

# LA CIUDAD: IMÁGENES E IMAGINARIOS

CONGRESO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR  
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES, COMUNICACIÓN Y  
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

—  
DEL 12 AL 15 DE MARZO DE 2018



LIBRO DE ACTAS

Universidad Carlos III de Madrid, 2019

Universidad Carlos III de Madrid

Calle Madrid 126-128

28903 Getafe (Madrid)

La ciudad: imágenes e imaginarios.

Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar celebrado en la Facultad de Humanidades,  
Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid.

12-15 de marzo de 2018.

Edición: Ana Mejón, Farshad Zahedi, David Conte Imbert

Ilustración de portada: Fernando Ochando

ISBN: 978-84-16829-44-6

Edición digital: Servicio de Biblioteca

Disponible en: <https://hdl.handle.net/10016/29351>



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

# **LA CIUDAD: IMÁGENES E IMAGINARIOS**

Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar  
La ciudad: imágenes e imaginarios

Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación

Universidad Carlos III de Madrid

12-15 de marzo de 2018

*Editores:*

Ana Mejón

David Conte Imbert

Farshad Zahedi

Universidad Carlos III de Madrid, 2019

# ÍNDICE

<b>COMITÉ CIENTÍFICO Y DE ORGANIZACIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>PREÁMBULO .....</b>	<b>12</b>

## Espacio urbano

<b>LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO URBANO. EL CENTRO HISTÓRICO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE: ARQUITECTURA Y LENGUAJE. ....</b>	<b>18</b>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

SEVERO ACOSTA RODRÍGUEZ  
FÁTIMA ACOSTA HERNÁNDEZ  
ÁNGELES TUDELA NOGUERA  
(UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA)

<b>OLVIDO Y MEMORIA EN LA ÉPOCA DE MERCANTILIZACIÓN DE LA CIUDAD .....</b>	<b>29</b>
----------------------------------------------------------------------------	-----------

ALBA BARO VAQUERO  
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

<b>WOMEN AND URBAN MOBILITY: THE IMPORTANCE OF RECOGNIZING GENDER DIFFERENCES IN URBAN PLANNING .....</b>	<b>37</b>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

LUA BITTENCOURT  
(UNIVERSIDADE DE LISBOA)

<b>RE-SIGNIFICAR EL ESPACIO URBANO: ANÁLISIS SEMIÓTICO EN TRES TIEMPOS DEL ÁREA DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929 EN SEVILLA.....</b>	<b>44</b>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

<b>ISTANBUL: BRIDGE BETWEEN WEST AND EAST .....</b>	<b>55</b>
-----------------------------------------------------	-----------

SINEJAN BUCHINA  
(THE CITY COLLEGE OF NEW YORK)

<b>MAPA Y TIEMPO DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE MADRID .....</b>	<b>66</b>
----------------------------------------------------------------	-----------

FELISA DE BLAS GÓMEZ  
(REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MADRID –RESAD- Y UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID)  
ALMUDENA LÓPEZ VILLALBA  
(REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MADRID –RESAD-)  
CARLOS VILLARREAL COLUNGA  
(UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID)

<b>LA BAHÍA DE PASAIA COMO PAISAJE CULTURAL URBANO .....</b>	<b>77</b>
--------------------------------------------------------------	-----------

ENRIQUE DE ROSA GIOLITO  
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA –UNED-)

<b>LA TRANSFORMACIÓN DE SEÚL A TRAVÉS DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES SURCOREANAS: EL CASO DE LA OLA HALLYU .....</b>	<b>91</b>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

SONIA DUEÑAS MOHEDAS  
(UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)

<b>MELILLA: DE FORTALEZA A CIUDAD .....</b>	<b>101</b>
FERNANDO SARUEL HERNÁNDEZ (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)	
<b>LA GESTIÓN DE LA CONFLICTIVIDAD URBANA. LA CIENCIA DE POLICÍA Y LOS ORÍGENES DEL URBANISMO. ....</b>	<b>113</b>
PEDRO FRAILE (UNIVERSIDAD DE LLEIDA)	
<b>LA ARQUITECTURA EN LA CIUDAD .....</b>	<b>123</b>
EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID) SANTIAGO BELLIDO BLANCO (UNIVERSIDAD EUROPEA MIGUEL DE CERVANTES) DAVID VILLANUEVA VALENTÍN-GAMAZO (UNIVERSIDAD EUROPEA MIGUEL DE CERVANTES)	
<b>ARQUITECTURA VERTICAL. SIMBOLISMO Y CONGESTIÓN EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.....</b>	<b>135</b>
AGUSTÍN GOR GÓMEZ (UNIVERSIDAD DE GRANADA)	
<b>THE TRANSFORMATION OF ISTANBUL AND CULTURAL EFFECTS .....</b>	<b>150</b>
JANET BARIŞ (NISANTASI UNIVERSITY)	
<b>RE-IMAGINING THE URBAN EXPERIENCE IN THE GLOBAL ERA .....</b>	<b>160</b>
ANNA LAZZARINI (UNIVERSITY OF BERGAMO)	
<b>EL EQUILIBRIO ENTRE PASADO, PRESENTE Y FUTURO EN UNA CIUDAD CHINA: CHENGDU Y EL EJEMPLO DE SINO-OCEAN TAIKOO LI .....</b>	<b>169</b>
LIAO SHUQI (UNIVERSIDAD DE CARLOS III DE MADRID)	
<b>1939/ 1959 MADRID EN EL CINE, CÓMO UNA COMEDIA SENTIMENTAL SOLAPA PROPAGANDA .....</b>	<b>178</b>
MARGUERITE AZCONA (SORBONNE UNIVERSITÉ)	
<b>EL GÉNERO MUSICAL COMO DISCURSO PARA LA REPRESENTACIÓN Y LA PROMOCIÓN DE LA CIUDAD. EL CASO DE <i>SUNSHINE ON LEITH</i>.....</b>	<b>183</b>
VICTORIA LÓPEZ ÁLAMO (UNIVERSIDAD DE MURCIA) SALVADOR MARTÍNEZ PUCHE (UNIVERSIDAD DE MURCIA) ANTONIO MARTÍNEZ PUCHE (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)	
<b>LA FLÂNEUSE IMPOSIBLE: EL ACTO DE CALLEJAR DESDE UNA LECTURA FEMINISTA .....</b>	<b>194</b>
VICTORIA MATEOS DE MANUEL (INSTITUTO DE FILOSOFÍA, CCHS-CSIC)	

<b>VALPARAÍSO Y LOS DESAFÍOS DE UNA CIUDAD CONSTRUIDA SOBRE UNA GEOGRAFÍA ABRUPTA. EL CAMINO CINTURA COMO LA OPERACIÓN URBANA QUE ARTICULÓ LA EXPANSIÓN DE LA CIUDAD SOBRE LOS CERROS.....</b>	<b>203</b>
MELISA MIRANDA (EDINBURGH UNIVERSITY)	
<b>LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE BERLÍN TRAS LA REUNIFICACIÓN ALEMANA .....</b>	<b>211</b>
MARÍA DOLORES MONTORO RODRÍGUEZ. (UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID)	
<b>LA RELACIÓN ENTRE PAISAJE Y URBANISMO EN LA CIUDAD MODERNA: EL EJEMPLO DE SANTANDER .....</b>	<b>224</b>
MARÍA JESÚS POZAS POZAS (UNIVERSIDAD DE DEUSTO – BILBAO)	
<b>LUGARES PARA LA PROMOCIÓN DE LA SALUD Y DE LA HIGIENE EN EL MADRID DE LOS AÑOS 30 EN LA REVISTA <i>CULTURA INTEGRAL Y FEMENINA</i> (1933-1936) .....</b>	<b>238</b>
IVANA ROTA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO)	
<b>IMAGINARIOS TURÍSTICOS Y RENOVACIÓN URBANA: EL CASO DEL BARRIO DE SANTA CRUZ EN LA SEVILLA DEL SIGLO XX.....</b>	<b>248</b>
PAULA SAAVEDRA TRIGUEROS JACOBO GARCÍA ÁLVAREZ (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	
<b>PROCESOS, PERMANENCIAS Y TRANSFORMACIONES EN LOS PAISAJES URBANOS BONAERENSES. EXPLORACIÓN HISTÓRICO-VISUAL EN LAS CIUDADES DE MAR DEL PLATA, TANDIL Y NECOCHEA-QUEQUÉN, ARGENTINA .....</b>	<b>257</b>
LORENA MARINA SÁNCHEZ GISELA PAOLA KACZAN (UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA)	
<b>LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE CULTURAL DE LA RÍA DEL NERVIÓN, EL LEGADO HISTÓRICO DE LOS FERROCARRILES MINEROS .....</b>	<b>267</b>
ANA SCHMIDT SERRANO (UNIVERSIDAD DE EDUCACIÓN A DISTANCIA –UNED-)	
<b>EN LA VÍSPERA DEL ESPLENDOR: EL WASHINGTON CITY DE MARGARET BAYARD.....</b>	<b>277</b>
MONTSERRAT HUGUET (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	
<b>DE “LA BANLIEUE” AL “GRAND PARIS”, LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA IMAGEN PARA LA EXTENSIÓN DE PARÍS. ....</b>	<b>288</b>
PILAR AUMENTE RIVAS (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)	
<b>LOS GRAFITIS EN MURCIA. DE LA ILEGALIDAD A LA OFICIALIDAD. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>310</b>
VICTORIA SANTIAGO GODOS (UNIVERSIDAD DE MURCIA)	

# Experiencia ciudadana

**PROYECTO 00000000X. LA CIUDAD COMO SOPORTE PARA UN ARTE CRÍTICO ..... 322**

MARÍA ANDRÉS SANZ  
(UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)

**WOMEN AND PUBLIC SPACE: THE URBAN FEMALE IN LISBON ..... 332**

BRUNA BORELLI  
(UNIVERSITY OF LISBON)

**RELACIONES CIUDADANAS, GUBERNAMENTALIDAD LIBERAL Y UTOPIA COOPERATIVISTA. EL PROYECTO DE ELÍAS ZEROLO EN SANTA CRUZ DE TENERIFE (1868-1870) ..... 343**

JESÚS DE FELIPE  
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)  
JOSUÉ J. GONZÁLEZ  
(UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA)

**ESPACIOS HORTÍCOLAS CIUDADANOS, REDES E INFRAESTRUCTURAS AMBIENTALES COMO FACTORES DE RESILIENCIA URBANA ..... 352**

SONIA DELGADO BERROCAL  
(UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID)

**DISCOURSE AND THE CONSTRUCTION OF ‘OTHERNESS’ IN PUBLIC URBAN ‘SPACES OF FEAR’ – AN INTERSECTIONAL FEMINIST APPROACH ..... 362**

SONJA GAEDICKE  
(RWTH AACHEN UNIVERSITY)

**ANÁLISIS DEL CASO DEL DISTRITO CULTURAL LEICESTER’S CULTURAL QUARTER ..... 371**

JENNIFER GARCÍA CARRIZO  
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

**SMART CITY COMO NUEVA ESTRATEGIA DE MARCA CIUDAD. UNA APROXIMACIÓN DEL SMART CITY BRANDING EN EL CASO ESPAÑOL ..... 383**

NOELIA GARCÍA-ESTÉVEZ  
(UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

**VOLUNTARIADO SOCIAL, GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN Y RESPONSABILIDAD SOCIAL HOSPITALARIA EN ESPAÑA ..... 395**

M<sup>a</sup> TERESA GARCÍA NIETO  
FRANCISCO CABEZUELO  
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

**TRIESTE, ANTES Y DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN PSIQUIÁTRICA ..... 408**

ANA MARTÍNEZ PÉREZ-CANALES  
(UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)

**UNA EXPERIENCIA URBANÍSTICA DESDE: LA PARTICIPACIÓN, LA FORMACIÓN Y LA SORORIDAD EN LA CIUDAD DE MANACOR (ISLAS BALEARES) ..... 417**

ANTONIA MATAMALAS PROHENS  
(INVESTIGADORA INDEPENDIENTE)

**LA TIPOGRAFÍA EN LA CIUDAD, VEHÍCULO EMOCIONAL Y VASO COMUNICANTE ENTRE DOS TIEMPOS HISTÓRICOS DISTINTOS. UN ESTUDIO DE CASO: LA IDENTIDAD VISUAL CORPORATIVA DEL ESTADIO METROPOLITANO ..... 423**

JUAN PEDRO MOLINA CAÑABATE  
(UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)

**MUJERES Y PARADOJAS DE LA CIUDADANÍA CONTEMPORÁNEA ..... 431**

LAURA BRANCIFORTE  
(UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)

**¿UN CIUDADANO, UN FLÂNEUR O UN VISITANTE? LA CIUDAD COMO MUSEO DE LO COTIDIANO ..... 440**

CANDELA RAJAL ALONSO  
(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)  
ESTELLA FREIRE PÉREZ  
(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

**LONDRES – VIENA. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MEDIANTE UN PASEO CON VIRGINIA WOOLF E INGBORG BACHMANN ..... 454**

VERÓNICA RIPOLL LEÓN  
(UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)

**ATLAS ARTEDUCATIVO: LA CIUDAD DESPLEGADA ..... 462**

CRISTINA TRIGO MARTÍNEZ  
(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

## Representaciones

**REPRESENTACIONES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA EN LA LITERATURA INFANTIL GALLEGA DEL SIGLO XXI. UN CAMINO DE LECTURAS TEXTUALES Y VISUALES ..... 478**

EULALIA AGRELO COSTAS  
(UNIVERSIDADE DE VIGO)  
OLALLA CORTIZAS VARELA  
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

**“I’M JUST TRYING TO MAKE MY CITY A BETTER PLACE” SOCIAL ISSUES, SUPERPOWERS, AND NEW YORK CITY IN NETFLIX’S 2015-2017 MARVEL SERIES FRANCHISE ..... 486**

OCTÁVIO A. R. SCHUENCK AMORELLI R. P.  
PEDRO AFONSO BRANCO RAMOS PINTO  
(UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

**VIRTUAL REALITY AND READING CITIES: GPS-BASED APPLICATIONS AS A NEW FORM OF LITERARY TOURISM ..... 495**

ANA STEFANOVSKA  
(UNIVERSITÀ DI PADOVA)

**VISIONES URBANAS EN LA OBRA ARTÍSTICA DE CHEMA ALVARGONZÁLEZ ..... 503**

MARÍA DOLORES ARROYO FERNÁNDEZ  
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

<b>LA CASA DEL HABITANTE QUE SE NEGÓ A PARTICIPAR Y LA MASQUE. UNA PROPUESTA DEL ARQUITECTO JOHN HEJDUK PARA LA CIUDAD. ....</b>	<b>515</b>
CARLOS BARBERÁ PASTOR (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)	
<b>PLÁSTICA Y TECNOLOGÍA COMO OBSERVATORIOS DE LA CIUDAD. ....</b>	<b>526</b>
ALBA CORTÉS-GARCÍA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)	
<b>RE-PRESENTAR LA CIUDAD. URBAN RE-IDENTIFICATION GRID. APROXIMACIONES AL ESPACIO COMO ACONTECIMIENTO. ....</b>	<b>535</b>
FELIPE CORVALÁN TAPIA (UNIVERSIDAD DE CHILE)	
<b>LA CIUDAD ES UN MONTE. ....</b>	<b>546</b>
ARTURO ENCINAS CANTALAPIEDRA (UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA)	
<b>LA CIUDAD REHABITADA. ....</b>	<b>565</b>
FELIPE SAMARÁN SALÓ (UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA)	
<b>DE SUR A NORTE, DE NORTE A SUR: ORÁN Y MONTPELLIER EN LA OBRA DE MALIKA MOKEDDEM ...</b>	<b>577</b>
M. CARME FIGUEROLA (UNIVERSITAT DE LLEIDA)	
<b>LAS UTTERANCES URBANAS A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ....</b>	<b>585</b>
MAR GARCÍA RANEDO UNIVERSIDAD DE SEVILLA	
<b>LA CIUDAD EN LOS FILMS TARDOFRANQUISTAS DE PACO MARTÍNEZ SORIA (1965-1975) .....</b>	<b>597</b>
OLGA GARCÍA-DEFEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)	
<b>LA PINTURA CONTEMPORÁNEA Y LA INTERPRETACIÓN PSICOGEOGRÁFICA DE LA CIUDAD COMO TRADUCCIÓN ESTÉTICA DE UNA ORGANIZACIÓN COMPLEJA. ....</b>	<b>606</b>
RICARDO GONZÁLEZ GARCÍA (UNIVERSIDAD DE CANTABRIA)	
<b>EN CONSTRUCCIÓN DE JOSÉ LUIS GUERÍN: LUGARES DE MEMORIA Y MEMORIA DE LOS LUGARES ...</b>	<b>617</b>
SABRINA GRILLO (UNIVERSIDAD DE ARTOIS)	
<b>A RE-VIEWING POSSIBILITY: NEW ENCOUNTERS WITH/IN ISTANBUL IN THE CINEMA OF TURKEY .....</b>	<b>624</b>
DR. ÖZLEM GÜÇLÜ (MIMAR SINAN FINE ARTS UNIVERSITY)	
<b>EL ESPACIO URBANO DE TOLEDO EN LA NOVELA ACTUAL: MAZAPÁN AMARGO (2011) Y LA ÚLTIMA SOMBRA DEL GRECO (2013), LA SERIE NEGRA DE JOAQUÍN GARCÍA GARIJO Y SANTIAGO SASTRE ARIZA .....</b>	<b>631</b>
JESÚS GUZMÁN MORA (INVESTIGADOR INDEPENDIENTE)	

<b>LA CIUDAD EN EL CINE NEGRO ESPAÑOL. ESPAÑA, CARNE DE <i>THRILLER</i> DESDE LOS AÑOS OCHENTA</b>	<b>639</b>
EZEQUIEL HERRERA GIL (UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA)	
<b>HONG KONG ANTE LA MIRADA DE EILEEN CHANG: LA CIUDAD QUE PERDIÓ LA IDENTIDAD .....</b>	<b>647</b>
LINLIN JIANG (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)	
<b>EL ESCUCHARIO URBANO.....</b>	<b>654</b>
ALMA DELIA JUÁREZ SEDANO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA)	
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ LOZA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA)	
ELIZABETH LOZADA AMADOR (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO)	
<b>WRITING CHICANO LOS ANGELES: GEOCRITICISM OF LOS ANGELES IN <i>THE MIRACULOUS DAY OF AMALIA GÓMEZ</i> BY JOHN RECHY .....</b>	<b>663</b>
ALVARO LUNA (UNIVERSITY OF CALIFORNIA)	
<b>PARÍS/CARAX.....</b>	<b>671</b>
JOSÉ LUQUE CABALLERO (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	
<b>CONTRAFORMAS DE CIUDAD.....</b>	<b>679</b>
CRISTINA MORALES FERNANDEZ (EINA, CENTRE UNIVERSITARI DE DISSENY I ART)	
<b>LA IDENTIDAD BARRIAL EN EL DOCUMENTAL “FLORES DE LUNA”. UN ANÁLISIS DESDE LA MEMORIA HISTÓRICA, EL SENTIDO DE PERTENENCIA Y LA GEOMETRÍA DEL PODER .....</b>	<b>689</b>
DANIEL DAVID MUÑOZ MORCILLO YAMILA DÍAZ MORENO (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	
<b>THE CITY OF THE ANTHROPOCENE: SOME PROBLEMS WITH THE NOMENCLATURE AND A LITERARY EXAMPLE .....</b>	<b>699</b>
KATARZYNA NOWAK MCNEICE (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	
<b>URBAN MODERN IMAGINARY AND NATIONAL IDENTITY IN POST-WAR GREECE: PHOTOGRAPHY IN THE ILLUSTRATED JOURNAL <i>EIKONES</i> (1955-1967).....</b>	<b>707</b>
EVI PAPADOPOULOU (ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI)	
<b>THE ENEMY WITHIN: THE CITY AND THE CONSTRUCTION OF SERIAL KILLER IDENTITIES IN AMERICAN POLICE PROCEDURAL FICTION .....</b>	<b>720</b>
MONA RAEISIAN (PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG)	

<b>CIUDADES IMAGINADAS: MADRID, BARCELONA Y SEVILLA EN LAS REVISTAS EXTRANJERAS DE GEOGRAFÍA POPULAR (1970-2015).....</b>	<b>728</b>
MARÍA RAMÓN GABRIEL (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	
<b>LA CIUDAD TRANSFORMADA, REPRESENTACIÓN Y DISCURSO.....</b>	<b>736</b>
JACOBO SUCARI (UNIVERSITAT DE BARCELONA)	
<b>LA BARCELONA DE PETRA DELICADO .....</b>	<b>746</b>
MARIADONATA ANGELA TIRONE (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)	
<b>LEYENDO ENTRE RUINAS: LA HABANA, LA DECADENCIA DEL ENCANTO O EL ENCANTO DE LA DECADENCIA.....</b>	<b>755</b>
SILVINA TRICA-FLORES (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK)	
<b>IDENTIDAD URBANA E IMAGINARIOS FÍLMICOS .....</b>	<b>764</b>
AURORA VILLALOBOS GÓMEZ (REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA)	
<b>LA CIUDAD VASCA A TRAVÉS DEL HUMOR GRÁFICO DE LA SERIE “ZAKILIXUT” (1977): DE LA TIERRA MADRE A LA CIUDAD MODERNA .....</b>	<b>774</b>
AITOR CASTAÑEDA (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)	
<b>GAUDÍ, ARQUITECTO GENIAL EN LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS, DE EDUARDO MENDOZA .....</b>	<b>784</b>
FRANCISCO LEÓN RIVERO (BENEDICTINE COLLEGE)	
<b>LOS SONIDOS URBANOS. LA CIUDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE LA MÚSICA CLÁSICA.....</b>	<b>793</b>
ANA BENAVIDES (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)	

## **Comité científico y de organización**

Manuel Palacio, Presidente del Congreso, Decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid.

Carlos Manuel, Primer Vicedecano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid.

Julio Checa, Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura, Universidad Carlos III de Madrid.

David Conte Imbert, Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura, Universidad Carlos III de Madrid.

M<sup>a</sup> Jesús Fuente, Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte, Universidad Carlos III de Madrid.

Carmen Jorge, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid.

Ana Mejón, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid.

Farshad Zahedi, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid.

## Preámbulo

El presente volumen recoge la versión escrita de las intervenciones que tuvieron lugar en el Congreso Internacional Interdisciplinar “La ciudad: imágenes e imaginarios”, organizado por la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, que tuvo lugar entre los días 12 y 15 de marzo de 2018 en el Campus de Getafe. El motivo que impulsó la celebración de dicho congreso tomaba en cuenta que la ciudad es, probablemente, el modelo por antonomasia de la organización social moderna. Una mirada diacrónica nos permite reconocer la existencia de diferentes maneras de entender, de pensar y de experimentar la ciudad. Estas miradas ponen de relieve el ritmo de las transformaciones urbanas y en qué medida los nuevos diseños generan muchos de los nuevos desafíos y temores que caracterizan a nuestras sociedades. Así, ciudades como Las Vegas, Tijuana, Beijing o México D.F., por ejemplo, no sólo se alejan irremediabilmente del modelo griego de ciudad, sino que ponen en cuestión los mecanismos de funcionamiento del orden social conocido. Sin acudir necesariamente a estas grandes concentraciones de población, que pondrían en cuestión incluso el propio término “ciudad”, y pensando en modelos urbanos muy diferentes y de tamaños variables, es importante hacer el esfuerzo de comprender cuáles pudieran ser los rasgos comunes y los elementos diferenciadores de las ciudades que habitamos y de las que imaginamos, así como la medida en que estas determinan buena parte de las condiciones de vida de sus moradores.

De acuerdo con estas premisas, este volumen se propone ofrecer una mirada plural sobre las representaciones de la ciudad, que parta de la mirada artística, pero que no sea ajena a otras perspectivas de orden más técnico, desde lo histórico hasta lo urbanístico, y que trate de esclarecer, desde la transversalidad, cómo son las ciudades modernas y las múltiples relaciones que se establecen o que se imponen a los individuos dentro de ellas: hibridación, clandestinidad, arraigo/desarraigo, soledad, felicidad, dolor, etc., Necesariamente, estas representaciones no solo obedecen a un orden estético, sino que llevan implícita o explícita una teoría política o, al menos, un sesgo ético que toma en consideración diferentes realidades, como la distribución entre espacios comunes y privados, la creciente obsesión por la vigilancia o la configuración de las redes de transporte y las fronteras urbanas, entre otras.

La estructura que hemos seguido para organizar de manera coherente la pluralidad de textos aquí presentes responde a tres ejes temáticos diferenciados, que toman a su vez diferentes aspectos mediante los que abarcar las múltiples facetas de esta realidad sustentada a su vez y nutrida por imaginarios que llamamos “ciudad”, y que define hoy en día nuestras prácticas y modos de vida.

1. La primera parte se centra en el modo con que se diseña y configura el espacio urbano. Como decía Charles Baudelaire, en su poema “El cisne”, “la forma de las ciudades cambia, por desgracia, más deprisa que el corazón de los mortales”. Hablar de configuración urbana equivale por lo tanto a pensar la diversidad de formas que han adoptado las ciudades de nuestro tiempo. La comparación de Baudelaire alude, entre otras cosas, al carácter orgánico de dicha configuración, como si la ciudad fuera un gigantesco cuerpo cuyas venas pueden recorrerse para comprender su constitución física. Los planos urbanos, en su estado actual, permiten entender el dibujo de una estructura de conjunto, a la vez que prestar atención a los diferentes detalles o partes del cuerpo, relacionados con el uso del suelo que cumple en cada caso funciones diversas: zonas verdes que airean el tejido de las viviendas y facilitan cual pulmones la respiración, arterias de

comunicación y transporte, colectivo o individual, lugares consagrados al ocio que ofrecen variados moldes para el empleo de nuestro tiempo libre, zonas dedicadas específicamente al trabajo en los característicos barrios de oficinas, etc. En suma, la forma siempre cumple cierto papel en el entramado urbano, por lo que la descripción de cada parte habrá de atender a su posición y a su función en la configuración global, componiendo un sistema que determina y moldea la vida de sus habitantes, y que dibuja en cada caso una pulsación y un ritmo tan únicos y particulares como los de cualquier organismo.

Por otra parte, aunque la noción de diseño urbano parezca confundirse con el análisis de su configuración, esta cuestión trata de extraer de lo concreto el dibujo global que otorga sentido a la forma. La ciudad es un conjunto que ha podido evolucionar de manera caótica y accidental, pero que en cualquier caso responde a un proyecto cuyas ramificaciones son en muchos casos ideológicas. Incluso las ciudades de aluvión, que se expanden a una velocidad vertiginosa, y cuyo desarrollo no responde en apariencia a ninguna planificación ordenada, constituyen por ejemplo la manifestación del capitalismo en su vertiente más pura. Frente a esta jungla urbana, metáfora que conjuga en la modernidad una regresión hacia lo primitivo, intervienen siempre estrategias de planificación que, tanto en los despachos de los políticos y de los arquitectos, así como de todos los agentes encargados de pensar la construcción de la urbe, sus extensiones y reformas, conciben variados modelos de crecimiento y desarrollo. Si bien cada modelo es el fruto de una historia y de los esquemas de un tiempo determinado, que pueden leerse como un palimpsesto, se trata en este caso de atender a la suma de los diferentes esquemas para destacar ese diseño global. A lo largo de los siglos, la ciudad ha sido objeto de variadas concepciones, desde la ciudad ideal de Piero della Francesca hasta el “Plan Voisin” de Le Corbusier, que al desembocar en un dibujo concreto nos permite comparar y contraponer el plano y el territorio, examinando cómo la ciudad encarna el sueño o la pesadilla de quienes la conciben.

Por último, la realidad del espacio concreto quedaría incompleta si no tuviéramos en cuenta el legado del pasado que ha contribuido a moldearla, y que alumbra en la textura de la ciudad una suerte de palimpsesto. Capas y capas de la historia forman parte de la identidad urbana, que a simple vista se quedan fuera de la vista de los *flâneurs* y *flâneuses*. El legado inmediato recibido de las ciudades postindustriales de hoy es una modernidad que dominó el espacio ideológico de buena parte del siglo XX, cuyo deseo principal, al igual que el sueño utópico de Le Corbusier, fue dar orden a lo que consideraba una caótica ciudad clásica. Espacios modernos fueron creados para facilitar el movimiento humano en las ciudades, pero a la vez para tener el control último de los centros urbanos, donde se toman grandes decisiones políticas. Las ciudades postcoloniales, por su parte, responden a este afán purificador de la modernidad. El modelo de desarrollo económico y el mercado global han causado cambios radicales en el rostro de ciudades de los países industrializados como China o Corea del sur. Las ciudades de Europa del Este, a su vez, luchan por su identidad histórica. A todo esto hay que añadir ciudades que intentan superar el traumático pasado, y ciudades que han dejado atrás su pasado glorioso para convertirse hoy en un útopos adverso, un lugar que no es lugar. El latido del pasado condiciona en buena medida las preguntas y encrucijadas que afectan el presente de nuestras urbes ¿Cómo la gentrificación afecta, embellece u oculta la cara histórica de las ciudades? ¿Es la ciudad postmoderna una continuidad—o una ruptura—con la ciudad moderna? ¿Cómo responden las ciudades de hoy a su propia historia? Tales son algunos de los horizontes que tratan de explorarse en este primer bloque.

2. La segunda parte se centra en los habitantes de las ciudades, a saber en cómo definir y abarcar aquello que llamamos experiencia ciudadana. Cuando Aristóteles afirma que el hombre es un “animal político”, no está solamente reconociendo la naturaleza social del ser humano, sino considerando que aquello que lo separa de las bestias y los dioses es el hecho de vivir en la polis, es decir, el ser un “animal urbano”. La ciudad supone así la estructura primigenia de organización social, que permite al mismo tiempo vertebrar nuestra identidad, tanto pública como privada: somos ciudadanos debido en primer lugar a nuestra condición urbanita. En este sentido, estudiar la ciudad también requiere adentrarse en las estructuras de organización a las que ha brindado su amparo, así como analizar qué implican las formas de pertenencia al amplio repertorio de las comunidades urbanas. Conviene por ello tener en mente los diversos pactos sociales que han generado distintos tipos de gobernanza, considerando en cada ocasión la clase de identidad que de allí se desprende. No resulta tampoco casual que la ciudad suponga en nuestra época un auténtico laboratorio de articulaciones políticas, donde emergen no solamente nuevas prácticas de gobierno, más capilares y participativas, sino innumerables formas de (auto)organización y (auto)gestión donde se revela la vitalidad del tejido social, ampliando el prisma inicial de la bio- o de la micropolítica, tal y como lo plantearon Foucault o Deleuze y Guattari. La ciudad es el lugar donde examinar en el presente cómo se está gestando la ciudadanía del porvenir.

La articulación de la ciudadanía se revela así crucial a la hora de pensar y concebir las identidades contemporáneas. Decía Le Corbusier que “cuando no hace arquitectura, ve en todo, una figura femenina”. Esta expresión encapsula de alguna manera la visión masculinista del célebre arquitecto francés, la que construyó buena parte de los espacios urbanos del siglo pasado mediante la creación de líneas rectas y verticales para materializar una obsesión por el control absoluto, por la limpieza, pureza y originalidad. Esto nos invita a preguntarnos hasta qué punto es la ciudad un espacio que otorga identidades. Mientras que para unos la imagen de *flâneuse* es un epitome de la modernidad y el progreso, para otros es una imagen necesaria para reafirmar la fantasía masculina inherente en la arquitectura moderna. En cuanto a las identidades de clase y de raza, los espacios urbanos funcionan de una manera similar: no sólo dan visibilidad a una cierta identidad, sino que ocultan identidades que no son acordes con esta visión. La división de los centros de trabajo, de los centros de compra y de ocio, canaliza y controla los movimientos demagógicos incluyendo a una cierta clase, y excluyendo a otras. Por ello la identidad implica forzosamente reflexionar sobre la relación intrínseca de las ciudades y la identidad sexual, de clase o de raza.

Dentro de la experiencia urbana, conviene asimismo mencionar el debate ahora mismo central a la hora de pensar el futuro de nuestras ciudades, a saber el que involucra el problema de su sostenibilidad. A menudo, la ciudad ha sido considerada, desde su oposición con el campo, como una entidad opuesta a la naturaleza. Así, las cuestiones que afectan a nuestra relación con el medio ambiente suelen presentar a la ciudad como la gran responsable de su progresivo deterioro. Mas ello supone olvidar, en primer lugar, que la ciudad misma constituye un ecosistema propio cuyas relaciones con el medio ambiente no pueden solamente tildarse de antagónicas, y en segundo lugar que la oposición entre naturaleza y cultura o civilización dista mucho de resultar hoy pertinente. En este sentido, la ciudad está siendo considerada, por parte de muchos urbanistas, arquitectos y geógrafos, como un espacio en el que la experimentación de medidas y de diseños puede derivar en oportunidad para encontrar un modelo de sociedad más sostenible. Por un lado, es en el entramado urbano donde emergen con mayor fuerza, y por tanto se visibilizan, los problemas que afectan a nuestra relación con el medio

ambiente, y por otro es allí donde se están ensayando nuevas técnicas o prácticas de construcción, gestión o convivencia, que garanticen una relación más equilibrada y armónica con nuestro entorno. El modelo urbano que se encuentra actualmente sometido a discusión incorpora también la cuestión de la sostenibilidad en su arquitectura y planificación, rescatando categorías hasta hace poco estigmatizadas, como la ciudad vertical o compacta frente al modelo disperso, lo que nos muestra hasta qué punto se trata de un concepto central en nuestro debate sobre lo que son y han de ser nuestras ciudades.

3. Una visión panorámica de la ciudad quedaría incompleta si no tuviéramos en cuenta el ámbito de las representaciones, como engarce entre las imágenes y los imaginarios, que podemos a su vez subdividir en representaciones audiovisuales, plásticas o literarias.

En primer lugar, las ciudades son un elemento central en el panorama audiovisual. Desde su representación utópica en los cines de propaganda, hasta la visión distópica de los autores de ciencia ficción, la ciudad ha sido el epicentro del imaginario cinematográfico: la vuelta hacia la cotidianidad de los neorrealistas y los nuevos cines, así como las imágenes-tiempo del cine moderno, el collage/de-collage espacio-temporal de la postmodernidad, y el hiperrealismo de los neo-neorrealistas. Todos acogen a los cuerpos errantes en los laberintos urbanos, donde el antagonismo social se materializa para dar visibilidad a individuos que lo habitan o que lo cruzan. La televisión sigue el camino del cine para crear narrativas urbanas, de un lado, y por el otro busca imágenes testimoniales de una realidad urbana para reafirmar o desafiar al discurso dominante. La representación audiovisual de las ciudades no es un mero telón de fondo de las narrativas audiovisuales, sino que es un mecanismo donde se crean significados para las ciudades que habitamos y de las que tanto dependemos.

En segundo lugar, conviene preguntarse cómo las artes plásticas se enfrentan al reto de las ciudades de hoy. Por un lado, las ciudades “encantadas” postindustriales se convierten de por sí en un gran espectáculo. La ciudad misma es una mercancía, cuya función es atraer masivamente al turismo. Las artes plásticas desempeñan aquí una doble función: embellecer la ciudad moderna para añadirle un nuevo significado, o desafiar la ciudad postmoderna para mostrar su lado oscuro. A su vez los antiguos —y ya abandonados—espacios industriales como fábricas, estaciones de tren, mataderos, etc. se convierten en materiales de trabajo del artista plástico para su gentrificación y su transformación a posteriori en nuevos centros culturales, que entre otras actividades cobijan a los propios artistas plásticos y visibilizan sus obras. Por otro lado, la cultura de resistencia aprovecha los lugares urbanos de paso para convertirlos en espacios de expresión de los excluidos por la historia, los autores de imágenes de grafiti. No hay que dejar de lado la aportación de los escultores en esta ciudad postindustrial: obras creadas para fines publicitarios que ocultan visiones de sus creadores, y obras que aparecen en los espacios urbanos y expresan abiertamente la voz de protesta.

Por último, hemos de considerar la representación de la ciudad en los diferentes géneros y subgéneros literarios. La ciudad moderna ha creado grandes narrativas literarias en las que la personalidad del autor se entremezcla con las visiones de sus personajes. En ocasiones los personajes muestran la posición del autor en cuanto al *zeitgeist* de su tiempo. Aquí la obra nos invita a vernos a nosotros mismos felizmente atrapados en el sistema social que hemos creado y que la ciudad, sin ningún lugar a dudas, materializa. Aquí entramos de nuevo en un doble mecanismo: mientras una parte intenta reafirmar la ideología dominante, se crean resistencias en otra, que invita a sus lectores a asomarse a

las zonas marginadas de las ciudades, invisibles e excluidos. Pero las imágenes urbanas de la literatura de hoy —en su heterogénea forma de expresión— no se circunscriben solo a esta dicotomía, sino que despliegan, por así decirlo, todo el campo de lo posible en la pluralidad inconmensurable de sus relatos.

No quisiéramos cerrar estas notas introductorias sin mostrar nuestro agradecimiento, deuda y gratitud a todas las personas que hicieron posible estas jornadas que ahora, en su forma de actas, se traducen en libro. En primer lugar, a Manuel Palacio Arranz, Decano de la Facultad en los años en que se llevó a cabo este proyecto, y principal impulsor y promotor del mismo. Asimismo, a quienes formaron parte de Comité científico y organizativo de las jornadas, en particular a los profesores Julio Enrique Checa Puerta, María Jesús Fuente Pérez, Carmen Jorge García-Reyes y Carlos Manuel Valdés, así como a Arancha Hernández Sánchez y Azucena García Chapinal. El personal de la Biblioteca de Humanidades, Comunicación y Documentación nos ha brindado, a lo largo de todo este proceso, un apoyo solícito y constante, y por ello quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a su directora, M<sup>a</sup> Dolores Santonja Garriga, así como a Inmaculada Muro Subías y Blanca Sotoca García. Cabe también reconocer la inestimable ayuda que, a la hora de garantizar la fluidez y eficacia con que se desarrollaron las diversas actividades, prestó un nutrido grupo de estudiantes, en los que cabe mencionar de manera especial a la Delegación de Estudiantes de la Facultad. Un libro como el que aquí presentamos es el resultado y la huella de lo que, en la celebración de un congreso, ha de ser encuentro e intercambio. Por ello, se trata de una labor colectiva. Y aunque resulte imposible pormenorizar el nombre de todos quienes la llevaron a cabo, en buena medida dicha multiplicidad logra reflejarse en los autores que acudieron a la cita, y ofrecen aquí su perspectiva y su palabra en el caleidoscopio sobre la ciudad que se abre a continuación. Gracias por su generosidad.

Ana Mejón  
David Conte Imbert  
Farshad Zahedi

## **La ciudad: Imágenes e imaginarios**

# ESPACIO URBANO

## **La gestión del Patrimonio Urbano. El centro histórico de Santa Cruz de Tenerife: Arquitectura y Lenguaje.**

Severo Acosta Rodríguez  
Fátima Acosta Hernández  
Ángeles Tudela Noguera  
(Universidad de La Laguna)

### **Resumen**

La rehabilitación y regeneración del patrimonio urbano del casco histórico de Santa Cruz de Tenerife centra nuestra investigación, concretamente El Toscal, barrio declarado Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjunto Histórico Artístico en 2007. El interés del estudio viene determinado por indicadores relativos al valor histórico, estado de conservación y vulnerabilidad de la ciudadanía, ya que, a pesar de las actuaciones, proyectos y planes urbanísticos realizados en las últimas décadas, el barrio sigue reclamando la atención de las Instituciones públicas y privadas debido al estado de numerosos inmuebles abandonados o en estado ruinoso, incluso edificios catalogados por su relevancia patrimonial.

Ante esta situación se propone un modelo basado en la regeneración urbana integral, atendiendo a aspectos responsables, sostenibles, medioambientales, turísticos y artísticos. Para su formalización se parte de acciones multidisciplinares vinculadas a la reflexión y el conocimiento desarrollado en el proyecto de investigación: “La regeneración urbana del centro histórico de Santa Cruz de Tenerife. Estudio y propuesta: La arquitectura y el color en las rutas turísticas”, proyecto que se realiza con fondos para la investigación de la Fundación CajaCanarias a lo largo de dos años (2017 – 2019).

El estudio se inicia consultando todos los modelos y planes existentes para este espacio singular de Santa Cruz de Tenerife construido a finales del s. XIX. Se hace una revisión y catalogación de los principales inmuebles y conjuntos arquitectónicos construidos entre los años 1890 y 1930, también se establecen los diferentes grados de protección de las edificaciones y los principales lenguajes desarrollados en ellos. Hablamos de 152 inmuebles protegidos, de los cuales 64 son muy significativos por su valor histórico – artístico. Edificaciones de una o dos plantas, ciudadelas y pasajes de estilos arquitectónicos diversos: clasicismo, modernismo, racionalismo, neocanario y eclecticismo convierten a este lugar en un “espacio único” que determina, de forma directa, la identidad de esta ciudad.

Por este motivo, es importante dar a conocer, conservar, difundir y poner en valor este patrimonio urbano para evitar que desaparezca.

### **Abstract**

The rehabilitation and regeneration of the urban patrimony of the historic center of Santa Cruz de Tenerife centers our research, specifically El Toscal, a district declared of Cultural Interest in the category of Artistic Historic Site in 2007. The interest of the study is determined by indicators related to the value historical, state of conservation and vulnerability of citizenship, because despite the actions, projects and urban plans made in recent decades, the neighborhood continues to demand the attention of public and private institutions due to the state of many abandoned properties or in dilapidated state, even buildings cataloged by their patrimonial relevance.

Given this situation, a model based on integral urban regeneration is proposed, taking into account responsible, sustainable, environmental, touristic and artistic aspects. For its formalization, it is based on multidisciplinary actions linked to the reflection and

knowledge developed in the research project: "The urban regeneration of the historic center of Santa Cruz de Tenerife. Study and proposal: Architecture and color in tourist routes ", a project carried out with funds for the research of the CajaCanarias Foundation over two years (2017 - 2019).

The study starts by consulting all the existing models and plans for this unique space of Santa Cruz de Tenerife built at the end of the s. XIX A review and cataloging of the main buildings and architectural ensembles built between the years 1890 and 1930 is made, the different degrees of protection of the buildings and the main languages developed in them are also established. We speak of 152 protected properties, of which 64 are very significant because of their historical-artistic value. Buildings of one or two floors, citadels and passages of diverse architectural styles: classicism, modernism, rationalism, neocanarian and eclecticism make this place a "unique space" that directly determines the identity of this city.

For this reason, it is important to publicize, preserve, disseminate and value this urban heritage to prevent it from disappearing.

**Palabras claves:** Patrimonio urbano, lenguaje arquitectónico, conservación y restauración.

**Keywords:** Urban patrimony, architectural language, conservation and restoration.

## Introducción

“La ciudad no es solo una urbe con un casco histórico, mejor o peor conservado; más bien, es el conjunto el que constituye un paisaje urbano, poseedor de un patrimonio histórico, con una proyección hacia el futuro, que depende de los propios ciudadanos”. (Fernández Carmen, 2016)

El patrimonio arquitectónico y urbano en la actualidad nos ayuda a enfrentar la herencia urbana del pasado con sus valores estéticos e históricos, su correcta gestión hace que dichas características, susceptibles de desaparecer, puedan ser conocidas y evaluadas.

Sin duda, el valor histórico del patrimonio arquitectónico y urbano de las ciudades es fundamental para establecer la conexión entre los rasgos inherentes al lugar y el significado o uso del mismo. Por este motivo, organizar un plan para la conservación y difusión de su valor puede convertirse en una apuesta segura para su sostenibilidad en el futuro.

Siendo conscientes de la transformación social y económica en que vivimos, salvaguardar el patrimonio arquitectónico y urbano, no sólo da sentido al lugar, también es un referente de identidad para sus ciudadanos y contribuye al desarrollo emocional y la cohesión social.

Siguiendo este planteamiento desde el Proyecto de investigación: “La regeneración urbana del centro histórico de Santa Cruz de Tenerife. Estudio y propuesta: La arquitectura y el color en las rutas turísticas” (Acosta Severo, 2017) se pretende poner en valor el Patrimonio Urbano heredado en el centro histórico de Santa Cruz de Tenerife, concretamente El Toscal, barrio histórico declarado Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjunto Histórico Artístico en 2007.

Entre los aspectos que se han desarrollado en los inicios de la Investigación adquiere especial relevancia los estilos y lenguajes arquitectónicos utilizados desde finales del s. XIX en el barrio. Este planteamiento inicial se desarrolla en el presente artículo en los siguientes apartados: *La herencia del pasado. Santa Cruz de Tenerife s. XIX*, recoge los principales acontecimientos y los arquitectos que contribuyeron al

desarrollo urbano entre finales del s. XIX y principios del s. XX . El centro histórico de Santa Cruz de Tenerife. El Toscal, destaca las peculiaridades del barrio y la catalogación de los principales inmuebles y conjuntos arquitectónicos construidos entre los años 1890 y 1930 que han sido declarados Conjunto Histórico Artístico. *Los Lenguajes arquitectónicos*, en este apartado se recoge las características de los tres principales estilos: clasicismo, modernismo y eclecticismo. Finalmente, las *Conclusiones y Referencias bibliográficas*.

### **La Herencia del Pasado. Santa Cruz de Tenerife s. XIX**



Santa Cruz de Tenerife, 1900

La ciudad de Santa Cruz de Tenerife consigue un importante aumento de población y un gran impulso en su desarrollo a lo largo del s. XVIII, debido a la sucesión de estos tres acontecimientos su puerto se convirtió en el principal de la Isla: (Cioranescu, 1998)

1. En 1706, una erupción volcánica destruye el Puerto de Garachico, puerto principal de la Isla situado en la vertiente norte. Esta circunstancia desplaza todo el tráfico y actividad comercial al Puerto de Santa Cruz.
2. En 1718, Felipe V concede a la isla de Tenerife poder exportar a América productos propios, quitándole el monopolio a Cádiz.
3. En 1724, se traslada la Capitanía General de Canarias de San Cristóbal de La Laguna a Santa Cruz de Tenerife, centrando toda la fuerza militar y la Aduana.

Estos acontecimientos junto a lo que podríamos denominar “la crisis de la púrpura”. La isla era uno de los principales exportadores de cochinilla, materia tintórea natural, que a lo largo del s. XIX fue rápidamente sustituida por la de origen sintético. Esta con mayor rendimiento y costos mucho más asequibles hicieron que uno de los principales productos exportados y con mayor ocupación agraria, prácticamente desapareciera.

Todas estas circunstancias marcaron el devenir urbano de la ciudad de Santa Cruz al desplazarse gran cantidad de personas del campo a la ciudad buscando trabajo por el aumento de la actividad portuaria. Un dato muy significativo es que la población entre 1824 a 1910 pasó de 7.800 personas a unos 63.000. En esta época el Archipiélago se convirtió en un enclave fundamental para posibilitar la expansión colonial de las potencias europeas y sus puertos fueron escala entre Europa, África y América del Sur, suministrando principalmente carbón para sus barcos.

El desarrollo económico y el florecimiento cultural desarrollado a lo largo del s. XIX fue fundamental para la construcción urbanística de Santa Cruz de Tenerife, tanto

Manuel de Oraá y Arcocha (Burgos, 1822 / Santa Cruz de Tenerife 1889), primer arquitecto titulado por la Real Academia de San Fernando en llegar a Tenerife, como Manuel de Cámara y Cruz (Santa Cruz de Tenerife, 1848-1921) y Antonio Pintor y Ocete (Granada, 1862 / Santa Cruz de Tenerife, 1946), determinaron el trazado y el diseño urbano de la ciudad, ya que los tres fueron los primeros arquitectos municipales, su labor contribuyó a la modernización de la ciudad (Darias, 2004). Además, los tres con visones neo históricas aportaron emblemáticos edificios que subrayan el estudio que llevamos a cabo.

### **El Centro Histórico de Santa Cruz de Tenerife. El Toscal**



El Toscal. Santa Cruz de Tenerife, febrero 2018

“Dentro de la singularidad cultural de las ciudades, junto con las tradiciones locales y la conciencia geográfica, se hallan los barrios con fisonomía y conciencia propias, por lo que estos deberían significarse como las células primeras que conforman las ciudades.” (Omar Alberto, 2003)

El Toscal, Los Toscales o Las Toscas, recibe el nombre por la gran cantidad de piedras de origen volcánico “toscas” que existía en el lugar. En sus orígenes estaba conformado por una gran extensión destinada al cultivo, situado al noroeste de la ciudad. Como hemos apuntado, el factor determinante de su progreso urbano se debió a la primacía del comercio ultramarino, lo que supuso una migración masiva a la zona, compartiendo asentamiento con la burguesía que dirigía el comercio portuario. Entre 1860-1880, se inicia una etapa significativa de la construcción de la ciudad con la aparición del empresario urbanístico (sociedades de edificación), las cuales colaboraron a la segunda expansión de la ciudad (Cioranescu, 1998).

La Sociedad de Edificaciones “El Progreso” prácticamente tuvo la hegemonía del Toscal, siendo muy significativas todas sus construcciones entre las calles San Martín y Santiago. Sus edificaciones se caracterizan por seguir básicamente la tipología de Manuel Oraá, viviendas de una planta con dimensiones entre 60 a 100m<sup>2</sup>, con patio trasero o contiguo, de cubierta plana, donde se ha sustituido el tejado por la azotea y con planteamiento compositivo de fachada sencilla, una puerta central y dos ventanas. Los frontis guardan relación con los contiguos compartiendo pilastras y continuidad en las molduras y parapetos de azotea. El estilo se enmarca dentro del eclecticismo con reminiscencias neo-históricas clasicistas. Además, existen otras tipologías más populares, son las denominadas “ciudadelas” (viviendas comunitarias distribuidas en torno a un patio central con un único acceso desde la calle) junto a viviendas solariegas y burguesas de muy diferente condición social.

Estos son los diferentes tipos de viviendas que siguen configurando el barrio en la actualidad con muy diferente estado de conservación. A pesar de que el Plan General de

Ordenación Urbana de 1951 aprobó la ampliación de vías, calles y equipamientos, autorizando la reedificación total del barrio. Sin embargo, la pequeña dimensión de las parcelas y el trazado de sus calles hizo que las sociedades constructoras prefirieran invertir en la periferia de Santa Cruz, edificando barrios como Ofra o Somosierra. Esta circunstancia ha producido que se conserve gran parte de su edificación original formando un espacio urbano histórico, anclado en el tiempo, en el centro de Santa Cruz de Tenerife.

### **Catálogo de Protección**

El Toscal fue declarado por el Gobierno de Canarias como Bien de Interés Cultural (BIC) en la categoría de Conjunto Histórico Artístico por el Decreto 2/2007 (16/01/2007) según la Resolución 05/04/2005.

Esta distinción es el mayor rango de protección, constituyendo su declaración el reconocimiento a su valor histórico, arquitectónico, artístico y etnográfico de este entorno urbano. Básicamente el área protegida se sitúa entre las calles San Vicente Ferrer y El Saludo, y por las calles La Rosa y San Miguel (Baudet, 2013).

El estudio se inicia consultando todos los modelos y planes existentes para este espacio singular de Santa Cruz de Tenerife. Se hace una revisión y catalogación de los principales inmuebles y conjuntos arquitectónicos construidos entre los años 1890 y 1930.

Según la Ley 4/1999, de 15 de marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias se establece para un BIC diferentes grados de protección y los tipos de intervención permitidos. En este caso se otorgan tres grados de protección:

1. *Integral*. Protege la totalidad de cada uno de los inmuebles en el incluidos.
2. *Ambiental*. Protege el conjunto del ambiente urbano y la tipología de los inmuebles.
3. *Parcial*. Protege elementos específicos.

Siguiendo esta clasificación el Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico de El Toscal con fecha de reconocimiento abril de 2014 establece una totalidad de 154 Inmuebles protegidos de ellos:

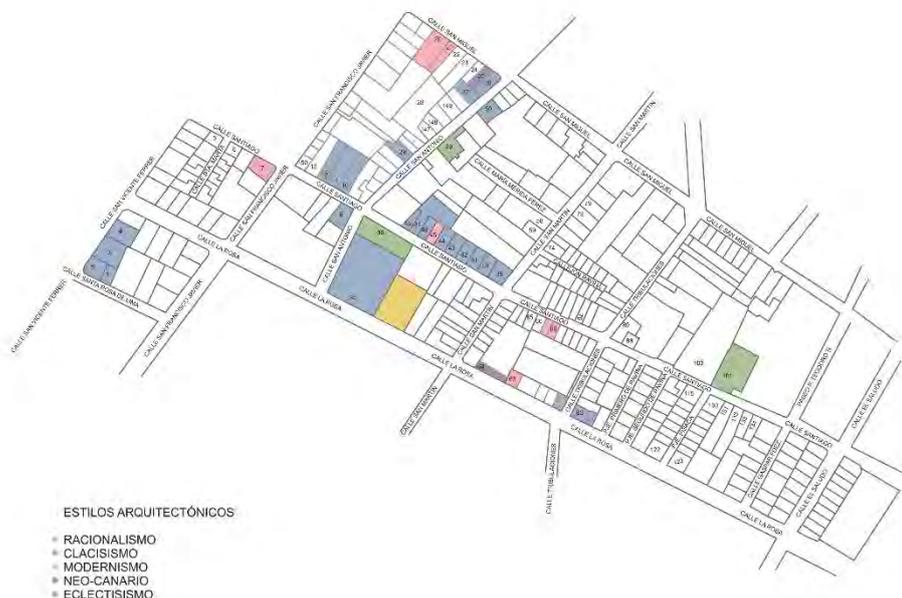
- 2 Protección Integral 2
- 12 Protección Ambiental 1
- 50 Protección Ambiental 2
- 90 Protección Parcial

En el Proyecto de investigación: “La regeneración urbana del centro histórico de Santa Cruz de Tenerife. Estudio y propuesta: La arquitectura y el color en las rutas turísticas” en la parte documental de la investigación se catalogan, actualizan y se estudia el estado de conservación de los inmuebles con protección Integral 2, Ambiental 1 y Ambiental 2, un total de 64 inmuebles que se recogen en la web: <https://www.eltoscalarquitecturaycolor.webs.ull.es>



## Toscal.

### Plano del Toscal. Lenguajes arquitectónicos



### El Clasicismo o Clasicismo romántico



Federico Solé y Escabia. Casa Siliuto / Lázaro, 1900.  
Grado de protección: Ambiental 1

La Casa Siliuto o Casa Lázaro es un edificio de 1900 de Federico Solé y Escabia (1845-1902), arquitecto catalán, que sólo vivió en Santa Cruz de Tenerife dos años y sin embargo, realizó una serie de edificios muy significativos en la ciudad con claras formas historicistas. Su peculiar discurso constituye una arquitectura muy personal y reconocible.

La Casa se caracteriza por ser una vivienda unifamiliar de dos plantas con tipología de villa ajardinada. Posee un amplio jardín, de planta rectangular y fachada simétrica con puerta principal central. Hay que destacar las molduras que dibujan el forjado entre plantas y las pilastras o machones que refuerzan las esquinas donde se aprecia la basa, el fuste y el capitel. Finalmente, resaltar las molduras en los vanos y el remate en la cornisa o parapeto de azotea. Muchas de estas características constructivas serán realizadas por la Sociedad de Edificaciones y Reformas Urbanas, extendidas por el denominado barrio de los “Hotelitos” en torno a Las Ramblas y que en El Toscal es un caso excepcional. Una arquitectura basada en las formas y el ornamento.

Este estilo arquitectónico en Canarias adquiere licencias barrocas y centra su distinción más en el diseño de las fachadas que en el de los espacios interiores, aunque hay que mencionar la incorporación del “patio” heredado de la arquitectura tradicional canaria con origen mediterráneo. A nivel estructural, es importante destacar como es sustituida la cubierta de tejas por la cubierta plana o azotea, donde el uso de parapetos ciegos o con balaustres o celosías coronan las viviendas de una forma peculiar y que se convertirá en un elemento de la arquitectura ecléctica canaria.

## Modernismo



Antonio Pintor y Ocete, 1904 (rehabilitado en 2001). Santa Cruz de Tenerife  
Grado de protección: Parcial

La vivienda seleccionada es obra de Antonio Pintor y Ocete (Granada, 1862 / Santa Cruz de Tenerife, 1946), realizada en 1904, siendo representativa del estilo modernista en El Toscal. Sus características compositivas son el resultado de la confrontación entre el modernismo (corriente artística que nace influida por el simbolismo francés y en contra de los excesos del romanticismo) y el eclecticismo. Antonio Pintor, fusiona soluciones utilizadas por el art-nouveau y las tradicionales decoraciones eclécticas. Su estilo genera un discurso formal centrado en las fachadas como parte representativa del edificio, siendo significativo el uso de elementos vegetales como ornamento, claramente presente en las jambas y dinteles de ventanas y puertas, en las ménsulas de los balcones y en el parapeto de la azotea, también en la rejería de los montantes de las puertas (latiguillo).

En general, el uso de las molduras acentúa el ritmo horizontal de las fachadas, rompiendo la uniformidad del soporte. Su uso más frecuente es para marcar las diferentes plantas y en ocasiones sustituye a la cornisa para una mayor discreción en el paramento. Pueden presentar diferentes perfiles, el semicircular (bocel) o el plano, aunque prevalece esta última.

En ese tiempo, las técnicas de construcción se depuran y la mano de obra artesanal alcanza logros hasta ese momento desconocidos, contribuyendo a esta profesionalidad la creación de nuevas sociedades constructoras.

El modernismo que se desarrolla en las Islas, desde 1860 hasta la Guerra Civil española, es el resultado de las influencias ciudadanas y comerciales europeas que imperan en Canarias. También, es debido a la pugna por la capitalidad entre Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de G. C., apareciendo tipologías diferentes entre ambas ciudades. Arquitectos como Antonio Pintor y Ocete o Mariano Estanga y Arias Girón (Valladolid, 1867 / Madrid, 1937) en Tenerife, y Miguel Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1894 / 1980) en Gran Canaria, contribuyeron a que este estilo arquitectónico adquiriese un marco propio, con características diferentes dando lugar al denominado modernismo canario.

## Eclecticismo



Manuel Oraá (atribuido), 1900 (rehabilitado en 2016). Santa Cruz de Tenerife  
Grado de protección: Ambiental 2

“El eclecticismo es un estilo eminentemente decorativo, por lo que el arquitecto se servirá de los soportes no sólo en su vertiente estructural sino también, y sobre todo, desde el punto de vista puramente ornamental”. (Darias, 1985).

La vivienda que ilustra este estilo es un inmueble de 1900 que se encuentra en calle de La Rosa nº 67 esquina Señor de Las Tribulaciones, rehabilitada en 2016. La estructura externa sigue una de las tipologías diseñada por Manuel de Oraá, sin duda, este importante arquitecto mostró su gran capacidad de adaptación a los nuevos estilos arquitectónicos al realizar obras emblemáticas tanto neoclásicas como clasicista y eclécticas.

El eclecticismo fue fruto del proceso de modernización llevado a cabo en Canarias que se desarrolló desde 1860 hasta la Guerra Civil. Llegó en un momento de desapego gubernamental y sumido en una economía incierta que cubrió la demanda de viviendas debido al crecimiento notable de la población. Se desarrolló en un momento en que los profesionales no sólo estaban interesados en la edificación, también en su estética e interés social.

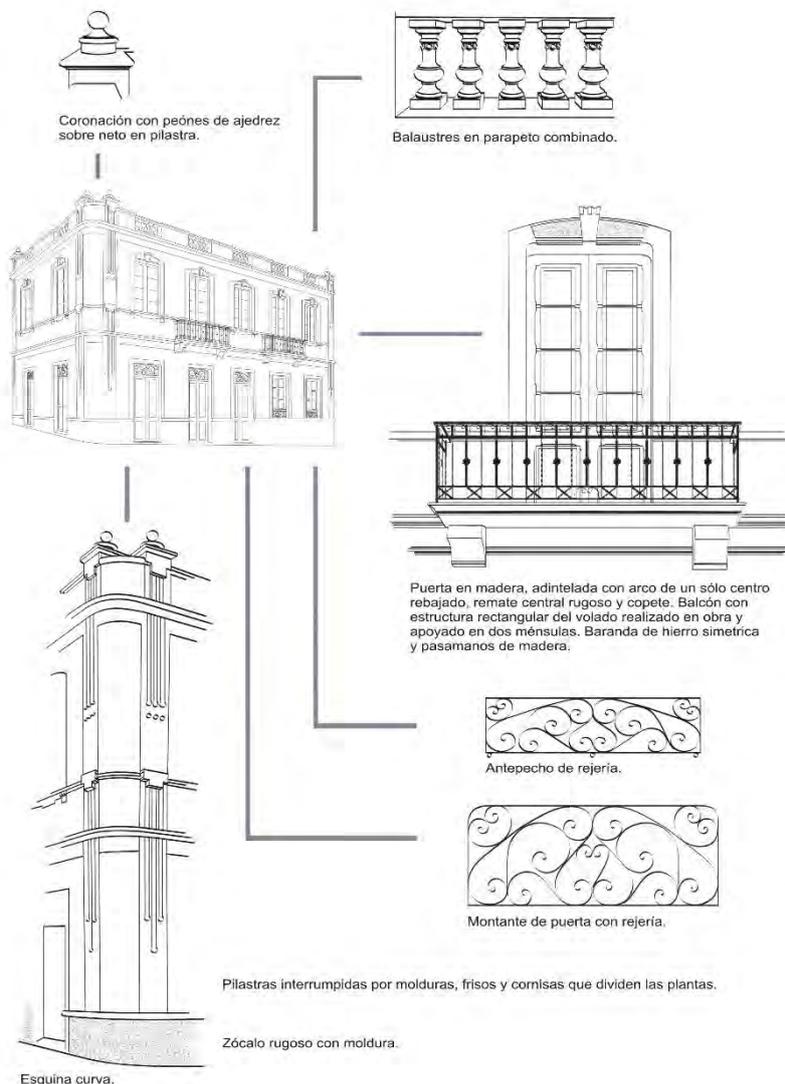
“La construcción de los dos principales puertos canarios en las islas de Tenerife y Gran Canaria, fomentó el desarrollo de una burguesía comercial e industrial que invertía una parte importante de sus beneficios en procurarse una vivienda acorde con su rol social, dándose, además, un contagio en el modo de pensar de los canarios por el cual la revolución arquitectónica de signo ecléctico no sólo se hizo patente en las ciudades, sino también en el medio rural” (Hernández y González, 2008).

El estilo ecléctico se caracteriza por sus contradicciones estilísticas, siendo el resultado o la síntesis de diferentes soluciones provenientes de otros movimientos arquitectónicos, asumiendo tanto fórmulas tradicionales como novedosas. Se persigue sobretodo el orden compositivo simétrico, subrayando el volumen, movimiento y dinamismo de las fachadas. La distribución, el número y la proporción de puertas y ventanas sobre el frontis constituye un rasgo esencial. Su lenguaje utiliza una gran variedad de elementos constructivos y decorativos: zócalos, pilastras, columnas, molduras, cornisas, parapetos, ménsulas, balaustres, remates, coronamientos, pináculos, peones, etc. Todos estos elementos en conjunción con la carpintería: montantes de puertas con rejería o antepechos de ventana con balaustre o rejería constituyen los componentes más representativos que le darán significación a este estilo.

En El Toscal se puede distinguir además de las tipologías de Manuel Oraá, los inmuebles realizados por Antonio Pintor y Ocete, bajo su dirección al frente del

Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife se terminó de configurar el barrio, siendo muy importante su aportación en la creación de los barrios de Duggi y Salamanca.

Elementos constructivos y decorativos representativos del estilo ecléctico.



## Conclusiones

A pesar de los planes urbanísticos y desequilibrios de los planes generales de ordenación realizados a lo largo del tiempo, la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, de alguna manera ha intentado mantener la esencia de lo que fue su casco histórico.

El Patrimonio arquitectónico y urbano que presenta es frágil, disperso y estéticamente ecléctico y aunque la edificación es muy interesante, no hay que olvidar la relevancia histórica de la trama y el trazado urbano.

La ciudad de Santa Cruz de Tenerife, posee un buen número de edificios o conjuntos arquitectónicos interesantes, concretamente El Toscal posee edificaciones de una o dos plantas, ciudadelas y pasajes de estilos arquitectónicos diversos. Esta arquitectura, en general, ha sido clasificada como un estilo ecléctico contenido, representativo de la arquitectura realizada en Santa Cruz de Tenerife durante el período

1890-1930. El estudio de sus claves puede hacernos entender mejor la Ciudad, acentuando los signos de identidad históricas y culturales, revelando su significado.

Los lenguajes presentes en El Toscal confluyen hacia un estilo formado por: regionalismo basado en la arquitectura popular canaria, racionalismo y clasicismo, por lo que este lugar presenta un modelo arquitectónico insólito, un estilo de características específicas que sólo se ha dado en Canarias.

Desde ese punto de vista el Proyecto de Investigación: “La regeneración urbana del centro histórico de Santa Cruz de Tenerife. Estudio y propuesta: La arquitectura y el color en las rutas turísticas” trata de estudiar, difundir y poner en valor el Patrimonio Arquitectónico y Urbano del barrio El Toscal con la idea de que no desaparezca, ya que por sus peculiaridades arquitectónicas y etnográficas lo convierten en un “espacio único”.

## Referencias

Acosta Rodríguez, S. (2017). La regeneración urbana del centro histórico de Santa Cruz de Tenerife. Estudio y propuesta: La arquitectura y el color en las rutas turísticas. En *Libro de Actas XIX Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias* (pp. 113-120). San Cristóbal de La Laguna: Fundación CICOP Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio.

Baudet Naveros, J. R (2013). *Plan General de Ordenación de Santa Cruz de Tenerife, Tomo 3.2*. Santa Cruz de Tenerife.

Cioranescu A. (1998). *Historia de Santa Cruz de Tenerife, Tomo I*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros.

Darias Príncipe, A. (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.

Darias Príncipe, A. (2004). Ciudad, *Arquitectura y Memoria histórica*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Fernández Rubio, C. (2016). El medio urbano. Las miradas de un geógrafo ante el patrimonio cultural. En *Miradas al patrimonio* (pp. 273-292). Gijón: Ediciones Trea.

Hernández Gutiérrez, A. S. y Gonzales Chávez, C. M. (2008). *Arquitectura para la ciudad burguesa. Canarias, siglo XIX*. Tenerife: Gobierno de Canarias.

Omar Walls, A. (2003). Prólogo. En *El barrio de Duggi. Historia y Recuerdos del antiguo Monturrio*. (pp. 9-16). Tenerife: Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Sartorius, A. (1989). Pasado presente y futuro de la Arquitectura en Canarias. En *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1988* (pp. 31-38). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Grafibérica-Jerez.

## Olvido y memoria en la época de mercantilización de la ciudad

Alba Baro Vaquero  
(Universidad Autónoma de Madrid)

### Resumen

Con el proyecto de *Los Pasajes* Walter Benjamin pretendía llevar a cabo una crítica de la modernidad tardía a través de la recolección de toda clase de testimonios surgidos en el París del siglo XIX. El propósito de esta comunicación es entender porqué la ciudad y los espacios constituyen para Benjamin un pilar fundamental para la crítica del presente. Para ello es necesario, en primer lugar, profundizar en la concepción benjaminiana del conocimiento, especialmente en lo que respecta a sus ideas sobre la historia y la memoria. En segundo lugar, se exploran los vínculos de la historia y la memoria con el espacio, a partir de los escritos que el berlinés dedica a la ciudad de su infancia. Este breve repaso por parte de la obra de Benjamin permite desarrollar, finalmente, una explicación acerca de su interés por el París derruido y reconstruido por Haussmann. Las construcciones monumentales y amplias avenidas dispuestas al tránsito y la exposición de las mercancías no eran sino la culminación de la transformación de los tiempos y los espacios llevada a cabo durante la modernidad gracias a la técnica. Benjamin explora los universos simbólicos e imaginarios que produce la nueva ciudad para rescatar los pasados, las ruinas y las injusticias olvidadas tras las proclamas de progreso realizadas por los vencedores. El pensamiento benjaminiano se descubre, así, como un referente para reflexionar sobre las ciudades contemporáneas y sobre los usos de la memoria que en ellas se emprenden desde las instancias de poder tanto públicas como privadas.

### Abstract

With *The Arcades* project Walter Benjamin intended to carry out a critique of the late modernity through the collection of all kinds of testimonies arose from the nineteenth century Paris. The purpose of this communication is to try to understand why Benjamin finds in the city and its spaces a basic pillar to the critic of the present. First of all, it will be necessary to delve into his conception of knowledge, especially with regard to his ideas about history and memory. Secondly, the relationships between history, memory and space will be analyzed basing on his writings about the city of Berlin during his childhood. This brief and partial review of the Benjamin's work allows to understand better his interest in the Paris demolished and rebuilt by Haussmann. The monumental constructions and large avenues which allowed to the transit and the exposition of the commodities were the result of the transformations of the spaces and times made by the modernity and its technical developments. Benjamin explore the symbolic universes and the imaginaries produced by the new city, trying to rescue the past, the ruins and injustices forgotten behind the triumphal announcements of progress. Thus, Benjamin's though turns out to be an interesting guide to think about contemporary cities and the uses of the memory practiced by the instances of public as well as private power.

**Key words:** Benjamin, city, history, space, memory.

**Palabras clave:** Benjamin, ciudad, historia, espacio, memoria.

### Introducción

Desde 1927 hasta su muerte en 1940 Walter Benjamin estuvo trabajando en el conocido como *Libro de los pasajes*. Un proyecto inacabado que tenía como propósito,

según el propio autor, elaborar una crítica de la modernidad tardía. Se trataba de una peculiar investigación sobre el París del siglo XIX, basada en la recolección de toda clase de testimonios surgidos en la ciudad de la época: citas de prensa, reflexiones, fragmentos de libros..., los cuales tienen por tema principal a la misma ciudad.

Esta comunicación parte del intento por entender por qué Benjamin escoge a la ciudad y sus espacios como un pilar básico para su crítica de la modernidad. Lo cual nos permite, a la vez que profundizamos en su pensamiento y su obra, desarrollar toda una serie de reflexiones en torno a los espacios y la memoria de las ciudades en la que habitamos.

Leer a Benjamin desde esta pregunta hace posible, por un lado, constatar la especial sensibilidad que a lo largo de toda su obra demostró tener para con el papel de los espacios en la vida humana. Y, a partir de ello, reivindicar su pensamiento como un referente para reflexionar sobre las ciudades contemporáneas y particularmente, sobre los usos de la memoria que en ellas se emprenden tanto desde las instancias políticas como privadas.

### **Una teoría crítica del conocimiento**

Según Benjamin el “armazón teórico” de su investigación sobre la historia material de París se haya nada menos que las (póstumamente) célebres *Tesis de Filosofía de la historia* (Reyes, 2009). De hecho, el manuscrito de las *Tesis* fue encontrado en una de las carpetas que formaban parte del archivo del *Libro de los Pasajes*, titulada “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. De manera que el objeto de estudio y el método de exposición escogidos para su crítica de la modernidad solo pueden entenderse a la luz de la particular concepción del conocimiento que Benjamin había ido desarrollando desde sus primeros escritos y que encuentra su formulación última en las *Tesis* de 1940.

Ya en 1916 Benjamin había planteado una crítica a la teoría del conocimiento kantiana. Esta, limitada por el enorme peso en la época de la geometría y la física newtoniana, llevaba consigo una concepción de la experiencia reducida a mera consciencia empírica, subjetiva y psicológica que dejaba fuera aspectos fundamentales de la vida humana.

Para devolver su “dignidad de la experiencia” era necesario, según Benjamin, liberar al conocimiento de todo “resto metafísico”. Pues si bien Kant había superado la naturaleza de objeto de la cosa en sí, “todavía hay que eliminar la naturaleza del sujeto propia de la consciencia conocedora” (Oyarzun, 1996). Esta preocupación por hallar para el conocimiento una esfera autónoma y neutra, más allá de las nociones de sujeto y objeto, va a permanecer a lo largo de toda la obra benjaminiana.<sup>1</sup>

En el “Prólogo epistemo-crítico” que abre *El Origen del Trauerspiel alemán* (1923-1925) continuaba con la crítica a las visiones científicas y positivistas y a su consideración del conocimiento como apropiación del fenómeno en el concepto. De tales planteamientos resulta una noción de verdad unilateral, fundada en la injusticia para con la realidad, en tanto que solo encuentra aquello que previamente ha ido a buscar en ella, olvidando el interés que la guía.

Mientras, Benjamin va a definir la verdad como “la muerte de la intención” (2007: 222). El conocimiento será entonces el movimiento mediador que responde, no al interés subjetivo, si no a la exigencia de ser salvados que proviene de los propios fenómenos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Buscar la esfera autónoma propia del conocimiento en que este concepto ya no se refiera en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas [sujeto y objeto]” (Benjamin, 2007: 167).

<sup>2</sup> El conocimiento es definido como “la salvación o redención de los fenómenos en las ideas, por medio de los conceptos” (2007: 230).

## Representar la historia

A partir de este breve y superficial esbozo de la epistemo-crítica benjaminiana podemos entender mejor que en el ámbito del conocimiento de la historia crea necesario “un giro copernicano” en las relaciones entre presente y pasado.

El historiador materialista del que hablan las *Tesis* ha de oponerse tanto al historicismo, que funda su concepto de historia sobre una mirada al pasado conservadora y empática, como a la ideología del progreso, en la que cada acontecimiento es subordinado en pos de un *telos* futuro.<sup>3</sup>

Ambas formas de aproximarse a la historia se asientan en concepciones tradicionales del conocimiento: comparten el suelo común del presente desde el que imponen su mirada sobre el pasado. Son representaciones totalizadoras, basadas en una noción del tiempo histórico como lineal, “homogéneo y vacío” (Benjamin, 2008: 315). Ofrecen, así, imagen “pulida” y “abrillantada” de la historia gracias a aniquilar lo singular bajo lo general y a olvidar todo lo que no encaje en ella (las injusticias, los proyectos truncados y demás “ruinas” que se acumulan a espaldas del ángel). Por eso “empatizan con la tradición de los vencedores” (Benjamin, 2008: 308) consagran todo lo sido y lo que es como inamovible, legitiman y perpetúan una historia que, efectivamente, se ha construido sobre la violencia y el olvido.

La tarea del historiador materialista será “cepillar la historia a contrapelo”<sup>4</sup>, para rescatar todo lo que la tradición oficial ha dejado fuera, en tanto aquello que, efectivamente, ya no está presente. Y es que para Benjamin es precisamente la insalvable distancia abierta por el tiempo lo que permite que se desvele lo no subjetivo (o “la muerte de la intención”). “Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (Benjamin, 2008: 472).

El reconocimiento de la singularidad de aquello ya-sido supone admitir que nunca pueda llegar a ser totalmente integrado por el presente-cognoscente. “Escribir historia significa citar historia” (Benjamin, 2005: 478). Pero atender a lo concreto no significa quedarse en un abordaje particular de las injusticias del mundo: todas ellas aluden a un orden general injusto.

Esta forma de tratar la historia requeriría de una especie de presentación plástica o figurativa para la que no es adecuada el concepto. El método del historiador benjaminiano sería la construcción de lo que llama “imágenes dialécticas”. Las imágenes dialécticas se conforman en el encuentro de un fragmento del pasado entresacado de su inserción en la lógica histórica (una “cita”) con el presente-ahora. Un choque que quiebra el *continuum* temporal y hace “estallar la homogeneidad de la época” (Oyarzun, 1996: 43).

Si “el concepto presentifica lo conocido, la imagen lo evoca, lo rememora”<sup>5</sup>. Al superar la dicotomía sujeto-objeto se quiebran las fronteras entre la historia colectiva y la memoria y experiencia individuales, tal como se apunta en la tesis II: “hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra” (Benjamin, 2008: 306). La memoria, en este sentido, se revela solo como una capacidad cognoscitiva sino también redentora y subversiva. A través de las imágenes dialécticas, operará sobre el tiempo pasado como “débil fuerza mesiánica”, atendiendo a la exigencia que de él proviene, impidiendo que quede del todo clausurado pero sin apropiárselo ni doblegarlo.

---

<sup>3</sup> Para profundizar en la polémica de Benjamin con el historicismo y la ideología del progreso: Reyes (2009) y Oyarzun (1996).

<sup>4</sup> En términos del “Prólogo epistemo-crítico”: escudriñar en los márgenes para rescatar aquello que resultó fallido, trunco o incompleto.

<sup>5</sup> La dialéctica benjaminiana es una “dialéctica en reposo” o “suspendida”: la relación entre pasado y presente no se resuelve en reconciliación sino en “un tercero interruptor” (Oyarzun, 1996: 33).

En definitiva, la exposición materialista de la historia tendría como misión no tanto realizar una crítica al pasado como a llevar “al pasado a colocar al presente en su situación crítica” (Benjamin, 2005: 473). Por eso hacer justicia para con el pasado significa hacerla a la vez para con el presente. Vivir sin una verdadera memoria supone para Benjamin una vida enajenada: “sólo para esa humanidad redimida se ha hecho convocable su pasado en todos y cada uno de sus momentos” (Benjamin, 2008: 306).

### **Memorias de la ciudad perdida**

Es en los escritos dedicados a los recuerdos su infancia y juventud, como *Infancia en Berlín* o *Berlín hacia 1900*, donde se encuentra recogido (aunque no de una manera explícita) el núcleo de la concepción benjaminiana de la memoria. Para explicar el modo en que esta ha de proceder acudirá recurrentemente a una metáfora arqueológica: sería equiparable a la acción de excavar y remover la tierra para rescatar las ciudades muertas que yacen sepultadas.<sup>6</sup> Encontramos que son los lugares concretos (parques, plazas, o estancias de la casa) los que toman el protagonismo, frente el tiempo lineal urdido por la conciencia o el yo interior.<sup>7</sup> Como señala él mismo: si “la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso y con aquello que constituye el constante fluir de la vida [...] aquí se trata del espacio, de momentos y de inconstancia” (Benjamin, 1996: 212). De estos espacios va a ir desenterrando “fragmentos destacados, desiguales” de su pasado, que hacen a la exposición tomar una forma discontinua y episódica, pero que en conjunto logran componer una imagen de la ciudad de su infancia.

En el marco espacial, en tanto que constituye una realidad social, externa y corpórea, descubre Benjamin una condición básica de la memoria, la cual le permite, en coherencia con su epistemo-crítica, ir más allá de su experiencia subjetiva. En cada uno de esos lugares no solo se encuentra con su propio pasado, sino que en ellos se trasluce siempre la época a la que pertenecieron, desde los hechos históricos que la marcaron a sus formas de vida cotidianas. Estos recuerdos, nos dice, “son inseparables de la segunda mitad del siglo XIX” y “a ella pertenecen tales imágenes”. La “infancia en Berlín” de Benjamin es, en definitiva, también la infancia del Berlín de cambio de siglo.

Finalmente, hay un último rasgo del proceder de la memoria sobre la ciudad en estos escritos autobiográficos que merece la pena destacarse a fin de establecer los vínculos con su teoría epistémica. Benjamin observa cómo es en aquellos lugares tocados por la muerte, caídos en decadencia, donde más fácil resulta hacer memoria. De hecho, nos cuenta cómo el primer esfuerzo serio en su vida por recordar vino al evocar a su amigo de juventud Heine, fallecido junto a su novia. Tras lo cual, aquellos espacios que antes habían sido puntos de reunión del grupo ya no pudieron ser otra cosa que el “punto de encuentro de los supervivientes” (Benjamin., 1996: 201).

Las reflexiones de nuestro autor sobre este recuerdo “fundacional” nos permiten pasar al siguiente punto. Y es que fue a partir de la muerte de sus dos amigos cuando comenzó a tomar conciencia de las constricciones que imponía la ciudad burguesa y de

---

<sup>6</sup> “Los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que solo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes, des escombros o torsos en la galería del colección prendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor en los aposentos de nuestra posterior clarividencia” (Benjamin, 1996: 210); “La excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan excavaciones” (Benjamin, 2005. 408).

<sup>7</sup> “Él [Benjamin] no se dirige contra el subjetivismo supuestamente hinchado, sino contra el concepto mismo de lo subjetivo [...]. La vida interior es para él no sólo el albergue de la abulia y la turbia autosuficiencia, sino también el fantasma que deforma la vida posible del hombre: por doquier la contrasta con lo corpóreo y exterior” (Adorno, 2008: 20).

que no podría haber verdadero cambio de mentalidades sin una recomposición del espacio (Déotte, 2013: 159): “el propio cementerio nos demostraba los límites que la ciudad imponía a todo lo que de verdad nos importaba” (Benjamin, 1996: 206).

### **La ciudad en la época de revolución espacio-temporal**

Su preocupación juvenil por la reducida noción de experiencia derivada del modelo de conocimiento moderno, va a ir tomando en la obra de Benjamin un carácter cada vez más materialista y atento a los condicionamientos socio-históricos. La concepción fisicalista y geométrica del espacio-tiempo no es simplemente una teoría derivada de la observación empírica, sino que, gracias a la tecnociencia, la civilización moderna fue transformando efectivamente los espacios y tiempos en que se desarrolla la vida humana. Su racionalización y homogenización no solo contribuyó a la secularización del mundo sino que, como explica David Harvey, permitió disponerlos a los fines de la producción y circulación eficientes de las mercancías (Harvey, 1990: 253).

Benjamin (siguiendo la idea de Marx de que la naturaleza es “materia social, mediada y moldeada por la actividad humana” [Benjamin, 2005: 473]) va a poner en evidencia, como dice Eduardo Maura, el carácter socialmente condicionado del espacio/tiempo en la modernidad no es otro que el espacio/tiempo mercantil –capitalista (2013: 102).

Este fenómeno podría resumirse en el conocido diagnóstico benjaminiano de la pérdida del aura, definida precisamente como “una singular trama de tiempo y espacio: la aparición única de una lejanía, por próxima que esta pueda hallarse” (Benjamin, 2008: 56). Esa aura que originalmente se manifestaba en el ámbito del culto y el ritual sagrado (aunque luego irá derivando en formas profanas de culto a la belleza y el valor de autenticidad) ya no tiene cabida dentro del nuevo espacio-tiempo producido por la técnica donde todo lo objetos son intercambiables entre sí.

La culminación de esta gran transformación la constituyeron las nuevas ciudades industrializadas. Y, de manera paradigmática, ese París del XIX, derruido y reconstruido por el barón Haussmann, al que Benjamin quiso dedicar su gran proyecto.

### **La ciudad moderna y la ordenación de la memoria**

El “embellecimiento estratégico” (Benjamin, 2005: 48) de París llevado a cabo por Haussmann, respondía a un propósito tanto de control sobre la población como de liberar de las condiciones que mantenían a la ciudad anclada en un pasado lejano, disponiéndola a las nuevas necesidades de la economía. La ciudad moderna se convirtió en un medio ya por completo “artificial”, donde se hace imposible vivir al margen del nuevo orden social.

En la planificación haussmanniana se impuso la línea recta. Los viejos edificios y callejuelas fueron derruidos para levantar construcciones destinadas a “fines transitorios” (Benjamin, 2005: 52) (tanto de las mercancías y de sus compradores como de los vehículos que en poco tiempo terminarían por invadir la ciudad). Como ha dicho Richard Sennett, en las metrópolis del XIX “se privilegiaron, movimientos por encima de los derechos” (Sennett, 2007: 354).

Con ello además se dificultaba la construcción de barricadas y se posibilitaba al ejército atravesar rápidamente la ciudad hasta los barrios periféricos a donde se había desplazado (a base de expropiaciones y de la especulación con los suelos) a la población obrera junto con las fábricas e industrias.

Pero al borrar gran parte de los espacios de la vieja ciudad para dejar paso al progreso se derruían también las “imágenes” que conformaban la memoria colectiva,

especialmente las fabricadas por las utopías románticas y socialistas (Harvey, 2006). En consecuencia, tal como recoge Benjamin, sus habitantes empezaron a encontrarse como extranjeros dentro de su propia ciudad, “ya no se sentían en casa, y comenzaban a tomar conciencia del carácter inhumano de la gran ciudad” (Benjamin, 2005: 47). Se extendieron las condenas, lamentaciones y expresiones de dolor y nostalgia ante el paisaje urbano convertido en ruinas: “Desde la torre de Notre-Dame ayer veía la ciudad inmensa; ¿quién construyó la primera casa?, ¿cuándo se derrumbará al fin la última y aparecerá el suelo de París como el de Tebas y el de Babilonia?” (Benjamin, 2008: 180); “Han destruido todo, incluso la memoria” (Harvey, 2006).

La misma experiencia parece verse fragmentada con la nueva división espacial “entre lo externo y lo interno, lo público y lo privado” (Sennett, 2007: 347). Pues ante un mundo exterior, amenazante “que trata incesantemente de penetrar y arrollar la vida interior” (Benjamin, 2005: 60), vaciado de los tradicionales núcleos de sentido, los individuos buscarán protección física y emocional en la privacidad de los espacios interiores. Será allí donde ha de desarrollarse la experiencia verdadera, la auténtica vida. Algo que para Benjamin se expresa de manera particular en el hogar burgués decimonónico: eran recargados diseños que buscaban “el ensalzamiento del alma solitaria”, un refugio donde trata de reconstruir su propia memoria particular: “reúne las regiones lejanas y los recuerdos del pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo” (Benjamin, 2005: 55). Los pasajes no son sino el resultado del anhelo por extender los interiores a las calles, resguardándoles para el confort de los compradores.<sup>8</sup>

Los nuevos espacios públicos adecentados dejaban claro a quién pertenecía el auténtico poder imperial: cafés y escaparates, bulevares y grandes avenidas, abiertas en perspectiva siempre a “algún símbolo de la civilización” (Benjamin, 2005: 61) (una iglesia, una estación, una estatua, etc.), eran “pasarelas que homenajearan el poder del dinero y de las mercancías; espacios de juego para la burguesía” (Harvey, 2006). Haussmann y sus seguidores intentaron complacer también el sentimiento, construir una nueva representación de la ciudad, con sus propios imaginarios y memorias acordes a los ideales del Imperio. A pesar de toda la racionalidad técnica, pues, no hay espacio verdaderamente neutral: ni la ciudad ni la sociedad capitalista en general, dejan de generar sus propios mitos, ritos, etc., hasta el punto de que Benjamin hablará del capitalismo como “pura religión de culto” (2014). Al disponerse el espacio en favor de una “sociedad productora de mercancías”<sup>9</sup>, “en la haussmannización de París la fantasmagoría se hizo piedra” (Benjamin, 2005: 61). Es esta nueva religión del mercado el principio que permitirá integrar a las clases bajas: “las exposiciones universales fueron la escuela donde las masas apartadas por la fuerza de consumo se empapan del valor de cambio de las mercancías hasta el punto de identificarse con él” (Benjamin, 2005: 54).

Pero Benjamin quiere seguir también los pasos de Marx cuando este entrevió en las relaciones de producción capitalista las condiciones que harían posible su propia supresión (2008: 51). En el caso de la ciudad, la velocidad inusitada a la que modernidad va generando sus propias ruinas parece abrir esa diferencia temporal que, según Benjamin, era un requisito indispensable para la crítica filosófica. Para cuando él escribe, parte del París decimonónico era ya cosa del pasado. Los pasajes, que reflejaron el presunto esplendor y los sueños de aquel tiempo, se habían convertido en menos de un siglo en lugares en decadencia. Como dice Hannah Arendt, la historia en sí ya lo había

---

<sup>8</sup> Los pasajes eran un espacio para el nuevo tipo de habitante de la ciudad y en especial para la mujer, que comenzaba a salir sola a la ciudad a comprar, acto que hasta entonces había sido considerado servil.

<sup>9</sup> El aura, al menos en lo que respecta a su carácter cautivador, parece resistirse, en efecto, a su extinción, rebrotando en otros lugares y bajo otras formas. En el cine, Benjamin se refería al “culto a las estrellas fomentado por el capital cinematográfico” (Benjamin, 2008: 69).

liberado de la tarea de destrucción y "solo necesitaba inclinarse para seleccionar sus preciosos fragmentos en la pila de escombros" (Arendt, 2001).

## Conclusiones

En la imagen de la ciudad moderna que nos ofrece Benjamin cobra todo su sentido la dura sentencia formulada en la tesis VII: "No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie". A la luz de la ciudad pasada, las relucientes y cautivadoras calles de París comienzan a desvelar sus sombras.

Para terminar, quisiera apuntar de las reflexiones de Benjamin que he tratado de exponer en estas páginas puede extraerse una propuesta para la comprensión, e incluso para la intervención práctica, sobre nuestras ciudades, como tarea irrenunciable para todo proyecto crítico del presente.

Desde su perspectiva, ante el empobrecimiento de la experiencia la respuesta no puede hallarse en un mayor encierro sobre la propia subjetividad o en las búsquedas introspectivas. La transformación no podía quedarse en una reforma interior, porque en realidad dentro de nosotros mismos siempre nos acabaremos topando con el mundo exterior. De ahí su insistencia en que la historia es algo que nos toca muy de cerca y en que buena parte de esa historia compartida que somos se halle "hecha piedra" en los espacios en que habitamos, en la ciudad, en sus edificios y sus calles.

La mirada benjaminina sobre la ciudad, frente a la proliferación de los espacios destinados al movimiento fluido, requiere de reposo y de demora, pero también de ir más allá de las construcciones "pulidas y abillantadas" erigidas por los "triunfadores", de la admiración inocente por las colosales avenidas, anuncios luminosos, monumentos y memoriales dedicados a grandes ideales, conformadores de mitos.

Toda pretensión por rescatar las memorias allí ocultas ha de reconocer que el pasado nunca puede ser del todo recuperable, que es donde no se le fuerza a explicitarse y dotarlo de univocidad, donde realmente puede realizar su tarea.

La cuestión, pues, no es tanto qué memorias rescatar, sino cómo rescatarlas. No se trata de acudir al pasado para obtener de él una función legitimadora o convertirlo en autoridad (actitudes cercanas a la "estetización de la política" contra la que advierte Benjamin). Toda recuperación del pasado habría de mantener siempre esa distancia inscrita en el respeto hacia lo muerto, evitando apropiárselo o hablar en su nombre. Una distancia que, sin embargo fuerce al presente a sentirse interpelado y a cuestionarse sobre sí mismo.

Valdría la pena pues rescatar también hoy la mirada crítica de Benjamin ante las intervenciones en torno a la cultura y la memoria, en las que muchas veces son los propios pasados alternativos o aparentemente subversivos los que se ven convertidos en símbolos o imágenes publicitarias que persiguen volver la ciudad legible y crear mitos para la recreación de los turistas. Y es que, como ya nos advertía en sus *Tesis*, solo la humanidad emancipada tiene sus muertos a salvo (2008: 308).

## Referencias

Adorno, Th. W. (2008). "Caracterización de Walter Benjamin". En *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa 10/1* (Trad. Navarro Pérez J.). Madrid: Akal.

Arendt, H. (2001). *Hombres en tiempos de oscuridad*, (Trad. Ferrari, C. y Serrano de Haro, A.). Barcelona: Gedisa.

Benjamin, W. (2007). *Obras Completas I.1*. Madrid: Abada.

- (2008). *Obras Completas I.2*. Madrid: Abada.

- (2005). *Libro de los pasajes*, (Ed. Rolf Tiedemann, Trad. Castañeda, L. F., Herrera, I. y Guerrero, F.). Madrid: Akal.
- (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900* (Trad. Klaus Wagner). Madrid: Alfaguara.
- (1996). *Escritos autobiográficos* (Trad. Rocha Barco, T.). Madrid: Alianza.
- (2014). *El capitalismo como religión*. Recuperado de <https://lallamaediciones.files.wordpress.com/2015/01/capitalismo-como-religic3b3n-web1.pdf>.
- Déotte, J.L. (2013). *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura* (Trad. Calde, N.). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrutu.
- (2006). *París, capital de la modernidad* (Trad. Amoroto Salido, J. M.). Madrid: Akal.
- Maura, E. (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Bellaterra.
- Sennett, R. (2007). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oyarzun Robles, P. (1996), “Introducción” a Benjamin, W. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Arcis.
- (2008) “Introducción”. En Benjamin, W. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Reyes Mate, M. (2009). *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.

## **Women and Urban Mobility: The importance of recognizing gender differences in urban planning**

Lua Bittencourt  
(Universidade de Lisboa)

### **Abstract**

One part of the huge legacy left by Jane Jacobs was to give visibility to a very important, but still timid initiative: the participation of women in urban planning. In that line of thought, this paper brings a review about the insertion of the gender differentiated notion in urban planning, especially in the practice of urban mobility. It is easily observed that, despite all the achievements and advances made by women in the last decades, the gender relations, in their complexity beyond binary relations, still present inequalities. These differences are manifested in different scales of cities, which begins within the sphere of the private space and extends in the urban space. If there is something that identifies a thought as feminist and gendered it is the critical reflection on the duality between the public sphere and the private sphere. By focusing on the "women's space" and where they feel secure and belonging, public transport remains an extension of the public sphere—the street—which is historically not their place. By bringing basic theorists and others of feminist discourse, the discussion aims to identify common points and gaps in the discourses to conclude what is already being and what still has to be transmitted today for urban planning that can bring the needed balance on urban mobility, considering the specifications of each gender.

### **Resumen**

Una parte del gran legado dejado por Jane Jacobs fue dar visibilidad a una iniciativa muy importante, pero todavía tímida: la participación de las mujeres en la planificación urbana. En esta línea de pensamiento, este trabajo trae una revisión sobre la inserción de la visión diferenciada de género en la planificación urbana, especialmente en la práctica de la movilidad urbana. Se observa fácilmente que, a pesar de todos los logros y avances realizados por las mujeres en las últimas décadas, las relaciones de género, en su complejidad más allá de las relaciones binarias, todavía presentan desigualdades. Estas diferencias se manifiestan en las diferentes escalas, que comienzan dentro de la esfera del espacio privado y se extienden en el espacio urbano. Si hay algo que identifica un pensamiento como feminista y de género, es la reflexión crítica sobre la dualidad entre la esfera pública y la esfera privada. Centrándose en el "espacio de las mujeres" y donde se sienten seguras y pertenecientes, el transporte público sigue siendo una extensión de la esfera pública, la calle, que históricamente no es su lugar. Al traer teóricos básicos y otros del discurso feminista, la discusión tiene como objetivo identificar los puntos comunes y las lagunas en los discursos, con el fin de discernir lo que ya está siendo y lo que aún hoy debe transmitirse para la planificación urbana, que pueda aportar el equilibrio necesario en la movilidad urbana considerando las especificaciones de cada sexo.

**Palabras clave:** Estudios de mujeres, Movilidad Urbana, Planificación Urbana, Ciudades y Género

**Keywords:** Women Studies, Urban Mobility, Urban Planning, Gendered Cities

## **Introduction**

That men and women have always been treated and seen differently is not new. Feminist movements, which over time have played a significant role in important achievements for gender equality, are nowadays growing strong and aligned with other social movements that seek, above all, balance and justice in life in society. In a world that already has more than half of its population living in cities, it seems natural that this called life in society has been increasingly analyzed and criticized.

One part of the huge legacy left by Jane Jacobs was to give visibility to a very important, but still timid initiative: the participation of women in urban planning. In that line of thought, this paper brings a review about the insertion of the gender differentiated notion in urban planning, especially in the practice of urban mobility. As so, by approaching basic theorists and others of feminist discourse, this paper aims to identify common points and gaps in the discourses to conclude what is already being and what still has to be transmitted today for urban planning that can bring the needed balance on urban mobility, considering the specifications of each gender.

Gender equality is a complex and multidimensional concept comprising the range of factors encompassing social, cultural, historical, and economic processes. So, the objective of the present study was to investigate whether women's participation in transport planning is related to gender equality in general as well as to specific domains of gender equality in a city.

For this particular paper, as it is a gender study, it is crucial to start defining that, in addition to the clear peculiarities of what it is to be a woman in each culture whether from different countries or religions or even from different regions of the same country there is still a lack on the gender conception. The woman, who has always been the object of the feminist movements, now understands more than human beings who were born with the female sex besides to which the woman category alone was also built under a vision of male domination. The truth is that different feminist strands still disagree and argue about the definition of gender. Nevertheless, it is extremely important in a study to show what the research object is and what group it is addressing. The solution to this question was to adopt here the concept of the distinction between sex and gender, which has become central to the feminist debate. The first—sex—then becomes a reference to the biological phenomenon and the second to social construction. Being a woman is then understood as a process, both personal and social, that is, in addition to an identity, gender is a social position and an attribute of social structures.

The current study addresses these limitations and try to fill a gap by observing how the differences of both genders on urban mobility have been treated in urban planning. Thus, this work began by addressing the important theme of the construction of what it is to be a woman and its particularities in relation to the city and society. Then it passed through several authors in order to build the current discussion on the relationship between women and transportation.

## **Development**

The struggle of women for recognition as subject of history dates back several centuries, but it was with the feminist movement, articulated mainly in the western world, that a series of demonstrations were unleashed, leading the public to question the society based on patriarchal values—understood here not as a form of political organization associated with absolutism, but rather as the different facets of male domination (Sumi & Pina, 2016). The Feminism, in its various aspects, combines militancy for gender equality

with research into the causes and mechanisms of reproduction of male domination. However, this claimed equality can be understood as the search for the insertion of a universalization that is not neutral, since the standard has already been built upon the "masculine". Women sought to be citizens, but citizenship itself was already built on the basis of the position of man (and, in general, of white and wealthy men) in a society marked by inequalities of gender, race and class (Miguel & Biroli, 2014).

If there is something that identifies a thought as feminist and gendered focused, it is definitely the critical reflection on the duality between the public sphere and the private sphere. By focusing on the "women's space" and where they feel secure and belonging, public transport remains an extension of the public sphere—the street—which is historically not their place. On the one hand, among the wealthiest women, the restrictions on public appearance were intended to avoid direct contact with people of lower social classes and also imposed on them to be accompanied at all times. On the other hand, the reality of the women who needed to work, to complete or even guarantee the whole family budget, was quite different. The treatment given by the police and by the population itself was permeated with violence and public humiliation. Often, these women were prevented from sitting and enjoying the shade and rest in public squares, at the risk of being taxed as prostitutes, suffering physical assault or even being arrested. (Lyra, 2017)

We can easily see, in developing countries for example, that in a short period of time, women have gained new places in salaried work, in the political arena and in domestic and family relations and are moving towards the pursuit of full citizenship. At the same time, there was a marked urbanization process in the country, with cities as the social space for the next few centuries. However, often women in urban space are seen as invisible figures, without the full exercise of the right to the city. In this sense, it is evident the need to value a gender perspective in urban public policies in order to promote a more egalitarian society, since they have the possibility to distribute, systematize social tensions and conflicts, divide and share the costs and benefits social, giving voice and power to women (GIZ, 2013). In addition, thinking about policies with the gender cut is to recognize the power relations that involve the concept of gender, since it can be formed by the intersection of racial, class, ethnic, sexual and regional modalities (Butler, 1990), which determine the location of individuals and individuals in society.

But, although society has evident signs of progress and changes in its relations of power and structure (at least in large cities) and it is now natural to see men and women working side by side and occupying the urban space, the woman remains belonging to the private space. In general, men and women are still far from evenly dividing domestic tasks and responsibilities, often leaving women with a double journey: working on the street and at home. But if they remain much more trapped and responsible for the private, how will they occupy the public space? It has been proved that it is not enough to require women's access to what was considered men's activities. It is also necessary to redefine the valuation criteria that make some activities (from men) considered more important and worthier than others (from women) and which cause some forms of behavior (from men) to be seen as universalizable, while others (from women) appear as inevitably linked to a particular social position (Miguel & Biroli, 2014).

In order to understand cities, it is primordial to admit that there are combinations or mixtures of land uses and not the construction of segregated ones. It is fundamental to understand that the mix of uses is necessary to promote urban safety, since public contact and interaction of people need a significant number of components (JACOBS, 2000). Cities need all kinds of diversity and most of urban diversity is the existing plurality of people with very different concepts, organizations and purposes. Although, in approaching the issue of gender differentiation, it is noted that the right to use the city and

the right to belong are quite connected and interdependent: these connections may be implicit and not clearly linked, even in the minds of women, but it seems that the construction of patriarchal powers in the household effects, even if unconsciously, women's sense of freedom of movement and use of public spaces. In addition, it is easily observed that, despite all achievements and advances made by women in the last decades, the gender relations, in their complexity, beyond binary relations, as already showed here, still present inequalities. These differences are manifested in diverse scales of cities, which begins within the sphere of the private space and extends to the urban space.

Since Lefebvre first brought the idea (and the ensuing debate) about the right to the city and what it implies, much has been discussed and said by theorists and decision makers, regardless of the economic system defended or the country in focus. David Harvey (Harvey, 2008) ended up defining that right to the city is much more than the individual freedom to access urban resources: it is the right to change themselves by changing the city. It is, above all, a collective rather than an individual right, for this transformation inevitably depends on the exercise of a collective power to reshape the urbanization process. However, the current argument is that Lefebvre and Harvey lacked, as did the great majority of researchers to date, the insertion of the inherent differences to the collective (Fenster, 2005). In analyzing the idea, the first question that arises is to what extent this notion of the right to the city is sensitive to individual and collective difference. As such, Lefebvre's definition is not related to the notion of power and control, which are related to identity and related to gender. Their definition, therefore, does not challenge any kind of power relations (ethnic, national, cultural) and much less power relations of gender as dictating and affecting the possibilities of realizing the right to use and the right to participate in urban life. It is well known, therefore, that a fundamental part of this conquest to the right of the city is the feeling of belonging, of the notion of the collective, and part of this feeling is, in turn, the perception of security or insecurity. It is noted that insecurity is a theme that touches all the people living in the city, but it is important to consider that there are dangers and fears lived exclusively or more intensely by women (Peccini, 2016). As showed at the beginning of the paper, this is simplified through the social construction of women: the way women are viewed in society and the place where women are placed, the place of the historically constructed woman is the private space, not the public space. In public space, she tends not to feel secure, not feel herself to belong.

Within the framework of the contradictions of gender social relations, there are at stake symbolic and cultural issues that determine urban mobility and questions about the daily displacement of women within the scope of their role in the family space (taking their children to day-care centers or schools), professional and social (occupation of public spaces, squares, parks, among others) (Tavares, 2015). When we refer to everyday life in the city, we come across a scale of study that is closer to the street. By analyzing the mobility of workers—men and women—in their everyday lives, we are focusing on the use of public transportation and the dynamics between this movement of people (pedestrians and then passengers) and the territory. Thus, built environment refers to the set of urban environments that provide the setting for human activity. Defined as the space where people live, work and leisure in everyday life, the built environment encompasses places and spaces created or modified by people, including buildings, parks and transportation systems, not only by design, but also by the land use and occupation of those spaces.

A sustainable collective urbanization is being defined as a built environment that involves compact and mixed land uses, access to high-quality mass transportation and roads that reduce traffic speed and limit the presence of vehicles in key areas. This

encourages the choice of walking or cycling to school, to the park, to the supermarket, to work, to the doctor, etc. In this context, when it comes to gender in public space, the first commonly issue is security. By common sense, security is the perception of being protected from risks, dangers or losses, and, in the case of perception, the subjectivity and individuality of the object becomes evident. From that point on, the discussion about urban policies and practices that touch on the broader issue of the right to the city becomes essential. And in the quest to repolitize the security discourse, we have seen that there is a need for another theoretical approach that moves away from theories and strategies currently dominant and based on simplistic assumptions, such as the need for crowded streets to make the city more vibrant and safe (Gehl, 2013).

Promoting sustainable urbanization can have a strong and positive relationship with road safety (Ben Welle et al., 2015). Human society is subtly organized around various social structures that define and reinforce the individual sense of affiliation and security. Feeling safe is crucial for people to embrace urban space. In general, life and the people themselves make the city more inviting and safer, whether in terms of perceived or experienced safety. The way humans interact with each other and with space and the consequent changes in these relations directly interfere into the urban development of cities. Here, we take as a base then that who practices the space is also the one that produces it and the synthesis that Francesco Careri brings that walking, even if it is not the physical construction of a space, implies a transformation of the place and its meanings. The physical presence of humans in an unmapped space—and the varying perceptions he receives from it—is a form of landscape transformation that, while leaving no tangible signs, culturally modifies the meaning of space and, consequently, space itself, turning it into place (Careri, 2013).

Nevertheless, the most common in studies and research related to urban, spatial and temporal problems is to disregard gender differences and obtain a single solution for the entire population. However, as it is presented here, the perspective of gender in mobility is being proved essential for understand the gap between those who share the city and those who are restricted from occupying the urban spaces by the simple fact of not being a man. This does not mean, however, that women move less in space: several researches of different countries and cultures have identified a higher average number of walking trips per day of working women if compared to men, which might indicate the double burden of work and domestic duties usually devoted to women (Tobío, 1994) (GenMOB, 2016) (Todd litman & Transport Policy Institute, 2015). It has been proved as well that women use public transit more often and made more trips on foot than men and they are also more likely to split their time between work and family commitments like taking care of children and elderly parents (Foran, 2013).

Once the cultural role on the occupation of the public spaces by women is acknowledged, an important step regarding the relation of gender with urban mobility must be taken. Besides the role of scientific research to search for the reconciliation of women with the joy of moving in the city and occupying the public spaces, the practices within transport planning and policy must recognize the gender differences in the way women and men travel in the city (Harkot, M.K., Andrade, M.H., Giannotti, M., Santoro, P., 2017). The gender determines not only the mode of transport that will be used, but also the way the transports are perceived and evaluated by different people. In the case of some countries, religious traditions and cultural traditions can be extremely restrictive, especially the ones attributed to women, such as the non-use of bicycles and public transportation.

In parallel, in the 2010 Latin American Women's Habitat Network meeting, women reported being more fearful than men, being taught since the very early ages they are not

supposed to go alone to public spaces (Women and habitat network of Latin America, 2010). The intensified fear of women narrows their movements, delimiting the use of public space and their trips to other public or private spaces. British geographer Valentine (Valentine, 2012) also specifies the strategies of coping performed by women every day in choosing their path of travel. For the author, women practice daily a negotiation of the use of the public spaces and all this negotiation and coping strategies is based on the fear of experiencing a physical vulnerability to men, due to cultural and social issues. The city is in eternal construction, the public space is social reflection of the reading and cultural appropriation of the people in relation to the city. There is, therefore, an important step to be taken in relation to urban mobility and gender. The reconciliation of women's autonomy with the pleasure of moving and occupying public spaces must be further studied and explored scientifically.

In this way, given the brief context presented here, it is already evident that there is a confrontation in gender relations, which affect mainly women in the use and access to cities in their daily lives, pointing to the great relevance the inclusion of gender issues in urban planning and, more specifically, transport. There is a need for a more comprehensive and selective look at social demands and the changes and transformations that have taken place in society in recent decades.

## **Conclusion**

The urban space is not neutral. The perception and use of the city, its areas of traffic, rest and socialization is not the same for a child and for an elderly person or for a person with a disability. In the same way, men and women experience the city, the street and the neighborhoods differently. That means that the possibilities of “living and enjoying the city” are smaller for some social groups such as women, where urban resources are not enough or do not consider their particularities. As we have briefly seen here, women's struggle for equality of rights and duties within society has been going on for decades and, although great changes have taken place, they are not enough to talk about women's incorporation into society. There are wage, legal, educational and, of course, territorial differences.

The overlapping roles given to women (mother, housewife, worker, etc.) require certain space conditions for the connection and use of the environment: road infrastructure, service networks, public spaces and equipment that impact on access to urban public services, active participation of citizenship and mainly the perception of women security. In addition, concrete aspects of inequality are observed in urban transport planning and in the possibilities for its use, since the working hours of many women are often partial and combine with other tasks such as taking care and breast-feeding children and caring for or attending if they or other family members are sick. Because of all that, the urgent need is to think of inclusive cities, where the gender dimension is a vitally important component of urban policies and planning, which contributes to making them more sustainable, fair and equitable.

The ways in which society and public managers deal with and plan questions about gender inequalities are currently not sufficient to guarantee the autonomy of women in their movements. This aspect pervades the institutions, the economy, politics, as well as the field of urban mobility, since studies of urban mobility and walking that consider the gender perspective are still difficult to find. Besides that, there is still a huge lack of women and people with a gendered differentiation thought planning and managing cities.

## References

- BEN WELLE, LIU, Q., LI, W., KING, C. A., ROBIN, S., OBELHEIRO, C., & MARTA, S. (2015). *Cities safer by Design*.
- Butler, J. P. (1990). *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, Chapman & Hall.
- CARERI, F. (2013). *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili.
- Fenster, T. (2005). The Right to the Gendered City : Different Formations of Belonging in Everyday Life, *14*(3), 217–231. <https://doi.org/10.1080/09589230500264109>
- Foran, C. (2013). How to Design a City for Women, 1–8.
- GEHL, J. (2013). *Cidades para pessoas*. São Paulo: Perspectiva.
- GenMOB. (2016). *Gender and Mobility Space-Time Inequality – Final Project Report*. Lisboa.
- GIZ. (2013). Planos de Mobilidade Urbana: Abordagens Nacionais e Práticas Locais. *Transporte Urbano Sustentável Documento Técnico #13*, 88.
- Harvey, D. (2008). The Right to the City. *New Left Review*, *53*(53), 23–40. <https://doi.org/10.1080/13604819608713449>
- JACOBS, J. (2000). *The death and life of great american cities*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lyra, L. E. (2017). *Por onde caminham as mulheres?* UFMG.
- Miguel, L. F., & Biroli, F. (2014). *Feminismo e Política*. São Paulo.
- Peccini, I. R. (2016). *Cidade: Substantivo feminino*. UFRJ.
- Sumi, C. M., & Pina, S. A. M. G. (2016). Políticas Públicas Urbanas para quem? Uma perspectiva de gênero, 102–113.
- TAVARES, R. B. (2015). *INDIFERENÇA À DIFERENÇA: espaços urbanos de resistência na perspectiva das desigualdades de gênero*. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO UFRJ.
- Tobío, C. (1994). El acceso de las mujeres al trabajo , el espacio y el urbanismo, 1–10.
- Todd litman, V., & Transport Policy Institute. (2015). Analysis of Public Policies That Unintentionally Encourage and Subsidize Urban Sprawl. *LSE Cities*, (March), 1–89. Retrieved from [newclimateeconomy.net](http://newclimateeconomy.net)
- Valentine, G. (2012). The geography of women's fear, *21*(4), 385–390.

## **Re-significar el espacio urbano: análisis semiótico en tres tiempos del área de la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla**

Manuel A. Broullón-Lozano  
(Universidad de Sevilla)

### **Resumen**

El tiempo escribe con sus signos sobre toda ciudad, como si de un texto se tratase. No sólo la memoria del pasado a través de la visión de los monumentos, sino sobre todo, la negociación de sentido subyacente a todo nombre o acción, e incluso el proceso mismo de simbolización, deben de ser descritos por una mirada científica. Así pues, dos serán los objetivos de esta investigación. En primer lugar, se trata de observar los diferentes dispositivos y actores que están presentes en el área suroeste de una ciudad tan compleja como es Sevilla; donde en 1929 tuvo lugar la Exposición Iberoamericana y, hoy por hoy, encontramos distintos barrios o un parque público, el cual constituye uno de los principales atractivos turísticos de la ciudad. De la otra parte, en este trabajo se propondrá un acercamiento a la Semiótica tanto en su teoría como en su metodología, con el fin de poder emplear sus herramientas para analizar la ciudad como sistema signifiicante.

### **Abstract**

Time writes with signs on our cities, as they would be texts. Not only the memory of past through visions of monuments, but the negotiation of sense in every name and action, and even the whole process of simbolization, may be described by a scientific gaze. So, two are the objectives of this research. The first one, aims to find the different dispositives and actors which exist inside the south-western area of a complex city as Seville is; that one where in 1929 the Iberoamerican Exhibition took place, and where, today, we can find different suburbs and a public park, which is a point of touristic interest. On the other hand, on this paper we may deal with Semiotics, to check its theory and methodology, to use its tools to analyze the city as a significant system.

**Palabras clave:** Sevilla, Semiótica, Análisis Estructural, Exposición Iberoamericana de 1929.

**Keywords:** Seville, Semiotics, Structural Analysis, Ibeoramerican Exhibition of 1929.

### **Introducción: pretextos y precedentes de la investigación**

Toda ciudad comunica, al menos para quien tiene ojos para ver y oídos para oír. Partiendo de su aprehensión como “una crónica viviente”, George Steiner explica la ciudad europea como “una verdadera cámara de eco de triunfos históricos, intelectuales, artísticos y científicos” (2008: 38-39); parafraseando a su vez a Charles Baudelaire:

Cuando paseando por una antigua ciudad civilizada, una de aquellas que contienen los más importantes archivos universales, algo atraiga tu mirada hacia lo alto, pues por las plazas públicas y en las esquinas hay personajes inmóviles más grandes que quienes pasan a pie que te hablarán en un lenguaje mudo de pomposas leyendas de gloria, de guerra, de ciencia y de martirio... ¡huye! Seas quien seas, el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado, el más vil, pues el fantasma de piedra se apodera de ti durante algunos minutos, y te condena, en nombre del pasado, a pensar en cosas que no son de este mundo. (Baudelaire, 1965: 340).

No es poca la ironía del fragmento. Se pone de manifiesto que las ciudades constituyen un fenómeno complejo desde el punto de vista de la significación y de la memoria. Sin embargo, la afilada pluma del poeta nos llama a la prudencia para no caer en reduccionismos simplificadores. Es cierto que en el seno de las ciudades persisten fantasmagorías del pasado, como en una caja de resonancia. Ese primer funcionamiento, que interesa al Patrimonio y al Turismo, pone en juego un mecanismo semiótico básico de reenvío referencial entre el signo y su designación, a veces obvio, otras sólo disponible para los iniciados en los códigos culturales locales. Pero Baudelaire advierte de que ese tipo de aproximación implica pensar en “cosas que no son de este mundo”; quién sabe si produciendo una realidad otra, absolutamente simulada, en donde “el mapa pudiera suplantar al territorio” (Baudrillard, 2005: 11). Para no caer en un discurso de la melancolía respecto a una edad de oro ya acabada, ni en el vicio del historicismo señalado por Walter Benjamin, la Teoría de la Significación, desde una epistemología estructural (Deleuze, 2002), nos enseña que la semiosis no siempre trabaja bajo un funcionamiento referencial unidireccional, en tanto que si los significados trascienden lo meramente empírico y material, la *mirada intersticial* del estudioso debe permitir seleccionar, relacionar, sospechar y hasta poner en tela de juicio la obviedad del dato en bruto; deconstruyendo y reconstruyendo más que confirmando lo ya por todos intuitivo.

Así es que, de cara a la praxis social de interacción simbólica, las ciudades no sólo se leen como un sistema de correspondencias que o se conoce o se ignora, sino que las entenderemos como una superficie, un palimpsesto sobre el que se puede escribir, borrar una y otra vez, reescribir...; también es la arena en la que se combate y se negocia el sentido a través de la forja de identidades culturales y sociales, o si se quiere, de las ideologías (Foucault, 1992: 5). En el contexto español, actualmente, los abundantes litigios interpretativos derivados de la denominación de calles, plazas y lugares públicos con los nombres de grandes personajes o acontecimientos, a la luz de la Ley de la Memoria Histórica (BOE, 2007: 53410-53416), así lo ponen de manifiesto (*cf.* *Eldiario.es*, 24/10/2017 con *El País* 24/04/2018).

Ahora bien, ¿cómo interpretar ese texto complejo desde un punto de vista simbólico complementario a las decanas metodologías de la Geografía, del Urbanismo o de la Arquitectura, entre otras? De aquí se desprende una hipótesis de trabajo: el proceso de simbolización del espacio urbano a través de las prácticas antropológicas –que van desde las denominaciones de los lugares hasta el tipo de actividades que allí se desarrollan–, no puede ser ajeno a la atención de las Humanidades, desde el campo común que ofrece la Semiología en su concepción de la ciudad como textualidad; depósito formal del sentido. Explicar su conformación y sus dinámicas es nuestro propósito.

### **Objeto y método: los niveles o estratos del análisis estructural**

Desde ciertas revisiones contemporáneas de la Semiótica Estructural, el estudio del texto urbano como urdimbre y trama de la significación, procede de los planteamientos procedimentales del análisis topológico en las Artes del Espectáculo Vivo –desde su interés por el espacio y el cuerpo (Bobes Naves, 1988)–, la Semiótica de la Imagen (Floch, 1985; Thürlemann, 1991; Calabrese, 2012); o bien a través del interés de la Sociosemiótica de raigambre francesa (Landowski, 2007), la Semiótica Urbana practicada por la escuela romana (Pezzini, 2008), la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D, Vázquez Medel, 2003) o la Etnosemiótica practicada al modo de la escuela boloñesa (Del Ninno, 2007; Lancioni y Marsciani, 2007; Marsciani, 2007; Donatiello, 2017; Laboratorio de Etnosemiotica, 2018). Esta última

aproximación, especialmente, resulta muy sugerente a nivel teórico, pues re-sitúa a la Teoría de la Significación en el terreno que, “de buena fe”, siguiendo a Claude Lévy-Strauss, la Antropología había ocupado, según afirma él mismo en la conferencia pronunciada el 5 de enero de 1960 en el Collège de France (*vid.* Del Ninno, 1995: 27).

Organizaciones espaciotemporales, composiciones de planos y desplazamientos de los cuerpos, acciones corporeizadas o instalación de dispositivos, son los elementos valorizados por estas aproximaciones (*vid.* Addis, 2017); en tanto que todos ellos permiten observar dinámicas de relación, así como asunciones colectivas tanto de roles como de los esquemas de acción que ellos pondrían en funcionamiento.

Para enjuiciar la hipótesis formulada, el objeto material elegido será el conjunto de prácticas y dispositivos contenidos dentro de un área específica de la ciudad de Sevilla. Se trata del área suroeste de la ciudad, en el espacio delimitado por el edificio de la Real Fábrica de Tabaco –actual sede del Rectorado de la Universidad– y el Prado de San Sebastián, al norte; la avenida de La Raza al Oeste, la barriada de Reina Mercedes, al sur; y la Avenida de la Borbolla, al este (figura 1).

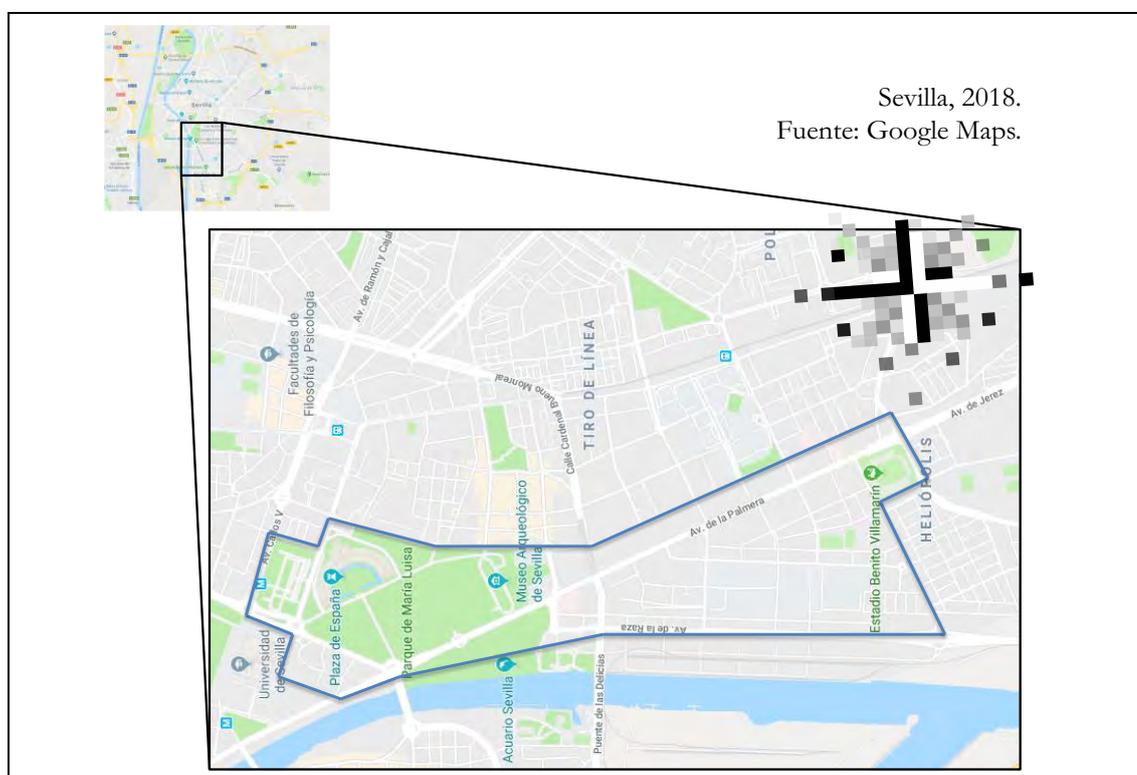


Figura 1. Delimitación del objeto de estudio como área urbana. Elaboración propia.

Dentro de dichos límites espaciales, se ha desarrollado un trabajo de campo consistente en 6 observaciones de documentación etnográfica entre los años 2011 y 2018<sup>1</sup>, anotando tantos dispositivos como prácticas encontradas en los agentes que transitan y habitan los lugares. Ello, en el nivel procedimental de la indagación empírica, ha dado lugar a 206 registros organizados en un mapa cartográfico de elaboración propia (*vid.*

<sup>1</sup> Las cuatro primeras observaciones se enmarcaron dentro del proyecto de I+D+i “Cartografías Lectoras en las Universidades Andaluzas”, liderado por Gabriel Delgado y M<sup>a</sup> del Mar Campos-F. Fígares, de la Universidad de Almería, entre los años 2011 y 2013, y financiado por Proyecto Atalaya/Junta de Andalucía (*vid.* Campos-F. Fígares y Martos Núñez, 2012). Si bien el propósito de aquella iniciativa tenía otros objetivos distintos, la experiencia y la autoevaluación dieron lugar al presente curso de las tareas de investigación, desde donde se pudieron replantear e implementar las condiciones de las dos últimas observaciones entre 2017 y 2018.

Broullón-Lozano, 2018<sup>2</sup>; figura 2), posteriormente analizados a la luz de las consideraciones que haremos a continuación.

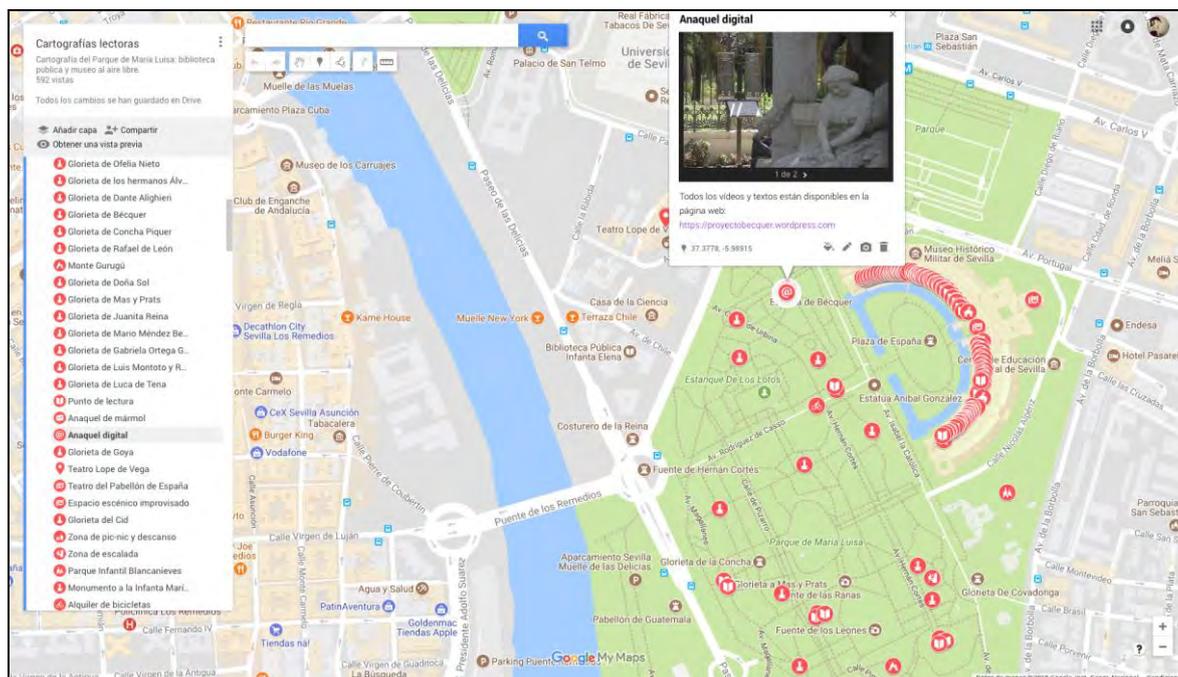


Figura 2. Registros en el mapa cartográfico. Elaboración propia.

En seguida aparece el problema metodológico de la sincronía y la diacronía, a la luz del cual, es posible hacerse cargo de las transformaciones que el lugar ha sufrido a lo largo del tiempo, concretamente, en virtud de las reestructuraciones urbanísticas acometidas en las tres primeras décadas del siglo XX, con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929. En el caso que nos ocupa –los espacios de la ciudad–, nos acercaremos a las formas del sentido a partir de varios estratos documentales superpuestos entre sí, que reconstruyen los distintos momentos en el tiempo, para garantizar con rigor el principio contrastivo entre manifestaciones (Hjelmslev, 1980: 39 y ss.; Greimas y Courtés, 1982, I: 372-373). En primer lugar, tomamos en cuenta el espacio físico tomado desde el presente de la observación empírica, en donde el sujeto/científico objetualiza el espacio según sus hipótesis de trabajo. En segundo lugar, está la documentación –fotográfica, periodística, cartográfica e histórica–, la cual da cuenta de las obras de acondicionamiento del área a principios del siglo XX. Y en tercer lugar, o entre los dos anteriores, se situaría la proyección del nivel de la inmanencia, que permite articular las estructuras de la significación y del sentido, así como apreciar sus transformaciones dinámicas en diacronía. En este nivel, se trata de determinar mediante la simulación del Recorrido Generativo del Sentido (Figura 3), cuáles son las atribuciones del valor que sustentan, desde la sintaxis fundamental (Greimas y Courtés, 1982, I: 194-197), a las prácticas discursivas de los sujetos implicados.

<sup>2</sup> Las observaciones debidamente documentadas con imágenes, ordenadas y organizadas espacialmente, pueden consultarse a través del enlace: [https://drive.google.com/open?id=1QAmuJcrACUo4MNs0Hbv8B8hB5-L\\_WIU&usp=sharing](https://drive.google.com/open?id=1QAmuJcrACUo4MNs0Hbv8B8hB5-L_WIU&usp=sharing)

	COMPONENTE SINTÁCTICA		COMPONENTE SEMÁNTICA
ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS	Nivel profundo	Sintaxis fundamental	Semántica fundamental
	Nivel de superficie	Sintaxis narrativa de superficie	Semántica narrativa
ESTRUCTURAS DISCURSIVAS	<p>Sintaxis discursiva</p> <p>Sintaxis de superficie (plástica)</p> <p>Discursivización</p> <p>Actorialización</p> <p>Temporalización</p> <p>Espacialización</p>		<p>Semántica discursiva</p> <p>Tematización</p> <p>Figurativización</p>

Figura 3. Recorrido Generativo del Sentido. Fuente: Greimas y Courtés, 1982, I: 197.

## Resultados de la investigación.

### 3.1. Espacios y prácticas en torno al mil novecientos

Antes del mil novecientos, según el “Plano industrial y comercial de Sevilla” de 1883 elaborado por J. Calvet en litografía<sup>3</sup>, distinguimos tres segmentos implicados en nuestro área de estudio: el Palacio de San Telmo, residencia de los duques de Montpensier y, después, seminario diocesano y sede el gobierno autonómico, cuyos extensos jardines de 18’5 hectáreas luego serían donados a la ciudad por la infanta M<sup>a</sup>. Luisa de Borbón en 1893; el huerto de la Mariana en la zona sur; y las zonas inundables cercanas al río Guadalquivir, por donde discurre el Paseo de las Delicias, zona de recreo y esparcimiento de moda en la época.

Los límites que acotan estas zonas son rígidos, puesto que protegen propiedades privadas; una destinada al recreo de los habitantes del palacio, y la otra orientada a la explotación agrícola particular. La oposición semántica que rige en la simbolización de estos terrenos es la de público/privado, bajo la configuración topológica exterior/interior ó cercante/cercado, establecida a la vista de los correspondientes límites con puntos de acceso fijos y manipulables sólo desde la tenencia de los propios recintos. Los actores interiores o cercados que esta organización espacial pone en juego están connotados por el misterio de la privacidad, especialmente en el caso del palacio. El velo opaco de la tapia, con la imposibilidad de mirar a través de él, establece una forma de mirada externa capaz de valorizar la frontera como un marcador eufórico: el encanto de la burguesía que mira a la nobleza desde la distancia y celebra su presencia en la ciudad como signo inequívoco de su grandeza. No hay que olvidar que Sevilla cuenta a principios del siglo XX con 3 duques, 2 duquesas, 57 marqueses, 65 marquesas, 38 condes, 37 condesas y 5 vizcondes que tienen su residencia habitual en la villa, según el *Anuario Grosso*, una especie de almanaque de la rancia sociedad hispalense que discursivizaba con autocomplacencia esta misma circunstancia (*sic*. Álvarez Rey, en Palenque, Broullón-Lozano y Casas-Delgado, 2018).

<sup>3</sup> Fuente: Biblioteca Nacional de España. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000020667>

Mención aparte merece la zona noreste, el extensísimo “Prado de San Sebastián”, que separa el área periférica urbana de la Real Fábrica de Tabaco, límite meridional del casco histórico, de las zonas agrícolas situadas tras la iglesia del mismo nombre, y el barrio de San Bernardo, área de servicio donde arribaba la línea ferroviaria procedente de Cádiz y trasera al acuartelamiento de artillería con su respectiva fábrica. En el Prado de San Sebastián se celebra desde el 18 de abril de 1847 la Feria de ganado, que poco a poco, hacia finales del siglo, se irá convirtiendo en la fiesta popular que hoy conocemos. Resulta relevante para la simbolización del espacio que en la entrada norte a este área se ubique desde 1896 una exuberante arquitectura denominada “La Pasarela del Prado”, que servía a un tiempo de puerta sur de la ciudad tras el progresivo derribo de las murallas a partir de 1868, y de acceso al recinto durante los fastos feriales. Cumple, pues la función semiótica de dispositivo de enunciación entre dos áreas, estableciendo dos maneras de mirada –interna y externa– desde ambos lados: donde comienza la urbe y donde, una semana al año, los sujetos se traducen a una textualidad diferente mediante una operación de neutralización que re-propone las categorías semánticas y la sintaxis fundamental en las formas de sociabilidad. Este “shifter”, como lo denominaría Roland Barthes (2003: 24), desembraga la transición entre los modos semióticos cotidianos y los modos festivos, con la consiguiente activación de todos sus usos sociales, de vestuario, danza o gastronómicos; también con la sustitución del cronotopo lineal de la vida secular por el tiempo cíclico de la festividad ritualizada en virtud de la invención de la tradición, que repite anualmente las mismas actividades.

### 3.2. 1900-1929: hacia la Exposición Iberoamericana como esfuerzo propagandístico panhispánico

El segundo momento que analizaremos se sitúa en función de la redistribución urbanística provocada por el acondicionamiento de este área de la ciudad de cara a la Exposición Iberoamericana de 1929. Este nivel en diacronía se analizará a partir del plano oficial de la muestra, de la documentación periodística y gráfica que ha llegado hasta nosotros (*vid. El Liberal*, 10/05/1929; Braojos Garrido, 1987; Comisaría de la ciudad de Sevilla, 1992), así como de la literatura especializada (*cf. Rincón Palacios*, 1992 y *Rodríguez Bernal*, 2000). Las obras, iniciadas en la década de 1910 y que, con no pocos titubeos, culminarían casi 19 años después, supusieron el derribo de los límites rígidos del área palatina, rediseñaron el jardín al gusto de la época con las intervenciones del paisajista Jean-Claude Forestier y del arquitecto Aníbal González; y distribuyeron los distintos pabellones de la muestra en dos áreas: la norte, dedicada a las naciones hispanoamericanas, con su centro en el conjunto monumental del eje Plaza de España/Plaza de América –esta última presidida por el Pabellón Real, situado no por casualidad en el lado de América y no en el de España–, y la sur, donde se sitúan los pabellones de las regiones españolas; ambas conectadas por la avenida que discurre junto al parque de atracciones, espacio lúdico mediador entre “las dos Españas” que, quizás pretendía hacer olvidar la brecha abierta entre las regiones ibéricas y las nuevas naciones americanas tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898.

En virtud de este nuevo trazado, la discursivización de los sujetos varía sustancialmente. Se surpime la doble mirada externa/interna, reduciéndose a un solo modo de subjetivación del espacio desde el interior: el del visitante que lo recorre. Los límites, trasladados y ampliados al nuevo perímetro, tienden a incitar una operación enunciativa de desembrague análoga a la suscitada por la, entonces, ya desaparecida Pasarela del Prado –derribada en 1921 para dar paso a otras arquitecturas efímeras desmontables, conocidas hoy como “la portada de la Feria”–. Cuando los sujetos acceden

al recinto interior se transfieren, como en un parque temático, a una realidad otra, simulada, versión maquillada como hemos visto mediante una operación propagandística de la “utopía degenerada” en que ha derivado el espíritu colonial transatlántico. Los pabellones (*cf.* Cabrero Nieves, 2015 con Broullón-Lozano, 2018), como sintaxis barrocas de estilos e identidades regionales o nacionales, excelsos anacronismos estilísticos, no re-presentan ni reenvían mediante una operación sígnica referencial a alguna realidad exterior, sino que ejercen una función de presentatividad en la producción de un modo semiótico de autodefinición mediante estilos visuales y tópicos identitarios diversos de cada comunidad simbolizada.

Tal y como sugiere Louis Marin en su estudio sobre Disneyland (1973) como “utopía degenerada”, semejante operación semiótica propia de algunas ferias, muestras o parques de atracciones, la encontraremos especialmente en los desplazamientos de los sujetos por el espacio expositivo, que generan su investidura actorial correspondiente. En el caso que nos ocupa, sabemos que dichos desplazamientos se podían realizar de dos maneras. De un lado, en automóvil, vehículo que debía, por cierto, pagar a la entrada un peaje de 3 pesetas –el billete individual y simple a la Exposición costaba 2 pesetas; por lo que entendemos que el automóvil es un signo de ostentación burguesa o aristocrática–; de la otra parte, tomando el tren a vapor, llamado “de juguete”. Este último rodeaba todo el perímetro del recinto, ofreciendo una perspectiva unificada de la diversidad panhispánica en un gracioso medio de transporte que se sabe fingido. No se olvida aquí el espíritu tan lúdico como propagandístico, pues al conducir a los visitantes desde la zona iberoamericana –norte– a la ibérica –sur–, el tren atraviesa el parque de atracciones y la última de las colonias españolas: el protectorado de Marruecos. Para acceder a esta región intermedia, la simulación del Magreb se completa con el paso “mágico” bajo el “Monte Gurugú”, construcción caprichosa a través de la cual el tren atraviesa un túnel que deja atrás un sofisticado juego de cascadas y escaleras enlazadas. De este modo, se opera el dulce tránsito entre las naciones independientes y los todavía dominios de la corona borbónica. Y además, difumina así la categoría semántica completa, entre lo ajeno y lo propio, entre lo español y lo (ya) no-español.

La reorganización del espacio desde un punto de vista urbanístico y arquitectónico –valga también añadir “escenográfico”– reorganiza pues la integración de los espacios dentro de un proceso de simbolización tan propagandístico como lúdico en un momento en que, coincidiendo con la Exposición Internacional de Barcelona, la discursivización de la ciudad pasa por una melancolía y una autoafirmación identitaria. Mientras que la Ciudad Condal establece una operación simbólica cosmopolita que apunta hacia el neoclasicismo europeo, Sevilla se afirma como heredera de una edad de oro, representante de lo pintoresco de la identidad panhispánica. Y es que, a las mencionadas composiciones espaciales y arquitectónicas, les subyace también la operación semiótica de generar un mito fundacional, hasta el punto de que, pasado el tiempo, veremos cómo el estilo termina por consolidarse con nombre propio –“regionalismo”– y hasta ser reconocido por parte de los habitantes; también como fascinante y genuino del lado de los forasteros.

### 3.3. Después de 1929: cuestiones de la contemporaneidad

Finalmente, llegamos al tercer tiempo: el estado en que este área de la ciudad ha llegado hasta nosotros tras la culminación de la Exposición Iberoamericana. En primer lugar, los límites cambian, como puede apreciarse en la cartografía de elaboración propia (Broullón-Lozano, 2018). Las barreras arquitectónicas se derriban y el conjunto expositivo queda incorporado al tejido urbano a causa de la expansión de la ciudad hacia el sur. La zona meridional, de hecho, donde se situaban los pabellones regionales, se

desmonta en parte, y lo que permanece se integra en el área residencial y universitaria de Reina Mercedes, a veces aislado entre las tapias de chalets privados, otras incorporado al nuevo tejido arquitectónico. El campo deportivo de la “Expo” pasará a ser la sede del Real Betis Balompié, y el área de lujosos hoteles y villas que alojaron a los visitantes de la exposición se convertirá en el barrio residencial de Heliópolis, el cual crece, poco a poco, hacia la barriada periférica de Los Bermejales. En la zona norte, los exóticos pabellones americanos quedarán incorporados al centro histórico con la urbanización del Prado de San Sebastián, el traslado de la Universidad a la Fábrica de Tabaco en 1954 –de hecho, la Hispalense convertirá con el paso de los años a algunos de ellos en aularios o en sedes de sus vicerrectorados–, y el traslado del recinto ferial a Los Remedios –constituyendo “en el lado de allá” de este barrio, una nueva periferia urbana– a partir de 1973.

Aparte queda el Parque de María Luisa, que se mantiene a la par como jardín botánico y biblioteca pública al aire libre, con numerosas glorietas y monumentos<sup>4</sup>, que hacen de este lugar un área semiotizada por un valor memorial hacia los prohombres de las letras sevillanas pasadas –Cervantes, Bécquer...– y recientes –los hermanos Álvarez Quintero, Rodríguez Marín, José María Izquierdo...–. Conviene prestar atención a los dispositivos que pueblan el espacio. Aunque existe un punto permanente de lectura, al noreste, junto a la Glorieta de Luca de Tena, el sofisticado mobiliario de la Plaza de España ya incorpora en los propios bancos con anaqueles de cerámica, en donde los paseantes deberían encontrar material de lectura que poder consultar mientras descansan en las áreas dedicadas a cada ciudad española capital de provincia. Aunque no es esta su función actual, pues permanecen vacíos casi siempre y desempeñan la función de vulgares papeleras.

Ahondando en el examen de las glorietas, salta a la vista que las más ricamente decoradas son las dedicadas a escritores y personajes masculinos de las Letras sevillanas, como es el caso de Cervantes, Rodríguez Marín, Mas y Prats, José María Izquierdo, Luis Montoto, Luca de Tena o Gustavo Adolfo Bécquer. Las consagradas a mujeres, en cambio, sólo cuentan con la denominación del personaje, sin efigies, monumentos, ni anaqueles. El tipo de figuras evocadas no son casi nunca autoras de las Letras sevillanas del XIX –que bien podrían ser desde Gertrudis Gómez de Avellaneda hasta Cecilia Böhl de Faber, “Fernán Caballero”–, sino divas como Ofelia Nieto, folclóricas como Juanita Reina o Concha Piquer; e incluso una aristócrata aficionada a la ciudad, como Doña Sol Stuart Fitz-James y Falcó, Duquesa de Santoña.

En cuanto a los usos y a las prácticas antropológicas que discursivizan el espacio, numerosas iniciativas ciudadanas y municipales han apostado en los últimos años por recuperar la mencionada función bibliotecaria. La última de ellas, de Amazon, en 2017 en la Plaza de España, con la propuesta de realizar intercambios de libros –*bookcross*–. Sin embargo, parece que estas iniciativas no se prolongan en el tiempo, debido al vandalismo y la degradación de los elementos arquitectónicos; así como al material efímero del papel y de las encuadernaciones en una de las zonas más húmedas de Sevilla; pues no hay que olvidar que se trata de uno de los mayores parques botánicos de Europa y, además, muy próximo a la dársena del Guadalquivir. Los remedios no tardan en llegar, no obstante, y en el año 2013, la colaboración Universidad/Colectivos ciudadanos propuso cambiar los materiales efímeros por moderna tecnología digital a partir de códigos QR instalados en paneles junto a los monumentos consagrados a las Letras, que

---

<sup>4</sup> Vid. Mapa del Parque de María Luisa. Fuente: Ayuntamiento de Sevilla. Recuperado de <https://www.sevilla.org/ayuntamiento/competencias-areas/area-de-habitat-urbano-cultura-y-turismo/servicio-de-parques-y-jardines/parques/parques-y-jardines-historicos-1/parque-de-maria-luisa/parque-de-maria-luisa>

dirigen a canales de Youtube donde se pueden escuchar poemas y relatos de los autores correspondientes recitados por bustos parlantes y subtítulos tanto en español para sordomudos como en inglés (*vid.* Proyecto BécQueR, 2013). Esta iniciativa, a pesar de todo, sólo se ha aplicado a día de hoy en la Glorieta de Bécquer.

En definitiva, las áreas se atomizan y los límites se vuelven difusos a causa de la incorporación del conjunto a la ciudad, no obstante lo cual, en el interior del parque persiste la investidura actorial de los sujetos en función de los desplazamientos, a pie y lentamente, como forma de ocio; en bicicleta de paseo o en tándem –llaman la atención las bicicletas grupales con tiradores de cerveza que recorren el parque, muy solicitadas para cumpleaños y despedidas de soltero–; o, finalmente, en coche de caballos, antaño símbolo de estatus y hoy imagen tópica asumida por actores modalizados por los cronotopos estilísticos y no-funcionales del turismo o de la celebración del matrimonio.

Precisamente, la re-proposición de las categorías semánticas pasa actualmente por la tensión entre dos modos de discursivización del espacio: entre el esparcimiento y ocio de los habitantes de las barriadas colindantes –centro, Reina Mercedes, Tiro de Línea o El Porvenir–, y la turistificación de masas que revitaliza las escenografías de Aníbal González como imagen tópica de la Andalucía Occidental: una “captura” del espacio en virtud de los modelos visivos que podemos encontrar analizando no ya el lugar empírico, sino sus imágenes. Así es desde la estética “selfie” o las fotos en grupo con estudiados posados; o bien desde la repetición grandilocuente de los modelos procedentes del cine. En un ejercicio de iconografía a lo Aby Warburg (2010; *cf.* Calabrese, 2012: 33-39), observamos que se da continuidad a un “pathosformel” que conecta a los modelos visivos y estilísticos de fotogramas de *Lawrence de Arabia* o *La guerra de las galaxias* con las prácticas festivas de distinto tipo: moda, aniversarios, bodas, etcétera. Síntoma característico de la contemporaneidad, este fenómeno pone de manifiesto una nueva discursivización del espacio en un trayecto que va desde las imágenes hacia los espacios, y no de los lugares a sus cartografías: “cinematografización del mundo” (Lipovetski y Serroy, 2009) y de las prácticas antropológicas tanto en el ámbito público como en el privado, que no sólo apunta en dirección a modelos que componen el acervo visual colectivo, sino que tiende a actualizarlos en un efecto irónico de clonación que distribuye roles y convierte a los sujetos en meras decoraciones intercambiables de los mismos patrones simulados, proyectados sobre el espacio empírico para ponerlo en escena, o en definitiva, discursivizarlo al modo del simulacro.

## Conclusiones

Terminan aquí las labores analíticas; llega el momento de extraer las conclusiones, más o menos provisionales, más o menos definitivas, de este trabajo que se reconoce todavía en curso.

De un lado, se ha proporcionado un informe razonado sobre la elaboración simbólica del espacio urbano, proponiendo categorías válidas para el estudio de las apropiaciones subjetivas del mundo natural como discurso experimentado. Se aprecia, pues, un proceso de expansión/atomización del tejido urbano que reúne las partes y reorganiza las fronteras entre lo público y lo privado, siempre no obstante, marcado por procesos de subjetivación que, conforme nos acercamos a la contemporaneidad, plantean un debate más acuciante sobre la asunción –que no negociación– de imaginarios urbanos, en virtud de las prácticas generadoras de investiduras actoriales a través de la praxis social.

Por otra parte, en un nivel superior que concierne a la teoría y a la metodología, la reflexión ha contribuido a la puesta a punto del conjunto de herramientas de una línea de

investigación reciente dentro de la Semiología y estrechamente relacionada con la etnografía y la cartografía, ofeciendo un soporte analítico e interpretativo adecuado; el cual vendría a resituar a la Semiótica como la ciencia general de la significación, como había previsto Saussure (1995), no necesariamente incluida dentro de la Lingüística, sino resituada en el marco de una indagación sobre los signos en el seno de su vida social, en el sentido más lato de la expresión.

Finalmente, queda claro que la simbolización del espacio urbano responde ante todo a dinámicas textuales sustentadas sobre atribuciones valoriales, lo que consiente un análisis morfo-estructural en donde se pone de manifiesto que la semiosis no se limita a la designación unidireccional, canto de sirenas que implicaría caer en la trampa de “pensar en cosas que no son de este mundo”; sino que urge a examinar las relaciones entre elementos y a cuestionarlas como manifestaciones de un sentido que ya no podremos ver como “sentido común”, el único, el verdadero, sino como una posible realización entre otras, en las que tal vez, convendría pensar más.

## Referencias

- Addis, Maria Cristina (2017). *L'isola che non c'è. Sulla Costa Smeralda, o di un'u-topia capitalista. Quaderni di Etnosemiotica.*
- Barthes, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos.* Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, Charles (1968). *Curiosités esthétiques. Salon 1845-1859.* En *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Tomo II. París: Michel Lévy.
- Baudrillard, Jean (2005). *Cultura y simulacro.* Barcelona: Kairós.
- Braojos, Alfonso (1987). *La exposición iberoamericana de 1929: fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.* Sevilla: Caja de Ahorros de Sevilla.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (coord.) (2018). *Cartografía de prácticas de lectura y escritura en la ciudad de Sevilla.* Recuperado de [https://drive.google.com/open?id=1QAmuJcrACUo4MNs0Hbv8B8hB5-L\\_W1U&usp=sharing](https://drive.google.com/open?id=1QAmuJcrACUo4MNs0Hbv8B8hB5-L_W1U&usp=sharing)
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1988). *Estudios de Semiología del Teatro.* Madrid: Aceña.
- BOE (Boletín Oficial del Estado) (2007). Ley 52/2007, de 26 de diciembre, de la Memoria Histórica. Núm. 310, Jueves 27 de diciembre de 2007, pp. 53410-53416.
- Cabrero Nieves, Juan José (2015). *Pabellones de la Exposición Iberoamericana y el Parque de María Luisa: Sevilla 1929.* Sevilla: Ayuntamiento.
- Calabrese, Omar (2012). *La macchina della pittura.* Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 (1992). *La Exposición de 1929.* Sevilla: Ediciones Tabapares.
- Campos F.–Fígares, Mar y Martos Núñez, Eloy (2012). *Cartografías lectoras en las universidades andaluzas y otros estudios sobre lectura y escritura.* Madrid: Marcial Pons.
- Del Ninno, Maurizio (ed.) (2007). *Etnosemiotica. Questioni di metodo.* Meltemi: Roma.
- Deleuze, Gilles (2002). ¿En qué se reconoce el estructuralismo?. Recuperado de [www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc](http://www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc)
- Donatiello, Paola (2017). *Osservabilità del senso ed etnosemiotica per la città: uno studio a partire di Bologna.* Tesi di Dottorato di Ricerca. Relatore: Prof. Tarcisio Lancioni. Bologna: Università di Bologna.
- El Liberal* (10/05/1929). Inauguración de la Exposición de 1929.

*El País* (24/04/2018). Madrid puede aplicar el cambio de nombre de 52 calles que un juez suspendió. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2018/04/23/madrid/1524504940\\_701343.html](https://elpais.com/ccaa/2018/04/23/madrid/1524504940_701343.html)

*Eldiario.es* (24/10/2017). Nuevo asalto a los símbolos franquistas. Señalados 350 pueblos que incumplen la Ley de Memoria Histórica. Recuperado de [https://www.eldiario.es/sociedad/Nuevo-franquistas-denunciados-incumplen-Memoria\\_0\\_700280839.html](https://www.eldiario.es/sociedad/Nuevo-franquistas-denunciados-incumplen-Memoria_0_700280839.html)

Floch, Jean-Marie (1985). *Composition IV*, de W. Kandinsky. En *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit* (pp. 39-77). Paris: Hades.

Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Giménez Fernández, Manuel (1989). *Sevilla y la Exposición de 1929: controversias y problemas*. Sevilla: EUS.

Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje*. Edición en dos volúmenes. Madrid: Cátedra.

Hjelmslev, Louis (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Laboratorio di Etnosemiotica (2018). Recuperado de <http://www.laboratoriodietnosemiotica.net>

Lancioni, Tarcisio y Marsciani, Francesco (2007). La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano, en Gianfranco Marrone, Nicola Dusi y Giorgio Lo Feudo (eds.), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana* (pp. 59-70). Roma: Maltemi.

Landowski, Eric (2007). *Presencias del otro. Ensayos de Sociosemiótica*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Charles (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Marin, Louis (1973). *Disneyland. Degeneración utópica*. Recuperado de <http://homes.lmc.gatech.edu/~broglio/1101/marin.html>

Marsciani, Francesco (2007). *Tracciati di Etnosemiotica*. Milano: F. Angeli.

Palenque, Marta (dir.); Broullón-Lozano, Manuel A. y Casas-Delgado, Inmaculada (eds.) (2018). *Joaquín Hazañas: el hombre y su biblioteca. Un legado bibliográfico para la Universidad de Sevilla*. Sevilla: EUS. (En prensa).

Pezzini, Isabella y Marrone, Gianfranco (2008). *Linguaggi della città: senso e metropoli*. Vol. 2. Roma: Meltemi.

Proyecto BécQueR (2013). Recuperado de <https://proyectobecquer.wordpress.com>

Rincón Palacios, Alfonso (1990). *Sevilla y su Exposición 1929*. Sevilla: Ábaco.

Rodríguez Bernal, Eduardo (2000). *La modernización y financiación de las infraestructuras urbanas de Sevilla con motivo de la Exposición Ibero-Americana de 1929*. Sevilla: Universidad.

Saussure, Ferdinand (1995). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.

Steiner, George (2008). *La idea de Europa*. Madrid: Siruela.

Thürlemann, Felix (1991). La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare, en Lucia Corrain y Mario Valenti (coords.), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto* (pp. 55-64). Bolonia: Sculapio.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003). *Teoría del emplazamiento: aplicaciones, implicaciones*. Sevilla: Alfar.

Warburg, Aby (2010). *El Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

## Istanbul: Bridge Between West and East

Sinejan Buchina  
(The City College of New York)

### Abstract

This paper seeks to analyze Hanru's curatorial concept for the *10th International Istanbul Biennial, Not Only Possible But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War* by looking at examples of where his assertions rang true and where they fell short when seeking to make sense of Turkey's genuinely complicated political history within a broadly constructed curatorial framework. In addition, this paper seeks to examine the binary positions of Turkey and the E.U. within the scope of Homi Bhabha's term "colonial mimicry".

### Resumen

El siguiente documento procura un análisis del concepto curatorial de Hanru Hou para la "10ma Bienal internacional en Estambul, No sólo posible sino necesario, optimismo en la era de la guerra global" al observar los ejemplares en donde sus aserciones resonaban ciertas, al igual que los momentos en donde no alcanzaron darle sentido al genuinamente complejo historial político Turco dentro de este vasto esqueleto curatorial. Adicionalmente este documento también procura examinar las posiciones binarias de Turquía y la U.E. usando el termino "Mimetismo Colonial" de Homi Bhabha's como lente de enfoque.

**Keywords:** Istanbul Biennial, Curatorial Practices, Postcolonial Studies, Biennial

**Palabras claves:** Bienal de Estambul, Practicas de curaduría, Estudios postcoloniales, Bienal

### Introduction

Turkey's geographical position and cultural characteristics have never been absent from the Oriental discourse concerning its membership in the European Union. The country's still ongoing negotiations with the West and now familiar one step forward and two steps back routine has baffled her own citizens seeking to pinpoint their global identity. Looking for news related to Turkey in international newspapers and their websites is a very clear and basic lesson for understanding the country's perceived place in the world. Depending on the newspaper's political views and at times on the context of the story, the section to find Turkey fluctuates between "Europe" and "Middle East". For instance, while Turkey is listed on the BBC's website in the Europe section, the New York Times places Turkey in their section covering the Middle East. This is a minor but poignant example of Turkish people's fundamental confusion about where to place themselves, and perhaps the West's struggle to place Turkey's position as well; Middle Eastern or European, or perhaps, like Istanbul on the country's far western edge but its social, cultural and historical center, somewhere in between. This confusion has been developing since the collapse of the Ottoman Empire and subsequent forming of a new republic in 1923. This also lays out a valid example of how Turkey is seen as a country by the West. The fact that Turkey is construed to be neither completely *European* nor *Middle Eastern* makes it an interesting and appealing place to observe the country's modernization progress within the terms of global art.

This fact was perhaps the aspect grasped most accurately by the curator of 2007 Istanbul Biennial, Hou Hanru. With that being said, as an international curator like Hanru, it is perhaps not easy to comprehend an unfamiliar country's complicated history and uncertain political state of mind in such a short time. Although biennials are often ideal platforms for reflecting political conditions and act in the role of a "forerunner"<sup>1</sup> in the use of tools and methods of social and political tolerance, almost every biennial instrumentalizes art to relate national identity.<sup>2</sup> Adding the word "international" to the front of the Non-Western countries' biennials title gives the impression that the show is likely to be "politically charged"<sup>3</sup> but it also reflects the colonial dominance of Europe and the USA. It can bring to mind the use of the term "exotic" to describe any culture or individual that is not western or *white*. By any account, Istanbul has long offered a paradisiacal podium for curators, among others, to straddle cultures and continents.

Hanru, the curator of the 10<sup>th</sup> International Istanbul Biennial, had proposed a similar concept in his curatorial framework in 2007. Hanru questioned modern Turkish politics and its practices, most specifically its complicated modernization process as well as its decades long negotiations with the EU, within his focus theme of the "global war era". Most importantly, Hanru stated that "it is not impossible but also necessary" to revitalize the debate on modernization and modernity and "demonstrate activist proposals to improve social progress" in the age of "global wars and globalization".

With all this in mind, this paper seeks to analyze Hanru's curatorial concept for the 10<sup>th</sup> International Istanbul Biennial, *Not Only Possible But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War* by looking at examples of where his assertions rang true and where they fell short when seeking to make sense of Turkey's genuinely complicated political history within a broadly constructed curatorial framework. In addition, this paper seeks to examine the binary positions of Turkey and the E.U. within the scope of Homi Bhabha's term "colonial mimicry".

Hanru's curatorial framework, despite its pitfalls, sought to replace the country's often romanticized Oriental discourse with its modernization and/or westernization progress, and this implied intention of the framework was finely echoed in his selection of venues. The exhibition locations bring forth the question(s) of the modernization versus gentrification of neighborhoods and buildings as well as the conceptual framework of the exhibition which starts by stating, "We are living in a time of global wars". It is important to state that the curatorial framework ran somewhat parallel to the location choices in that both were divided: three different locations with three different concepts, with two more sites chosen for special projects. In total, five venues were selected for 2007's Istanbul Biennial, under the location name and their corresponding theme: AKM: *Burn it or Not?*; İMÇ: *World Factory*, Antrepo No.3: *Entre-Polis + Dream House, Nightcomers* and *Special Projects*, the last being set in more than ten different locations throughout the city. This paper will focus on the three main venues AKM, İMÇ and Antrepo No.3, as well as eight artists and their works set in these locations. Although before visiting the exhibition, it is necessary to highlight Hanru's 10<sup>th</sup> International Istanbul Biennial structure in order to gain perspective as the exhibition design chooses widely considered on the spaces historical or archetype models. Historically, being only thirty years old, the Istanbul Biennial has been accepted as one of the most important biennials worldwide, alongside The Venice Biennale, The Sao Paulo Biennial, documenta

---

<sup>1</sup> Sabine B. Vogel, *Biennials — Art on a Global Scale*, (Wien: Springer Verlag, 2010), 8.

<sup>2</sup> Vogel, *Biennials — Art on a Global Scale*, 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 6.

and The Berlin Biennial<sup>4</sup>, although the Istanbul Biennial has a relatively different structure. The Istanbul Biennial “prefers an exhibition model that enables a dialogue between artists and the audience through the work of the artists instead of a national representation model”. Secondly, the Istanbul Biennial has always been a “nomadic” event, therefore there is no permanent space of its own. By not having a permanent exhibition space, biennial curators look into the city’s own pattern and are therefore encouraged to investigate more. For instance, Hanru’s exhibition space choices were parallel to his framework to the point where they even shaped the selection of the artists. Instead of using the most famous historical locations, Hanru integrated the 10<sup>th</sup> Istanbul Biennial into the city, using symbolic buildings in modern Turkey’s architectural plan. The buildings were about to be demolished, gentrified and abandoned. Hanru’s exhibition design choices and the curatorial framework went hand in hand together.

### **AKM: Burn it or Not?**

The Atatürk Cultural Center (AKM) was built in the 1930s primarily as an opera center though it hosted a plethora of other significant cultural events. For many years, leading up to the present day, it has been under the threat of neo-liberal economic power, like much of its surrounding neighborhood, facing gentrification and a serious controversy over whether or not to demolish the building. As a result of this controversy and its blurred ambiguity, it has been vacant for over a decade, having been used as a base of sorts for activists and protestors as recently as 2013 during the Gezi Park protests. To either demolish or to re-activate this modern heritage without disconnecting from its own political ideologies within the context of globalization seems to present a nearly impossible task. *Burn it or Not?*, this ominous question became Honru’s theme for this specific venue of the 2007 Istanbul Biennial. How can we answer this question, to either demolish or re-activate the building without being nostalgic and/or romantic about? The questions present issues which are undeniable, although “the past inevitably shadows the potential future”<sup>5</sup>, so the question of the nearly century old structure being caught in a chasm between the past and future, West and East and other binary complexities where post-colonial elements must be applied, is inherent in its selection. Hanru states “this city [Istanbul] should be a battlefield to imagine, test and promote” and should “reintroduce the building to the public to create dialogues” and perhaps hoping to get answers concerning its own destiny. Seemingly, the curator’s romantic influence was laid bare largely by his focus on the building’s archetypal socio-modernist style as it served as a ‘high art’ venue since the 1970s and was either reduced or uplifted, depending on your viewpoint and/or political leanings, to its current status, thus the space was titled *Burn It or Not?* and set on “questions of social progress of modernity,” and included works grappling with this topic. Those works were looking at the modernization of Turkey and reflections on its architecture and/or similar global experiences expressed within the question of urban gentrification and post utopian reality. Four artists and their artworks are examined in the following chapters.

Upon entering the AKM building, the first work one encountered was by Didier Fiuza Faustino, an artist from Portugal. Faustino’s work *Les Illusions Perdues* (Fig. 1) made several connections between the biennial’s framework and the artist’s personal experience. The work brilliantly highlighted the failure of the idea of a ‘big’ Europe and

---

<sup>4</sup> Artnet News, "World's Top 20 Biennials and Triennials," Artnet News, March 27, 2015, accessed May 26, 2017, <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>.

<sup>5</sup> Sabine B. Vogel, *Biennials — Art on a Global Scale*, (Wien: Springer Verlag, 2010), 133.

symbolically as well as literally shined a spotlight on Turkey's then, and still, current relationship with Europe. The poem-like text accompanying Faustino's structural, architectural piece touched on the relationship between the E.U. and his work.

How should we read the implied cynicism of the "new symbol of a new world"? Are the "glamorous reality" and its apparent failure to meet one's expectations (dreams) meant to condemn the E.U. as a failed vision? The artist approached the interpretation of Europe in its current condition by presenting a wooden construction which gave the impression of being on the verge of total collapse at any moment. Adorning this feeble structure were sixteen white boards with *Avrupa*<sup>6</sup> (Europe in Turkish) written on each of them. The installation resembled a fragile house with small clusters of errant and discarded materials around it. This picture can also be read from the artist's family's own history. They once held émigré status in France after moving there from Portugal to, in the artist's own words, find a "better place". Meanwhile the artist observed Portugal's integration within "the new symbol of a new world (the E.U.)"<sup>7</sup>, as the country earned member status, offering the family a brighter future in the form of integration with a greater whole, but in time seeing through this lofty dream to the brittle reality. *Les Illusions Perdues* indeed fit its environment in AKM considering Turkey's two-decade long history of being an official candidate for the European Union and how this process served to simultaneously cripple and strengthen, as well as the currents of Turkey's ongoing Europeanization symbolically represented in this work.

Tomoko Yoneda, whose work was housed in AKM, was also questioning similar subjects of post-acceptance in her tranquil photographic series called *After the Thaw* (Fig. 2) which consisted of six works. The body of her work was created in Hungary and Estonia in 2004, the year both nations became members of the European Union. These captured images were records of once "ideologically important locations in these countries"<sup>8</sup> and the course of the change in the ambience after being "awarded" the status of being officially part of Europe. In the artist's words, "Being a member of the EU symbolized their ultimate departure from the ideologies and political ties which were central to these countries for decades". Yoneda's photographs featured muted colors, showing a few people inhabiting larger landscapes or a crowd in a serene public swimming pool, giving a sense of ambiguity as if the places are now silent or on pause, removed from their mundane yet historical context.

Yoneda's and Faustino's works could perhaps be read as Turkey's "paused" relationship with the E.U. and its coinciding westernization progress. Of course, no two nations will experience it in the same fashion, but within similar parameters, the affect of being 'accepted' and/or having 'candidate' status by the neo-colonial power, the E.U., inevitably brings numerous controversies surrounding what comes of one's past to the surface.

In the biennial's curatorial text, Hanru was rewarding Turkey, as a country which was one of the first non-western nations to be a key participant of modernization in the global age, for being influential and radical. Without going into the complicated problems of rewarding/praising a country being "modern, influential and radical" despite its having a "non-western" status, it is necessary to explain Turkey's modernization process through the theory from which it was started: Kemalism.

---

<sup>6</sup> Avrupa, Tureng - avrupa - Turkish English Dictionary, accessed May 26, 2017, <http://tureng.com/en/turkish-english/avrupa>.

<sup>7</sup> İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli : Küresel Savaş Çağında İyimserlik - Not Only Possible, But Also Necessary International Istanbul Biennial, 45.

<sup>8</sup> Ibid., 52.

Kemalism is a “political thought and practice and the persistently official and semiofficial, hegemonic ideology of the Turkish Republic”.<sup>9</sup> This specific political thought refers to the reproduction of Orientalism, which was mostly believed by Turkish nationalistic elites who “imagine(d) the Turkish nation and constructed the ethno-religiously diverse society inherited from the Ottoman Empire”.<sup>10</sup> This nationalistic ideology, Kemalism, is the name given to the political thought and practice of Mustafa Kemal Atatürk, the founder of modern Turkey, and which was from the outset meant to be a sort of roadmap to Europeanization. Like the Europe of Faustino’s statement, Kemalism represented for Turks and Turkish citizens a “new symbol of a new world”. After World War One and the subsequent collapse of the Sultanate model of governance, Europeanization was enthusiastically adopted with reforms in 1923 and a new system was introduced with “the European alphabet, European calendar, even a compulsory European style of clothing for the people” as part of the cultural revolution ordered by Atatürk.<sup>11</sup>

With all these new reforms Turkey was clearly seeking a future in Europe. In other words, Westernization in the form of Kemalism was “motivated by pastiche and mimicry of a European way of life by the support of the Turkish elite”.<sup>12</sup> As a consequence, a non-industrialized country like Turkey mimicked Western Europe, in Turkey’s case specifically France, and lacked a foundation of the colonialist state where “the cultural resources were shaped around Islamic religion and traditional values”.<sup>13</sup> From Homi Bhabha’s words, this is a sign of the onset of “colonial mimicry”.<sup>14</sup>

Although this new modernization in the shadow of jet-black Turkish nationalism brought her own history to irremediable breakdown. This new modernity redefined, almost overnight, the politics of the nation and led to “the oppression and internal colonialism of Islam and of the Kurdish people”.<sup>15</sup> The eagerness to create a homogenous Turkish nation under the European and/or Western model raised the denial and oppression of Kurdish people which still shapes much of Turkish politics today. Perhaps the most infamous example of the attempt to enforce the “Turkey for the Turks” policy is the genocide of 1.5 million Armenians and the forced migration of other minorities from where they had spent decades in relative peace under the Ottomans.<sup>16</sup>

Therefore, not only the AKM building but the other venues too, held a more complicated form as hosts for the 10<sup>th</sup> International Istanbul Biennial, than what the international curator Hanru had tried to assume.

It was fitting then to see the works of Faustino and Yoneda housed in the Atatürk Kültür Merkezi (AKM/Atatürk Cultural Center) which had played both critical architectural and cultural roles in Turkey. In 2007, sixty nine years after Atatürk’s death in 1938, AKM was still a controversial subject. Over the decades, ideological clashes between seculars and conservatives gained attention with a focus on aspects of

---

<sup>9</sup> Parla, Taha; Davison, Andrew, *Corporatist Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*. New York, Syracuse University Press, 2004, 37.

<sup>10</sup> Zeydanlioglu Welat, *The White Turkish Man’s Burden: Orientalism, Kemalism and the Kurds in Turkey*, available at: [welat.zeydanlioglu.googlepages.com/Article.pdf](http://welat.zeydanlioglu.googlepages.com/Article.pdf), 4.

<sup>11</sup> Necati Polat, *Turkey on Its Way to Europe: A Shift in the Domestic Configuration of Power?*,

<sup>12</sup> *Ibid.*,

<sup>13</sup> Baris Erdogan, *Reproduction of Post-Colonial Mental Codes in Modern Turkey*, (İGÜSBD: 2015), 123.

<sup>14</sup> Homi Bhabha, *The location of Culture*, (London: Routledge, 2004), 120.

<sup>15</sup> Metin Heper, Ayşe Öncü, and Heinz Kramer, *Turkey and the West: Changing Political and Cultural Identities* (London: I.B. Tauris, 1993). 37.

<sup>16</sup> Taner Akçam, *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*, (Zed Books: 2004).

westernization and nuances of modernization. In these debates, AKM has always represented a type of “secularist temple”.<sup>17</sup>

Another temple-like structure was built in AKM by the Korean artist Lee Bul. The work *Mon grand récit: Weep into stones...* (Fig. 3) spoke very much with the building’s own history. The installation resembled a utopian city, perhaps unfinished and/or under development. Placed just behind Faustino’s work *Lost Illusions*, Lee Bul’s work dove into a “complex dialectical relationship between the real and the ideal, the abject and the beautiful, the mundane and the sublime”.<sup>18</sup> *Mon grand récit: Weep into stones...* served as a sophisticated proof of the curator’s carefully chosen artists for each location and how those works conversed with their settings, with Bul’s work speaking the same language with the building’s own history; unfinished and abandoned yet somehow futuristic and modern. Given the facts of Turkey’s unfinished or perhaps abandoned modernization process, *Mon grand récit: Weep into stones...* spoke to not just the building’s past but its current state, which was an unused relic temporarily given new purpose.

Navigating from Lee Bul’s utopic structure to Xu Zhen’s imperious approach to nature sits tightly within the theme of the space: *Burn it or not?*. Xu Zhen, an artist from China, participated in the Istanbul Biennial along with the peak of Mount Everest. The work was titled *8848.1.86* (Fig. 4) and was created in 2005. To achieve it, Xu Zhen and his team climbed the 8848 meters high Everest and having reached the summit, cut off the very top of the mountain. The exhibition included the top 1.86 meters of Mount Everest, which is the same as Zhen’s own height, along with a video documentary of the team sawing off the peak of the mountain, twenty-two photographs, textual and archival materials, as well as the mountain climbing tools and those used to do the sawing.

Zhen’s controversially humorous as well as adventurous “piece” of Everest was perhaps a trial to (re)question people’s obsessed curiosity over superlative adjectives such as “longest”, “largest” “tallest” etc. It somehow went hand in hand with the widely held view of AKM as one of the first modern buildings in Turkey’s history along with the continuously asked questions of whether or not to destroy it, whether it is beautifully modern or hideous, are we conservative or secular, European or Middle Eastern.

## İMÇ: World Factory

Another of the major venues was the Istanbul Textile Traders’ Market, or İMÇ, which like AKM, was also an important example in the introduction of modern architecture in Istanbul. It consists of six blocks that contain a rotating occupancy of several hundred shops from textile and interior decor, to sewing machines and musical instruments, all mainly for import, export and wholesale. This “microcosmic condensation of the structure of Istanbul” built in the late 1950’s during “the first wave of Istanbul’s urban modernization”<sup>19</sup>, reinforced Hanru’s assertion that “the main driving force of Turkey’s modernization is its integration into the global economic system as a developing country”.<sup>20</sup> This “integration into global economic systems” inherently brought with it the effects of globalization. Turkey was going through a rather complex period in the 1980’s. Newly survived from a coup d’état and under the rule of its

---

<sup>17</sup> Dücan Cündioğlu, Kalebodurla Mimarlar Konuşuyor, conference organized by Arkitera Centre of Architecture, 18 May 2017 available at [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=D0wLknBRRIO](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=D0wLknBRRIO)

<sup>18</sup> İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli : Küresel Savaş Çağında İyimserlik - Not Only Possible, But Also Necessary International Istanbul Biennial, (Yapı Kredi Yayınları, 2007), 80.

<sup>19</sup> İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli : Küresel Savaş Çağında İyimserlik - Not Only Possible, But Also Necessary International Istanbul Biennial, (Yapı Kredi Yayınları, 2007), 147.

<sup>20</sup> Ibid.

subsequent dictatorship, the country opened its borders to foreign companies while accepting a neo-liberal economic program. This was indeed a significant transformation towards integrating into the greater world's economic system. Along with many hundreds of shops come of course thousands of shopkeepers, craftsmen/women and laborers, and the works by two artists selected for examination below seek to emphasize the workers of İMÇ and their personal roles within the architecture of neoliberal globalization.

The artist Julia Cesar Morales, from Mexico, observed how micro-economies in Mexico and southern California were entwined and co-dependent with his work title *Informal Economy Vendors* (Fig. 5) which examined street vendors as his subject. Computer generated cut out drawings of street vendors and their carts were painted on İMÇ's walls. Morales' street vendors are depicted helplessly witnessing the literal and metaphoric explosion of their carts and their contents. The artist's advanced local sensibilities in questioning the placement and status of such vendors, selling cheap products for an even cheaper price, in the streets of Istanbul was perhaps not different than questioning the same worker in Vietnam, Pakistan or other capitals of low-cost production, as they all share the same dilemma of being a developing country's citizen in the age of a neo-liberal globalization. Indeed, in this sense, the artist's drawings fit the subject of informal labor market in the context of globalization.<sup>21</sup>

### **ANTREPO No.3: Entre-Polis + Dream House**

The third main space chosen for the 10<sup>th</sup> Istanbul Biennial was Antrepo No.3, which is part of the Istanbul harbor, a spacious customs warehouse which is a complex made up of four buildings previously used as bonded warehouses. Today all but one of these warehouses has ceased to be used for their original purpose. The former Antrepo No.4. now the serves as The Istanbul Modern Museum.

The 2007 Istanbul Biennial's Antrepo's theme was *Entre-Polis + Dream House*, focusing on the metropolis of Istanbul and its most distinctive trait: being "situated between Europe and Asia, influenced from both the West and the East, in between of hybridity and ultimately multitude".<sup>22</sup> The theme of this site welcomed works examined "global trading, migration, cities and border crossing".

The artist to stand out within the setting of Antrepo No.3 was the Turkish artist Emre Hüner. The artist's over eleven minutes long video work *Panopticon* (Fig. 7) was produced by reuniting separate drawings of an archive in a digital environment. Hüner drew these objects, plants and architectural components independently from one another and animated the archive by using traditional two dimensional animation techniques. The title of the work refers to a type of prison building designed by Jeremy Bentham in the late 18th century.<sup>23</sup> The structure allows the observer to view every moment of the prisoners lives. The prisoners, in turn, are not able to tell if they are being observed or not. This idea of the *Panopticon* as a metaphor was used by Michel Foucault, in his *Discipline and Punish* (1975).<sup>24</sup> Foucault used this a metaphor for modern "disciplinary" societies to observe and normalize.<sup>25</sup> In the artist's work the idea of a modern disciplinary power is considered in line with the dominance of an imperial powers in relationship with

---

<sup>21</sup> Marilyn Carr and Martha Alter Chen, *Globalization and The Informal Economy: How Global Trade and Investment Impact on The Working Poor*, [http://natlex.ilo.ch/wcmsp5/groups/public/---ed\\_emp/documents/publication/wcms\\_122053.pdf](http://natlex.ilo.ch/wcmsp5/groups/public/---ed_emp/documents/publication/wcms_122053.pdf), May 2001, accessed May 15, 2017.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Panopticon, Wikipedia, May 24, 2017, accessed May 26, 2017, <https://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon>.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

esoteric Ottoman miniatures. The animated “animals, humans and plant forms are juxtaposed with tools weaponry and machines”.<sup>26</sup> The theme of Antrepo No.3 and the artist’s work *Panopticon* shows several visible layers of history since the mining of the video lies around the subjects of migration, violence, border crossing, religion, art and culture”.<sup>27</sup>

Post-colonial studies in the academic platform focuses on societies and countries with a historical colonial experience so it must be noted that Turkey has never been colonized. However, the Ottoman Empire, the ashes of which gave the modern Turkish republic life less than one hundred years ago, was an entity similar to the British Empire and the Roman and even Mongol before that, meaning a vast collection of land and peoples acquired and ruled through subjugation and forced inclusion into a whole. The modern republic’s notorious emphasis on “Turkishness” cannot cover up the reality that the country is made up of a staggering amount of ethnicities, religions and cultures, the result of conquest, migration and war. In light of these truths, it is impossible to understand Turkey’s culture and the history of its Biennials without looking through the postcolonial lens.

The curator [Hanru] investigated the 10<sup>th</sup> International Istanbul Biennial certainly with a different curatorial gaze than other curators had tried. As a foreign curator, he dropped waving the Orientalist flag, instead trying to question the country’s rooted and cranny trail of its westernization then modernization process in the global age. Other previous Istanbul Biennials frameworks, concepts, special programs and locations naturally varied, although most of them could not truly break out of the “East/West” paradoxical repetition and its dilemmas. The crucial point of [almost all] Istanbul Biennial’s frameworks has revolved around its geographic location as well as its historically praised cultural diversity and government-sanctioned secularism, in contrast to its religion context.

Despite being able to break away from the nostalgia of past biennials, Hanru’s non-elaborate observations on Turkey gave the impression that he had completed his homework in one day, and therefore we were left with little more than the headlines.

Two basic mistakes could have been avoided. The first, as an international curator presenting topics such as politics and its pitfalls, Hanru seemed to present us with arguments that can be found in any ordinary illustrated Turkish history book, and this should not have been enough to write a concept of a biennial. The second, despite the fact that framework was highly political, contextualizing it by ignoring and/or not mentioning the county’s politically sensitive (then) present within the curatorial framework, such as, only nine months before the show when the Armenian journalist Hrant Dink was assassinated on the street only steps from the main venue, AKM. The failure to address such a crucial event, or the slowly creeping shroud of Islamist rhetoric in the government, represents a missed opportunity for Hanru and the biennial.

As Okwui Enwezor stated, “It has been long recognized that postcolonial processes have increasingly highlighted the problematics of Western judgment over vast cultural fields in the non-Western world. Many curatorial practices today are direct responses to postcolonial critique of Western authority”.<sup>28</sup> The “traditional” mode of colonialism which comes to mind, westerners seizing control of and imposing a form of their culture

---

<sup>26</sup> Naomi Evans, "Panoptikon," Works, , accessed May 15, 2017, <http://www.emrehuner.com/site-2014/text-panoptikon.htm>.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Okwui Enwezor, The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition, *Research in African Literatures* 34, no. 4 (2003): 57-82. <http://www.jstor.org/stable/4618328>.

upon a non-western people, cannot be the limit of postcolonial study and thought. Istanbul is a unique city for a number of reasons, one of which is certainly its history as a “bridge” and a crucial, strategic base in the centuries old war between East and West, and this history has certainly been mined for all sorts of purposes including the writing of biennial frameworks. However, the challenge of the curator lies in digging beneath this surface layer to see the causes and effects of colonialism which are evident in the nation’s history and, perhaps more importantly, are (and were in 2007) unfolding in the present. Hanru succeeded in veering away from the worn out Orientalist vision of Istanbul, but once he left the comfort of that theme, the struggle to honestly address and propose questions about the *present* was perhaps too great and too complex.

## APPENDIX



**Fig. 1:** Didier Fiuza Faustino, *Kayip Hayaller - Lost Illusions*, 2007, Installation Shot from The 10th International Istanbul Biennial.

**Fig. 2:** Tomoko Yoneda, *After the Thaw Series*, 2004, C-type print.





**Fig. 3:** Lee Bul, *Mon grand récit: Weep into stones...*, 2005, Polyurethane, foamex, synthetic clay, stainless steel and aluminum rods, acrylic panels, wood sheets, acrylic paint, varnish, electrical wire, lightening.



**Fig. 4:** Xu Zhen, *8848.1.86*, 2005, Installation including small snow hill, refrigerator (to regulate temperature for snow).



**Fig. 5:** Julio Cesar Morales, *Informal Economy Vendors*, 2007, Site-Specific installation.



**Fig.6:** Emre Hüner, *Panoptikon*, 2007, Video, color 18'. (Screenshot from the video)

## References:

- Ahmad, Feroz. *The Making of Modern Turkey*. New York: Routledge, 1993
- Aktar, Ayhan. *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*. Istanbul: İletişim, 2000.
- Bhabha, Homi K. *Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture*. London: Routledge, 1996.
- Bhabha, Homi K. *The Location Of Culture*. London: Routledge, 2004.
- Enwezor, Okwui. *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, *Research in African Literatures* 34, no. 4, 2003.
- Evans, Naomi. *Panoptikon. Works*. <http://www.emrehuner.com/site-2014/text-panoptikon.htm>. Accessed May 15, 2017.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2000.
- Heper, Metin, Ayşe Öncü, and Heinz Kramer. *Turkey and the West: changing political and cultural identities*. London: I.B. Tauris, 1993.
- The 10th International Istanbul Biennial, *İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli : Küresel Savaş Çağında İyimserlik - Not Only Possible, But Also Necessary International*. Istanbul Biennial Offset: 2007.
- Keyder, Çağlar. *State and Class in Turkey*, Verso: New York, 1987.
- Carr, Marilyn, and Martha Alter Chen. *Globalization and The Informal Economy: How Global Trade and Investment Impact On The Working Poor*. [http://natlex.ilo.ch/wcmsp5/groups/public/---ed\\_emp/documents/publication/wcms\\_122053.pdf](http://natlex.ilo.ch/wcmsp5/groups/public/---ed_emp/documents/publication/wcms_122053.pdf). Accessed May 15, 2017.
- Polat, Necati. *Turkey on Its Way to Europe: A Shift in the Domestic Configuration of Power?*. Syracuse University Press: 2004.
- Parla, Taha; Davison, Andrew, *Corporatist Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*. 2004.
- Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Vogel, Sabina. B. *Biennials — Art on a Global Scale*. Wien: Springer Verlag, 2010.
- Zeydanlioglu Welat, *The White Turkish Man's Burden: Orientalism, Kemalism and the Kurds in Turkey*, [welat.zeydanlioglu.googlepages.com/Article.pdf](http://welat.zeydanlioglu.googlepages.com/Article.pdf) . Accessed May 12, 2017.

## Mapa y tiempo de los espacios escénicos de Madrid

Felisa de Blas Gómez  
(Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid –RESAD- y Universidad  
Politécnica de Madrid)  
Almudena López Villalba  
(Real Escuela Superior de Arte dramático de Madrid –RESAD-)  
Carlos Villarreal Colunga  
(Universidad Politécnica de Madrid)

### Resumen

La representación de los espacios escénicos -*Observatorio de Espacios Escénicos* <http://espaciosescenicos.org>- en el plano de la ciudad de Madrid produce, concentraciones y dispersiones que podemos leer como zonas, ejes o focos según las épocas y los casos. Densidades y sistemas peculiares de asentamiento y apropiación de lugares de una actividad que solo se pueden explicar superponiendo a las figuras espaciales que producen los espacios escénicos sobre el mapa de la ciudad, los acontecimientos que en cada momento se producen. Poniendo en relación al espacio escénico y al espectáculo con su geografía y con su tiempo, con su barrio, con los sucesos y con el lugar que el espacio escénico contribuye a producir. Y no únicamente con el lugar donde se asienta.

Espacios escénicos y no teatros porque el viaje en busca de su lugar iniciado por el teatro a través de todo el siglo XX ha sido tan fructífero y profundo que cualquier análisis que no lo contemple en su diversidad queda inmediatamente invalidado. Porque buscamos integrar señalando los locales que acogen, o han acogido, actuaciones artísticas diversas, como cabaret, poesía y música escenificada, musicales, danza, circo, artes del movimiento y las mil y una variantes de dramaturgias de la imagen y *performances*. ¿Entenderíamos el impacto sobre los madrileños del teatro de la Fura des Baus en el año 85 sin la antigua funeraria de la calle de Galileo de Madrid?. Así, aunque nos centremos en el teatro y en los teatros no nos limitaremos a ellos en sentido estricto ya que entendemos que lugares que nadie denominaría como salas y menos como teatros en el sentido arquitectónico del término tienen y han tenido gran importancia para la historia del espectáculo teatral.

Los periodos singulares en la actividad escénica están inevitablemente unidos a periodos en el desarrollo de la ciudad y a acontecimientos sociales particulares. Los espacios escénicos se relacionan con la forma de la ciudad y sobre todo con su historia particular. Desde los teatros sin fachada que fueron los primeros Corrales de Comedias, pasando por los Coliseos, Teatros, Circos, Jardines de recreo, Ópera, Teatros por Horas, Independientes, Nacionales o de Variedades a las Rehabilitaciones, Reutilizaciones y Salas Alternativas se dibuja un camino que como “Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio”. (De Certeau, 2000)

### Abstract

The representation of the scenic spaces -*Observatorio de Espacios Escénicos* <http://espaciosescenicos.org>- in the map of the city of Madrid produces, concentrations and dispersions that we can read as zones, axes or focuses according to the times and the cases. Densities and peculiar systems of settlement and appropriation of places of an activity that can only be explained by superimposing the spatial figures that produce the scenic spaces on the map of the city, the events that occur at each moment. Putting in relation the scenic space and the show with its geography and with its time, with its

neighborhood, with the events and with the place that the scenic space contributes to produce. And not only with the place where it sits.

Scenic spaces and not theaters because the journey in search of its place initiated by the theater throughout the twentieth century has been so fruitful and profound that any analysis that does not contemplate it in its diversity is immediately invalidated. Because we seek to integrate by pointing out the premises that host, or have hosted, various artistic performances, such as cabaret, poetry and staged music, musicals, dance, circus, movement arts and the thousand and one variants of dramaturgies of the image and performances. Would we understand the impact on the people of Madrid of the theater of La Fura des Baus in the year 85 without the old funerary of the street of Galileo in Madrid? Thus, although we focus on theater and theaters, we will not limit ourselves to them in the strict sense, since we understand that places that nobody would call rooms and less like theaters in the architectural sense of the term have and have had great importance for the history of the theater. theatrical show

The singular periods in the scenic activity are inevitably linked to periods in the development of the city and particular social events. The scenic spaces are related to the shape of the city and especially to its particular history. From the theaters without façade that were the first Corrales de Comedias, passing through the Coliseums, Theaters, Circuses, Recreation Gardens, Opera, Theaters by Hours, Independent, National or Varieties to Rehabilitations, Reuses and Alternative Rooms, a path is drawn that as "Every story is a story of travel, a practice of space". (De Certeau, 2000)

**Palabras clave:** Teatro, Ciudad, Espectáculo teatral, Cartografía digital, Atlas.

**Keywords:** Theater, City, Theatrical performance, Digital mapping, Atlas.

## Introducción

“Cartografías Teatrales” es un proyecto de investigación que explora, la representación del lugar teatral en la ciudad para su difusión audiovisual, y tiene por objetivo la creación de un atlas teatral de España interactivo. El proyecto tiene un bagaje anterior plasmado en la web del Observatorio de Espacios Escénicos donde se ha estudiado la ciudad de Barcelona con cierto detalle, y se han esbozado los mapas de Berlín, Bruselas, Londres, Milán, Nueva York y París.

El Observatorio nació el año 2007 en el marco de la Cuatrienal de Arquitectura Teatral y Escenografía de Praga y en estos últimos años se ha ocupado del papel de los teatros como configuradores de carácter urbano.

Como resultado de las primeras tentativas de dibujo del mapa teatral de algunas ciudades, se esbozó una metodología de análisis y de representación del sistema teatral urbano. Cartografías Teatrales ahora amplía su base al territorio hispano, y entre otras, a los territorios de Palma de Mallorca, Galicia, Euskadi, Andalucía, Valladolid y, nuestro caso, Madrid.

## Metodología

El trabajo comenzó con el registro de espacios escénicos, una tarea que se ha ido llevando a cabo mediante la recopilación de la información de Archivo, fuentes secundarias, y hemeroteca. Una primera tabla funciona como base de datos que contiene la información de: código, año de inauguración, nombres, dirección, arquitecto, reformas,

abandono, cambio de uso, desaparición, referencia bibliográfica, referencia de archivo, observaciones, tipo, aforo, escenario y embocadura.

En paralelo a este proceso se comenzaron a codificar los espacios de los que teníamos probadas las fechas de inauguración y, en su caso, última desaparición como espacio escénico. Con la base de datos se pueden desglosar una serie de informaciones generales que nos permiten obtener algunas cuantificaciones como densidad, trasvases de uso y preferencia de ubicación.

Desde un punto de vista cronológico, el atlas teatral pautará el recorrido histórico mediante una secuencia de mapas articulada en períodos; Para su definición, se ha tenido en cuenta tanto la historia teatral como la propia historia urbanística de la ciudad.

Tras el cotejo de una primera periodización se eligieron una serie de bases cartográficas como soporte del resumen de dicho periodo. Esto ha permitido realizar un paralelo gráfico entre distintos periodos que evidencia el desarrollo de los espacios escénicos en la ciudad y su disposición en unas determinadas áreas.

Las dudas en el momento de dibujar este mapa se iniciaron en el momento de decidir qué locales se marcaban. Uno de los criterios básicos ha sido que dicho espacio teatral tuviera una programación regular. Sin embargo, el factor determinante no ha sido tanto la duración de la programación en el tiempo sino la repercusión que ésta tuvo en el contexto de la vida social madrileña del momento estudiado. Por esto, y solo en principio, no hemos querido obviar ningún espacio por minúsculo que pareciera en el contexto de la ciudad. Estos espacios se dividen en dos categorías: teatros con mayor relevancia, bien sea por su programación regular o por su tipología y equipamiento técnico y teatros de menor relevancia, donde se agrupan aquellos espacios con menor tamaño, programación reducida o con poca repercusión en la ciudad.

## **Representación**

En las cartografías aparecen los espacios como: teatros o espacios menores, en activo durante todo el periodo, inaugurados en el periodo abandonado, inaugurado y desaparecido en este periodo, desaparecido durante el periodo o desaparecido antes del periodo.

El resultado es una aproximación morfológica al sistema teatral de una ciudad que se fundamenta en la interpretación de un plano donde los teatros vienen representados por puntos, que dibujan figuras que hay que interpretar y relacionar. Así, la contemplación del mapa de la cartografía teatral resaltaría *líneas, áreas, recintos e hitos*.

La hipótesis de esta investigación parte de la idea de que el mapa teatral contemporáneo de una ciudad consta de diversas capas. El teatro es un exponente de su tiempo, y el mapa teatral es consecuencia de procesos culturales y urbanos de la ciudad, siempre con ciertos matices particulares.

Por ello, además del registro de los espacios y su situación se estudian procesos desde los que podamos extraer patrones que permitan explicar la acumulación, si la hubiese, de espacios escénicos en ciertas áreas.

## **Periodización Madrid**

La cartografía se establece en base a una periodización de los espacios escénicos marcada por hitos en relación con la forma urbana y su contexto histórico. Para ello se

compara la información sobre la existencia de espacios escénicos registrados<sup>1</sup> y la cartografía histórica<sup>2</sup> que se pone en relación con acontecimientos históricos, urbanos y teatrales.

El establecimiento de la corte en Madrid (1561), la adecuación del último corral de comedias a coliseo (1745), la muerte de Fernando VII que permite una apertura a las ideas liberales (1833), la llegada del cinematógrafo (1896), el final de la Guerra Civil (1939), las protestas estudiantiles de la década de los sesenta, la muerte de Franco (1975), las políticas socialistas (1983-1992), el establecimiento de un modelo conservador (1992) o las nuevas inversiones públicas (2004).

### **1561-1745 Teatros sin fachada: corrales de comedias y salas de corte**

En la segunda mitad del XVI se producen en la villa los cambios que van a marcar toda la historia posterior de Madrid y de sus teatros. A saber, la capitalidad en la primavera de 1561<sup>3</sup> y el monopolio de explotación de las representaciones<sup>4</sup>.

Los dos corrales de comedias permanentes se sitúan en la calle de la Cruz en el año 1579 y en la del Príncipe en 1583. En barrio de los cómicos o de las Letras, junto a la cerca del arrabal, por su parte externa y por tanto extramuros, donde los pagos y controles son menores y también lejos de la vida política y administrativa del entorno del Alcázar. Los corrales no tendrán fachada reseñable a la calle, porque el teatro aun siendo protegido no es una actividad bien considerada.

Tanto Felipe III como Mariana de Austria son muy aficionados a las comedias por lo que la corte construye su propio corral en palacio, junto al Juego de Pelota.

Con Felipe IV se construye la última cerca de la ciudad<sup>5</sup> y se divorcia en Madrid el teatro popular del cortesano. Es la llegada de las novedades escenotécnicas y las grandes tramoyas. Se construye otro teatro portátil, en un patio del Alcázar para hacer comedias de máquinas. Seguidamente se levantará el Coliseo del Buen Retiro, que estrena en 1640. Este, se sitúa de nuevo fronterizo, al otro lado del Prado Viejo, al extremo este de la ciudad.

“Sumidos en la penumbra, los espectadores contemplan el paso de la obscuridad a la luz con un sobrecogimiento no lejano al “stupore”. Estamos, claro, en el barroco. Pero estamos ya también en el teatro moderno” (Arróniz, 1977)

A la muerte de Felipe IV se produce un brusco cambio, se inicia una campaña de la curia en contra del teatro que durará hasta finales del s. XVIII.

---

<sup>1</sup> Debemos resaltar algunos estudios que abarcan un gran número de los espacios escénicos históricos: AA. VV., 1983; AA.VV., 1992; Del Moral Ruiz, 2004; Fernández Muñoz, 1989; García Martín, 1860; Marín Magallón, 1926; Martínez Olmedilla, 1947; Sainz de Robles, 1952; Simón Palmer, 1975; Suárez Perales, 2003. Asimismo, en un primer término para los espacios contemporáneos se revisan las bases de datos del Mapa Informatizado de Recintos Escénicos (MIRE).

<sup>2</sup> De los que por su calidad respecto a su época destacamos: Plano de Mancelli (1622-1635), Plano de Texeira (1656), Plano de Espinosa de los Monteros (1769), Plano de Tomás López (1785), Plano de Coello (1849), Plano de Ibáñez Ibero (1874-1877), Plano de Facundo Cañada (1900), Plano de la Gerencia de Urbanismo (1929), Catastrones (1940). En la segunda mitad del siglo XX se recurre a los planos de Gerencia y del Instituto Geográfico Nacional.

<sup>3</sup> Con el impase quinquenal (1601-1606) del traslado de la corte a Valladolid que hizo abaratar los precios de los espectáculos y la vivienda.

<sup>4</sup> “El libro de Demandas” de la Cofradía de la Pasión se inicia el 5 de octubre 1567 y la primera noticia de un teatro permanente es del 5 de mayo de 1568 con la actuación de Jerónimo Velázquez. (Arróniz, 1977, pp. 22)

<sup>5</sup> Las ordenanzas de construcción de la Villa de Juan de Torrija 1661 son ampliadas por Teodoro de Ardemans en 1718 y siguen vigentes y reeditándose hasta 1856

## 1745-1833 Coliseos y Sitios Reales

El Corral de la Cruz pasa a ser Coliseo en mayo de 1737, el Coliseo del buen Retiro se reforma en 1738. El Corral de Príncipe se cerró definitivamente en 1744 y el nuevo Coliseo del Príncipe termina de construirse el 12 de junio de 1745.

Desde ahí, aparte de los cambios internos de ideas neoclásicas en los teatros, los coliseos asociados a los Sitios Reales son prácticamente los únicos que se crean. Al del Buen Retiro en Madrid se le sumarán a finales del s. XVIII los de la Granja de San Ildefonso, Aranjuez, El Pardo y de San Lorenzo del Escorial.

Es a finales del periodo, con la llegada de los franceses y la vuelta al absolutismo cuando la ciudad tiene cambios relacionados con las ideas higienistas. El Teatro de Caños del Peral, instalado junto a la fuente en un lavadero de propiedad municipal en 1708 se reedifica como coliseo en 1737 y se demuele con las obras de reestructuración de la Plaza de Oriente, un proceso que comienza con José I y el encargo de ordenación de la plaza a Isidoro Velázquez por parte de Fernando VII en 1817. Aparece la forma de hexágono irregular a modo de clave del Teatro de la Ópera, finalizado en 1850.

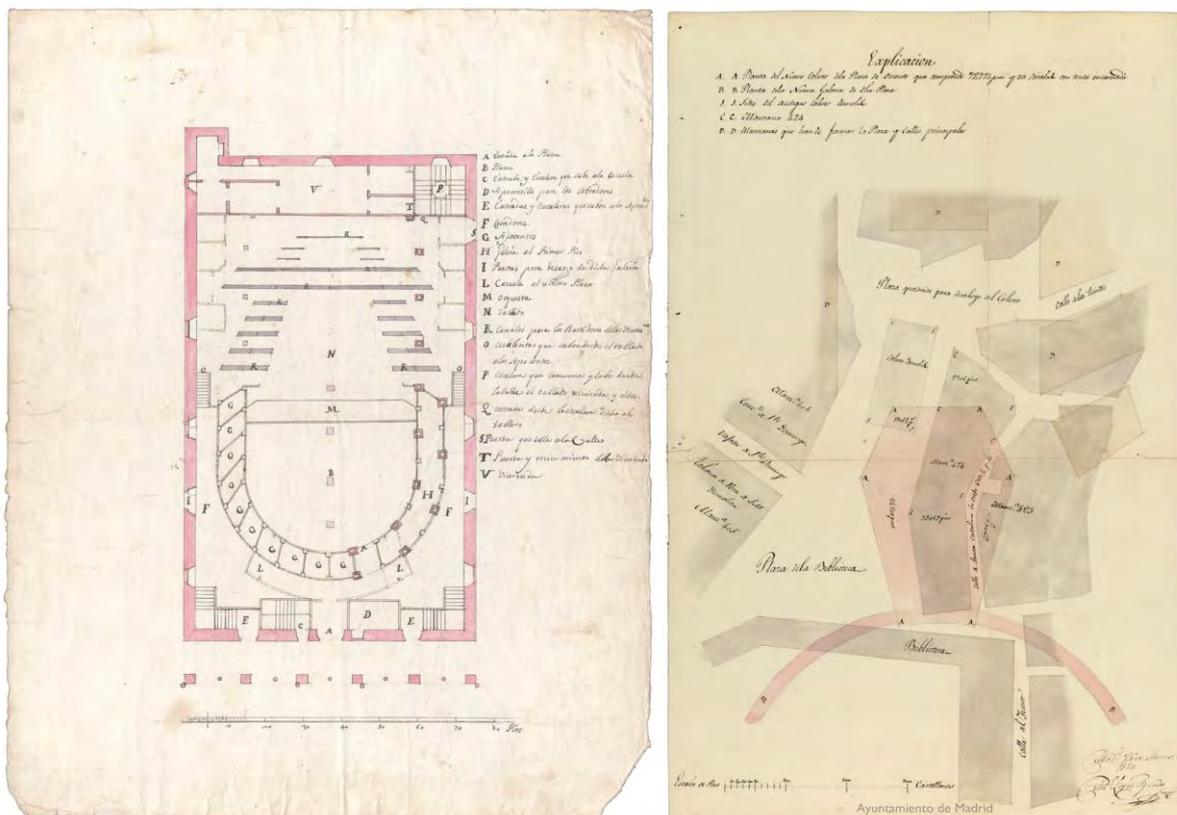


Figura 1. Coliseo de Caños del Peral. Proyecto de Virgilio Rabaglio 1737 (en la tesis de SUGRANYES FOLETTI) y replanteo del Teatro Real 1820 (AVM 4-23-2P)

## 1833-1898 Las ideas liberales y ocio urbano.

Tras la muerte de Fernando VII se produce una mayor apertura hacia las ideas liberales. La burguesía crece y la idea de “ocio” como uso del tiempo libre contrapuesto a la vida profesional se instala. La villa deja de ostentar el monopolio teatral con lo que

se produce progresivamente un cambio en la consideración de la producción teatral que va a desembocar en la idea de industria teatral.

A partir de la Revolución del 1868 es cuando entramos en una actividad particularmente interesante para la cartografía teatral. Los espacios asociados al baile y al recreo madrileño añaden a su espacio un escenario donde poder representar pequeños fragmentos de teatro o zarzuela.

La mayoría de estos están íntimamente ligados al proceso de desarrollo urbano de la ciudad, que traslada definitivamente su centro neurálgico de la Plaza Mayor a la Puerta del Sol y que se lanza a construir en los márgenes del centro histórico con la vaguada del Prado y Recoletos como foco principal de teatros.

Ahora la pujante burguesía utiliza su tiempo libre y la ciudad como marco para ver y ser vistos. Durante la segunda mitad del siglo el eje Prado Recoletos pasa a ser un polo de atracción donde se instalan gran número de espacios escénicos. Tanto los Teatros de verano como los teatros circo se extienden por toda esta zona perdurando hasta el final de siglo.

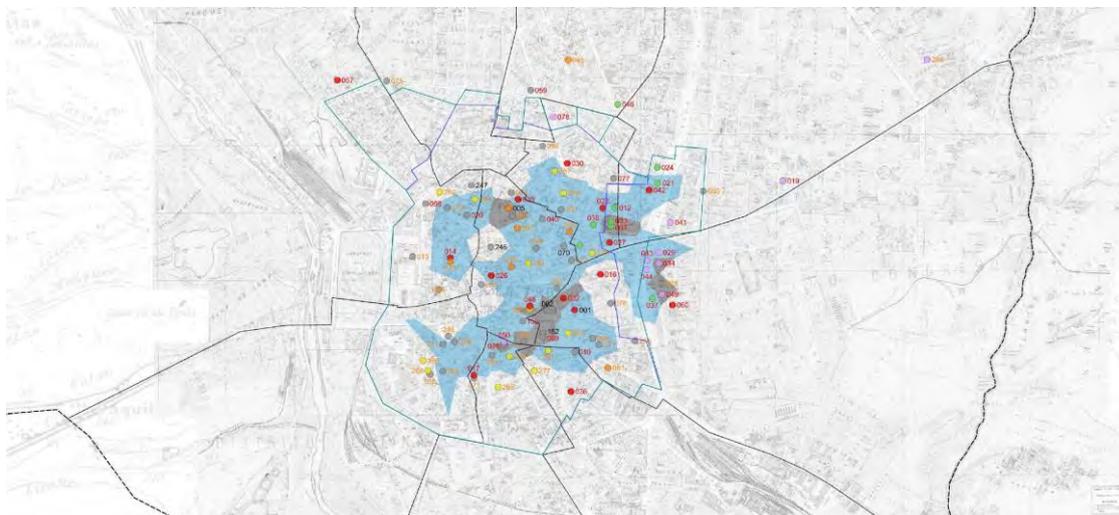


Figura 2. Densidad de espacios escénicos de Madrid en periodo 1833-1896. Teatros, Teatros de Verano, Circos, cafés-teatros

### **1898-1939 Búsqueda de identidad moderna, del cinematógrafo a la guerra civil.**

Entre 1896 y 1939 los modos de intervención en la ciudad van a ser la reforma interior y el ensanche o Plan Castro. Pese a la cantidad de territorio que añade el plan Castro a la ciudad, se va a construir más y más deprisa fuera de los límites de este, en los barrios periféricos. Lugares donde también se va a instalar algún que otro teatro. Este desarrollo viene unido a la reciente creación de la red de transportes y la construcción de las dos primeras líneas de metro.

Pese a la aparición del cinematógrafo<sup>6</sup>, los teatros aumentan al ritmo de la población apareciendo una media de casi dos espacios escénicos por año en el periodo. Si al

---

<sup>6</sup> A finales de siglo entran en Madrid las primeras proyecciones en pantalla con el animatógrafo instalado en el Circo de Parish y la presentación del cinematógrafo Lumière en un local de la calle Carrera de San Jerónimo, ambos acontecimientos de mayo de 1896. A partir de 1897 el cine se extiende por los cafés y salones, y comienzan a aparecer los primeros edificios destinados a este uso (en muchos casos uso compartido con el del género chico), barracones de madera que proyectan sesiones de películas cortas. (Amorós y Díez Borque, 1999).

En el mes de mayo de 1896 se inaugura en Madrid, en la Carrera de San Jerónimo esquina a la calle de Ventura la Vaga, el primer salón para cinematógrafo. (Gómez Mesa, 1978)

comienzo de este periodo contaba Madrid con 28 espacios escénicos en activo se va a llegar a 1939 con 39 espacios escénicos funcionando. Es un periodo vital de crecimiento y renovación constante sobre todo hasta los años veinte, que supone, que, en el año 1913, Madrid cuente con 48 espacios escénicos significativos que sobreviven sin ninguna ayuda económica. Una verdadera industria del ocio que florece sustentada en las tendencias democratizadoras de la sociedad como la aprobación de la ley del descanso dominical<sup>7</sup> de 1903 o el establecimiento de la jornada laboral de ocho horas de 1919.

El teatro continúa ocupando los solares más céntricos que dejaron vacantes las desamortizaciones de Mendizábal. La calle Atocha, se convierte por este proceso en un nuevo foco de espacios escénicos.

El acceso de las clases medias y trabajadoras al teatro se generaliza con la aparición del teatro por horas a un precio asequible, que va a potenciar la apertura de los teatros de barrio. Sin embargo, el grueso de los teatros se encuentra en la zona centro de la ciudad, con muy pocas incursiones sobre los terrenos del plan Castro.

Con la vista en el París de Haussmann se abrirá la Gran Vía. Esta Avenida se va a convertir en un eje teatral singular, aislado que refuerza y polariza la red viaria también durante el franquismo.



Figura 3. Gran Vía, Madrid. Recorte de fotografía de LOTY, 1930. Montaje a partir de vistas panorámicas de BingMaps

---

<sup>7</sup> El 12 de diciembre de 1903 el Congreso de los Diputados aprobaba la Ley de Descanso Dominical, promulgada el 3 de marzo del año siguiente y que no entraría en vigor hasta el mes de septiembre. Fue ésta una ley curiosa, pues recuperaba un precepto religioso abolido durante la etapa liberal y a la vez era apoyada por los partidos obreros, los más anticlericales. Fue Antonio Maura, a la sazón presidente del Gobierno, quien impulsó esta ley de carácter obrero con la sana intención de «efectuar la revolución desde arriba para evitar que otros la hagan desde abajo». (García Luaces, 2010) Gaceta de Madrid 4 de marzo de 1904. Tomo I pp.909

### **1939-1965 Supervivientes**

Tras firmar el final de la guerra, gran parte de los teatros madrileños fueron incautados, y algunas de las compañías más taquilleras del anterior periodo se disolvieron. Esta fue una de las causas por las que se produjo una reducción bastante importante de espacios teatrales: Se pasó de un total de 39 a una media de 22 a 25 espacios incluyendo espacios efimeros y en torno a 10 salas de fiesta que más que programar espectáculos organizaban bailes y algún espectáculo menor de revista. El descenso más brusco se produjo en los años cuarenta debido fundamentalmente a una pérdida de público popular. La crisis económica y la competencia del cinematógrafo mucho más competitivo, provocaron una paulatina conversión de espacios previamente catalogados como teatros en cines, así como un trasvase de público de uno al otro.

Además, el 15 de julio de 1939 se estableció la “*censura oficial en las obras teatrales, líricas y partituras musicales*”. Estas normas llegaron a ser muy estrictas, sobre todo durante la primera época, y afectaron fundamentalmente a todos los espectáculos de revista, operetas y comedias musicales que se habían estado representando con gran éxito desde principios de siglo.

En 1946 se publica el Plan general de ordenación urbana de Madrid, conocido como *Plan Bidagor*, y en 1956 la primera ley del suelo y ordenación urbana española, por la que el urbanismo pasa a convertirse en una competencia integral de la Administración. Esta ley limitaba el derecho a edificar e intentaba regular el uso del suelo conforme a la función social de la propiedad.

Sin embargo, en este periodo algunas experiencias menores mantuvieron vivo el teatro y su cantera. En el año 41, el SEU (sindicato de estudiantes) encarga la creación de un teatro universitario a semejanza del fundado por Lorca, aunque con fines propagandísticos. Nace entonces el T.E.U. (Teatro Español Universitario) cuyo principal objetivo era la puesta en escena de los clásicos españoles. Es a partir de 1956, con las revueltas producidas en la universidad que acabaron con la destitución del ministro de educación y la desarticulación del SEU en el 65, que el TEU, transformado en TI (Teatro Independiente) evoluciona no solo hacia una nueva toma de conciencia estética sino ética, y se convierte en la vanguardia de la oposición política al régimen franquista.

### **1966-1975 Teatro universitario: Mas ensanche y más salas alternativas**

Los años sesenta y primeros setenta del siglo XX suponen un nuevo resurgir del tejido y la actividad teatral madrileña. En diez años la ciudad ve nacer algunos teatros de formato medio y pocas localidades que tuvieron gran repercusión, algunos de los cuales, perviven aún. Paralelamente algunos establecimientos que vieron la luz como cines, se transforman en teatros, cambiando así la dinámica que se había vivido en el periodo precedente.

Estos teatros se mantuvieron compitiendo con una cartelera de casi 185 cines repartidos por toda la ciudad, y con programa doble.

En los años setenta se recupera también el espectáculo de los cafés teatro, a veces combinado con las salas de fiesta y las discotecas, que empiezan a aparecer en las carteleras. El recién nacido Teatro Independiente asume el compromiso no sólo de hacer un teatro más comprometido sino de oponerse estéticamente al teatro comercial del momento. En 1971 se inaugura la primera sala independiente y escuela ligada a este movimiento, el Pequeño Teatro Magallanes. Esta pequeña sala fue un espacio de

referencia que se mantuvo en activo hasta 1976 y fue germen de todo el movimiento alternativo de los años setenta y ochenta.

### **1975-1983 Rehabilitaciones de los teatros del XIX. Fin del teatro independiente.**

Tras la muerte de Franco, la censura va desapareciendo. El periodo de la primera transición, desde 1975 a 1982 fue una época muy fértil en el ámbito teatral con alrededor de 35 teatros y 5 salas alternativas en funcionamiento. La ciudad de Madrid vivía un momento de efervescencia cultural con una programación muy variada. Se podía asistir a multitud de espectáculos: teatro de género, comedia convencional, revista, café teatro, y algunas comedias de éxito que provenían del extranjero y que trataban precisamente de la situación de pre-democracia. Fue también el momento en que el teatro universitario y las salas alternativas se encontraban en verdadera ebullición.

El proyecto cultural más importante del primer gobierno de la democracia, la UCD, fue la creación de los Centros Dramáticos Nacionales<sup>8</sup>. El Centro Dramático Nacional de Madrid se fundó en 1978. En 1979 es elegido alcalde de Madrid el socialista Enrique Tierno Galván que impulsó la celebración de varios ciclos y festivales de verano al aire libre, que perduran hasta la actualidad.

También en este periodo se reforma la ley del suelo (1975) y se promulga una nueva ley en el 76, que trata de resolver las deficiencias de la ley anterior e incide en la redefinición del suelo y en los procesos de calificación, pues se acepta que la ciudad tiene que tener un modelo de crecimiento más flexible y la planificación tiene que asumir cierto grado de indeterminación.

En 1982 el PSOE asumió el gobierno, y dio un nuevo y definitivo impulso a la cultura y al teatro español que durará hasta 1992. En este periodo se desarrollará un programa cultural sólido y continuista cuyas principales premisas fueron aumentar la inversión dedicada a cultura, no sólo en la gestión de espectáculos sino en la renovación y creación de nuevas infraestructuras y facilitar el acceso a la profesión a nuevos creadores. Entre las medidas implementadas estarían la puesta en marcha del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), la multiplicación por seis del presupuesto dedicado a las artes escénicas en apenas ocho años y el nuevo impulso que se dio al Centro de Documentación teatral.

### **Conclusiones**

La aportación conceptual del proyecto “Cartografías teatrales” consiste en abordar el tema a diversas escalas: territorial, urbana, arquitectónica y escénica. De esta manera, Ciudad, Arquitectura, y Espacio escénico se ponen en relación marcando el carácter transversal de la investigación.

A escala arquitectónica, la cartografía aporta un conjunto de fichas de las arquitecturas de los espacios escénicos, sean teatros u otro tipo de edificios reciclados para la actividad escénica. La documentación recopilada será de gran utilidad para la puesta en valor y la explotación sostenible del patrimonio edificado por las industrias culturales y permitirá avanzar en la protección y preservación de la cultura y el patrimonio. También será muy útil para la redacción de planes urbanísticos y la definición de políticas culturales.

---

<sup>8</sup> “La propuesta teatral de unión de Centro democrático. “En OLIVA, César. (2004) Pag 61

La escala más cercana permitirá el acceso a alguno de los edificios de la cartografía para contemplar las obras que se han puesto en escena. La aportación del proyecto consiste en reunir esta información, a veces histórica y a veces ya existente en las páginas web de las compañías teatrales, pero generalmente muy dispersa, reunida y en una secuencia analítica innovadora.

Los resultados del proyecto contribuirán a hacer visibles los teatros y los espacios escénicos en general, y ayudarán a construir espacios de confluencia entre arquitectos, investigadores, gestores culturales, artistas y espectadores. Serán útiles, pues, tanto para el mundo académico, como para entes de la administración pública, empresas del sector de las industrias culturales, el mundo artístico de la escena y la sociedad.

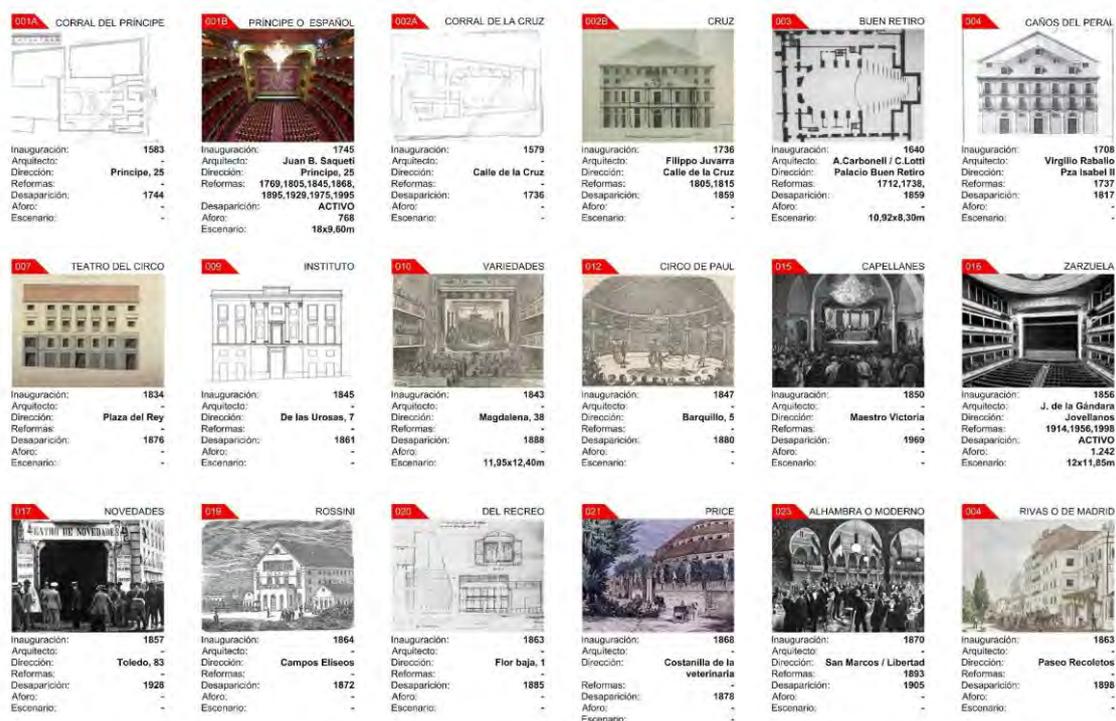


Figura 4. Ejemplo de fichas resumen de espacios escénicos

## Referencias

- AA. VV. (1992). *Cuatro siglos de teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura [Catálogo de exposición],
- Armona y Murga, J.A. (1786). *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Catálogo de corredores de Madrid desde el año de 1219 hasta el presente de 1786*. [Manuscrito 1786]
- Arróniz, O. (1977). *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Del Campo, J. (1932). *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*. Madrid: Artes gráficas municipales.
- De Certeau, M. (1990) *L'invention du quotidien. I Arts de faire*. París: Gallimar. 1ª ed. esp. *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*. Pescador, Alejandro (trad.), Méjico: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

Del Moral Ruiz, C. (2004). El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910). Madrid: Alianza Editorial.

Fernández Muñoz, Á. L. (1989) Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo. Madrid: Avapiés.

Fernández Muñoz, Á. L. (2002) “Arquitectura teatral (1950-2000)”, <https://core.ac.uk/download/files/639/25072154.pdf>

García Martín, L. (1860). Manual de teatros y espectáculos públicos con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos. Madrid: Imp. Cristóbal González.

Hormigón, J.A. (2011) "De los Corrales a la Gran Vía" Metrópolis nº83, Cuaderno central pp. 68-71.

Martínez Olmedilla, A. (1947). Los Teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña. Madrid: Imp. José Ruiz Alonso.

Oliva, C. (2002). Teatro español del siglo XX. Madrid: Síntesis.

Oliva, C. (2004). La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días. Madrid: Cátedra.

Sainz de Robles, F. C. (1952). Los antiguos teatros de Madrid. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Simón Palmer, M. d. C. (1975). «Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX» en Separata de la revista Segismundo, núms. 19 y 20. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 153-162.

Suárez Perales, A. (2003). El teatro en Madrid: siglos XVII-X: guía histórica. Madrid: La Librería.

Velasco Zazo, A. (1948). Panorama de Madrid. Los teatros. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

## La bahía de Pasaia como paisaje cultural urbano

Enrique De Rosa Giolito

(Universidad Nacional de Educación a Distancia –UNED–)

### Resumen

La bahía de Pasaia presenta un paisaje constituido como un conjunto urbano-industrial cuya estructura fundamental es heredera de los años del desarrollismo: falta de previsión y planificación, mezcla de usos, tipologías diversas, elevadas densidades y falta de espacios verdes, los cuales son compensados por el entorno natural que, a poca distancia de los centros urbanos, ofrece posibilidades inmejorables. Este artículo realiza un análisis por medio de la estadística de los temas relacionados con la vivienda y el sector inmobiliario en la zona.

### Abstract

The bay of Pasaia presents a landscape constituted as an urban-industrial combination with a fundamental structure inherited from the developmentalism years: lack of foresight and planning, mix of uses, different typologies, high densities and lack of green spaces, which are compensated by the natural environment that, within close distance of the urban centres, offers excellent possibilities. This article carries out a statistical analysis of the subjects related to housing and the real estate sector in the area.

**Palabras clave:** Paisaje, Política de la vivienda, Ordenación del territorio

**Keywords:** Landscape, Housing policy, Spatial planning

La remodelación urbanística, social y económica de la bahía de Pasaia es uno de los temas más controvertidos a los que se enfrenta el País Vasco, en general, y Gipuzkoa, en particular, desde el punto de vista de la ordenación del territorio. El área de influencia de la bahía no se limita al término municipal de Pasaia, sino que se extiende abarcando Errenteria, Lezo y Oiartzun, términos que comprenden la comarca de Oarsoaldea y parte de Donostia-San Sebastián. Los diversos ciclos económicos y los cambios de los modos de producción a través del tiempo han incidido en el significado del puerto dentro del arco atlántico, en la organización de su espacio y del que le rodea, y, en consecuencia, en la evolución del paisaje.

El paisaje que estamos acostumbrados a ver de nuestras ciudades se ha transformado a lo largo del tiempo. Lo que en la actualidad se observa son núcleos urbanos de superficies limitadas, con una excesiva concentración humana, que provoca una desmesurada especulación de suelo urbano y produce una construcción masiva y en altura, que en los últimos cuarenta años ha sido la principal causa del cambio de imagen que han sufrido los municipios.

Hasta mediados del siglo XIX, el paisaje urbano fue creciendo, pero con mesura. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el proceso de industrialización comienza a romper el equilibrio espacial. Se empieza a actuar sobre el paisaje natural y urbanístico de forma salvaje, como no se había conocido hasta el momento. Se produjeron situaciones patológicas, como ríos contaminados por fábricas, poblaciones superpobladas o construcción desmesurada de viviendas. Pero es a partir de la segunda mitad de nuestro siglo cuando ha tenido lugar el cambio más profundo.

Con este estudio, trataremos de describir cómo se fueron formando las villas y ciudades de la bahía de Pasaia, desde sus inicios hasta la actualidad, haciendo especial hincapié en el desarrollo de los barrios. Analizaremos los procesos de urbanización de la bahía, con los cambios de paisaje que ello ha supuesto, así como sus efectos económicos y sociales sobre el conjunto de la población. También mediremos, por medio de estadísticas, el crecimiento desmesurado que hubo desde 1960 a la actualidad y examinaremos la dinámica inmobiliaria. Nos centraremos en estos últimos años, en los cuales los agentes sociales no se han puesto de acuerdo en la regeneración urbana.

El estudio pretende mostrar que la ordenación del territorio y el paisaje cultural como patrimonio presentan desencuentros a lo largo de la historia, los cuales persisten hoy día. Estos desacuerdos obedecen a que los intereses de los agentes económicos y sociales que intervienen en el uso y la gestión del suelo siguen siendo a menudo antagónicos sujeto a presiones económicas y políticas, quedando al margen de consideraciones medioambientales y culturales.

### **Cuando la urbanización amenaza el paisaje y sustituye al verde y al azul**

Realizar una explicación narrativa de la historia de los barrios que comprende la bahía podría llevar muchas páginas, incluso varios autores lo han hecho: a) Errenteria (Sánchez y Irixoa, 2010; Barcenilla, 1999; Fernández Albadalejo, 1980) b) Pasaia, (Barandiarán Irizar, 1982; Elejalde y Erenchun, 1970; Zapirain, 2005) c) Oiartzun (Lekuona, 1959) d) Donostia (Gómez Piñeiro, 1982; Aizpurua Aguirre, Unsain Azpiroz (ed.), 2008). Pero de manera sucinta voy a realizar una mera descripción de estos barrios marinos.

Comenzando por Errenteria, la asociación entre ciudad y fábrica ha encontrado aquí un grado de solidez que perdura y lleva a la ciudad a consolidarse. Tiene una superficie total de 32,26 km<sup>2</sup> con un alto grado de ocupación, con densidad de vivienda de 95,31 viviendas/ha. El total demográfico asciende a 39439 personas.<sup>1</sup> Presenta los barrios de Iztieta (construido entre 1960 y 1970), Gabierrota (edificado alrededor de 1960), la zona de Agustinas (posterior a 1950), y parte de Beraun (entre 1970 y 1975) Actualmente, es un barrio residencial con una estructura que combina zonas de manzanas abiertas de pequeño-medio tamaño con otras de bloques edificatorios de gran altura, y se halla prácticamente colmatado por la edificación.

Lezo, por su parte presenta un casco urbano estructurado en torno a la calle Mayor y a la calle San Juan que confluye en una plaza, algunos edificios próximos a la iglesia parroquial. La zona industrial se encuentra en la zona este del término municipal. Presenta una superficie de 8,59 km<sup>2</sup>, una población de 6.025 hab. y una densidad de viviendas de 106,77 Viv/ha.

Oiartzun, puede considerarse como una unidad vecinal formada por barrios independientes. Además, presenta una característica más rural, con una serie de construcciones típicas llamadas caseríos que se encuentran de manera dispersa. Sus fábricas se encuentran en el extremo norte, junto al municipio de Errenteria y la industria situada a lo largo de la N-1. Presenta una superficie de 59,71 km<sup>2</sup>, una población de 10.199 hab. Es por eso que presenta la menor densidad de viviendas como municipio (40,23 Viv/ha). Está compuesto por los siguientes barrios: Iturriotz, Ergoyen, Altzibar, Ugaldetxo, Arragoa, Karrika, Gurutze y Elizalde, este último es el polo y centro de todo el municipio; cuenta con el casco más antiguo del barrio de interés Histórico-Artístico,

---

<sup>1</sup> Datos estadísticos actuales según el INE, cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero de 2017.

de gran belleza plástica, se concentra gran parte de los servicios municipales del valle y también algunos elementos de infraestructura más importante como la Nacional 1.

Pasaia abarca 11,34 km<sup>2</sup>, con una superficie dividida en cuatro distritos o barrios: Trintxerpe, Antxo, Pasai Donibane o San Juan y Pasai San Pedro, segregados a ambos lados de la bahía, sin apenas espacio físico en el que reorganizarse. La industria, las fábricas, las factorías, los astilleros, los talleres y su aglomeración pasan a ser el rasgo distintivo de la villa (Zapirain Karrika y Irixoa Cortes, 2011, 106). Asimismo, cuenta con una población de 16.096 hab. Presenta una fachada marítima más tradicional e interesante con hileras de casas de tres o cuatro alturas, balcones de madera, puertas, ventanas y contraventanas pintadas de vivos colores. Son las clásicas y típicas viviendas de pescadores, de modesta apariencia, hechas de mampostería por regla general, que se conservan bien con el paso de los años. También se encuentran las conocidas como “casas-puente”. La trama urbana del casco histórico se ha mantenido al margen del desarrollo industrial.

El mayor cambio ha sido la transformación de su frente de mar, zona que paulatinamente fue acogiendo diferentes actividades industriales: PYSBE (1919), MEIPI (1930) y más tarde Astilleros Luzuriaga (1951) y la Central térmica (1967), cuya chimenea de 125 metros de altura era un hito visible desde toda la comarca<sup>2</sup> (Herrerías y Zaldua, 2007, 23). Más tarde se construyeron viviendas para albergar a la población trabajadora.

Pasai San Pedro es de destacar porque su orientación principal ha sido históricamente el sector pesquero; sin embargo, hasta la construcción del Muelle Pesquero, también se instalaron empresas destinadas al sector de la construcción naval desde 1922 (Astilleros Ascorreta). El barrio de Pablo Enea se sitúa en el borde norte del suelo urbano de Pasaia San Pedro, entre la ladera del monte Ulía y la bahía de Pasaia, sobre unos terrenos ganados al monte. El origen del barrio se vincula al renacimiento de la actividad pesquera en los años 30, principalmente la calle Pescadería (Fábrica de Hielo promovida por la Cooperativa de Pesca de Altura, almacenes funcionales y viviendas económicas con reminiscencias tradicionales), el resto del ámbito se desarrolló en los años 60 y 70, década previa al comienzo de la crisis económica que afectó a la actividad del puerto. En la actualidad es un barrio residencial con una estructura de manzanas abiertas de pequeño-mediano tamaño con una altura de edificación mayoritariamente de planta baja más cuatro alturas, y se halla prácticamente colmatado por la edificación.

El patrimonio Histórico Cultural se encuentra sobre todo en Pasai Donibane-San Juan y en Pasai San Pedro, al ser los dos distritos con más antigüedad. Destaca el grado de cohesión interna que, entre los diferentes elementos configuradores del medio, se presenta en ciertos reductos urbanos históricos consolidados que no han tenido destrucciones importantes, como ocurre en Pasaia San Juan o Donibane.

La zona este de Donostia-San Sebastián que comprende el barrio de Altza representaba antiguamente aproximadamente unos 14,5 km<sup>2</sup>, terreno que se extendía entre los municipios de Donostia, Pasaia, Errenteria y Astigarraga (Herrerías Moratinos, 2001, 11). Barrio que presenta un paisaje eminentemente rural y estructurado por la explotación del caserío. En la actualidad, administrativamente está formado por Herrera, Txingurri, Larratxo, Molinao y la zona de Buenavista colindante con la N-1 (Herrerías Moratinos, 2001, 16-19).

El casco antiguo de Altza se halla ubicado en la zona más alta. Es aquí donde se construyeron la iglesia parroquial de San Marcial y el ayuntamiento con su plaza principal.

---

<sup>2</sup> Desmantelada a fines de octubre de 2014.

Desde sus inicios, formó parte de la revolución industrial que transformaría el paisaje, debido a la presencia portuaria y también como una reserva interesante de suelo industrial y urbano. En un primer momento estas instalaciones estaban localizadas de manera dispersa, en pequeños talleres. Posteriormente a partir de 1940, tienen un mayor crecimiento, como ser, las naves de Victorio Luzuriaga S. A., Rutilita, Oxigraf, Zardoya Otis y Pescafría, o en Herrera, empresas como Ramon Vizcaino S. A, Armendáriz, Rich Fábrica de Harinas Odriozola y Berridi S. A., Avesa, José Antonio Lasa con pabellones industriales destinados a talleres mecánicos, almacén de redes y pertrechos de pesca para su propia flota pesquera (Herrerias Moratinos, 2001, 60-78).

### **La Herrera**

Barrio portuario que se convirtió poco a poco en una reserva de suelo donde podían desarrollarse actividades industriales y comerciales (Cooperativa de Transporte, Ciriza Hermanos, Talleres de Laza o Industria Guria, de reparación de flota pesquera). Durante la década de los años 50 se construyeron barriadas enteras de edificación residencial, a lo largo del trazado del ferrocarril y la Carretera Nacional, con una total falta de servicios, que se construyeron más adelante.

En los años 1960-1970 las intervenciones municipales van de la mano del desarrollo excesivo de la zona, particularmente de Altza, en el marco de la gran especulación urbanística de aquella época que continuamos apuntando. La construcción de estas infraestructuras (N-1 y A-8) ha ido acompañada de la desaparición progresiva de los equipamientos sociales y zonas verdes. También en el mismo periodo se ha canalizado el río Txingurri que discurría a lo largo de Herrera, para evitar inundaciones (Grijalba, Pennese, y Telleria, 2011, 22). En la actualidad hay una sustitución de fábricas obsoletas (Rutilita, Nerecan, Victorio Luzuriaga) por nuevos desarrollos residenciales que contribuyen a mejorar la articulación urbana.

### **Oleta**

Constituye una ladera que desciende desde las partes altas del barrio, en el entorno del Parque de Arria, hasta la confluencia con el ferrocarril y la N-1. Da la espalda a la bahía con bolsas de espacios intersticiales ocupados en su práctica totalidad por huertas que contribuyen a la imagen degradada del entorno. Debido a su falta de comercios y servicios depende de las zonas contiguas.

### **Buenavista**

Se sitúa al norte del ámbito; la parte baja se sitúa al borde de la N-1, y supone una continuidad física del barrio de Antxo (Pasaia) con el que tiene una evidente vinculación funcional. En los últimos años ha experimentado una profunda transformación con el desarrollo del PERI (Plan Especial de Reforma Interior) de Buenavista, que ha supuesto el derribo de varias fábricas abandonadas, la construcción de nuevas viviendas y la reurbanización integral del ámbito, que incluye la construcción de ascensores de conexión con la zona alta. Las nuevas viviendas se entremezclan con las antiguas, muchas de las cuales datan de los años 30.

La zona alta está separada topográficamente de la anterior y apenas tiene conexión con ella. Está formada por un conjunto heterogéneo de edificaciones de los años 50 y principios de los 60, que conviven con viviendas unifamiliares adosadas construidas en los últimos años.

## Ekalantegui-Molinao

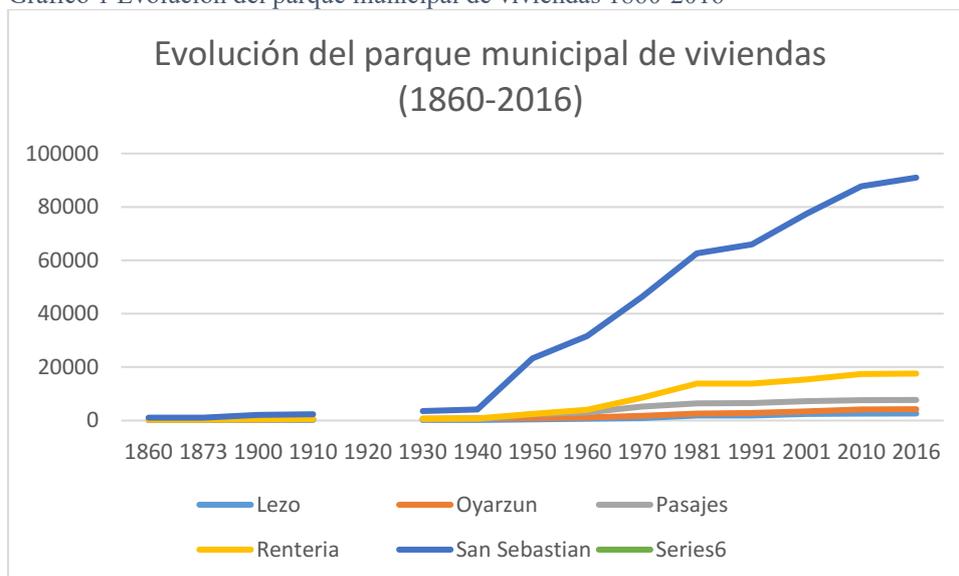
Ambas zonas constituyen la prolongación natural del distrito de Antxo (Pasaia) a lo largo de la vaguada de Molinao, La edificación data en su mayor parte de los años 30. Molinao está formado por una agrupación de casas aisladas, constituidas en su mayor parte en los años 60 y principios de los 70

La península de Capuchinos constituye uno de los enclaves más singulares del puerto, ubicada entre el río Oiartzun y el de Molinao, ha sido y es objeto de una sucesiva utilización, orientada sobre todo al almacenamiento, transformación y expedición de minerales (Magnesitas de Navarra, Cementos Rezola, Potasas de Navarra, combustibles y aceites (COYPE, Proas, Quincasa y CAMPSA). En los últimos años se ha destinado al almacenamiento de vehículos como también a la carga y descarga de chatarra.

## La actividad inmobiliaria por medio de las estadísticas

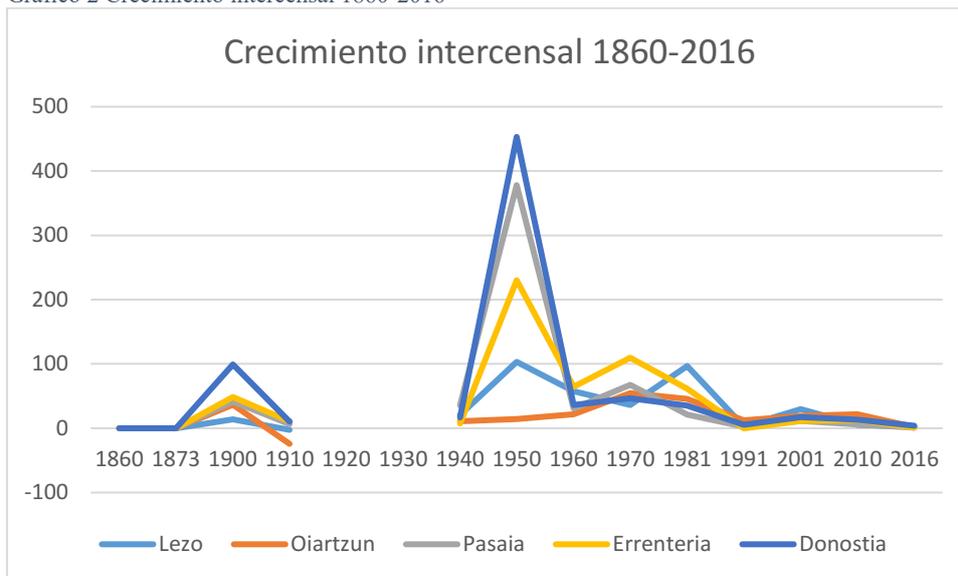
Los censos de vivienda, con sus recuentos decenales, ofrecen información sobre la dinámica inmobiliaria. En este caso, hemos podido reconstruir la serie desde 1860 a la actualidad, reconstruidos con datos ofrecidos por INE y Eustat.

Gráfico 1 Evolución del parque municipal de viviendas 1860-2016



Fuente: Para 1860 hasta 1930, Nomenclátor General de España INE, 1940 Anuario estadístico provincial INE, 1950 hasta 1981 Censo de la vivienda INE, 1981 hasta 2016 Eustat. Elaboración propia.

Gráfico 2 Crecimiento intercensal 1860-2016



Fuente. Elaboración propia

Como podemos observar en los gráficos 1 y 2, el mayor ritmo de crecimiento ha sido en la década de los 50, en el cual todas las poblaciones han crecido en porcentajes asombrosos. A grandes rasgos podemos comentar que el parque inmobiliario presenta cinco periodos en su evolución: una primera fase tradicional, una fase de despegue, entre 1950 y 1960, la época desarrollista que iría de 1960 a 1980, a la que sigue una fase de crisis constructiva en los años 80, época de crecimiento moderado hasta la crisis actual (burbuja inmobiliaria).<sup>3</sup>

Fase tradicional: el ritmo de construcción, desde 1860 hasta 1940, fue sumamente bajo, en la que primaba viviendas de baja altura (caserío vasco o hasta 4 plantas), principalmente en los Cascos históricos.

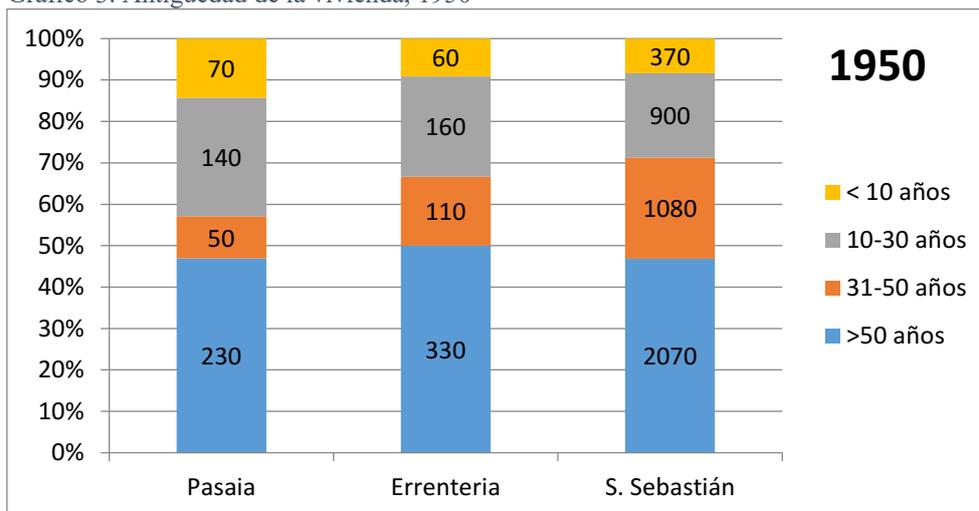
Fase de despegue: entre 1950 y 1960 se produce el gran despegue de la construcción no solo para la bahía de Pasaia, sino para la Comunidad Autónoma Vasca y todo España (Observatorio Vasco de la Vivienda, 2014; Rodríguez Alonso, 2005).

Después de la guerra y postguerra civil, y de la fase más dura del aislacionismo económico y político, la economía vasca comienza a generar empleo, con lo que determina la puesta en marcha de fuertes flujos migratorios, en un contexto de tasas de fecundidad también altas.

Se produce así una falta de vivienda como también situaciones de hacinamiento, sobreocupación de viviendas, y la de la antigüedad relativa de muchas de ellas, que hacen recomendable asimismo la aceleración del ritmo de construcción. Tal como apreciamos en el Gráfico 3, en los tres municipios más importantes con una población de más de 10 mil habitantes, casi el 50% de la vivienda correspondía a edificios y viviendas con una antigüedad de más de cincuenta años.

<sup>3</sup> Un estudio relacionado con la vivienda y el sector inmobiliario para España, ha sido realizado por Naredo (2004).

Gráfico 3. Antigüedad de la vivienda, 1950



Fuente: Elaboración propia en base a Censo de edificios y viviendas 1950, INE.

Fase desarrollista: Desde este momento y hasta mediados de los años 70, el ritmo de crecimiento de la población vasca va a ser espectacular, llegando a triplicar entre 1960-70 las tasas de crecimiento de 1940-50, con una tasa de crecimiento entre dos y tres por ciento anual. Durante este periodo, el ritmo de crecimiento económico se asociará al demográfico, percibiéndose éste como una característica relacionada con la adquisición de mayores niveles de bienestar económico (Arregi Gorospe y Larrañaga Padilla, 2000, 14).

En 20 años, durante la década de 1960 a 1980, se ha construido mucho, pero no todo lo que era de desear (Ponte Ordoqui, 2016). En todas las localidades de gran población se advierte el mismo problema de la vivienda, ninguna de ellas tiene edificación suficiente para albergar a su contingente de población. Fueron las empresas fabriles las que construyeron barriadas para albergar a sus trabajadores, ese es el caso de PYSBE que construyó viviendas en Lezo para el personal de su factoría; en Errenteria, tanto por la Papelera Española como la empresa Niessen, aparecieron nuevos “barrios dormitorio” a modo de ocupación intensiva en terrenos en ladera, con una costosa urbanización (Bidebieta-La Paz o Intxaurreondo), junto a otros polígonos de promoción privada en los barrios de Altza, destinados a residencia de la clase trabajadora. En Oiartzun se construyeron torres en Larzabal.

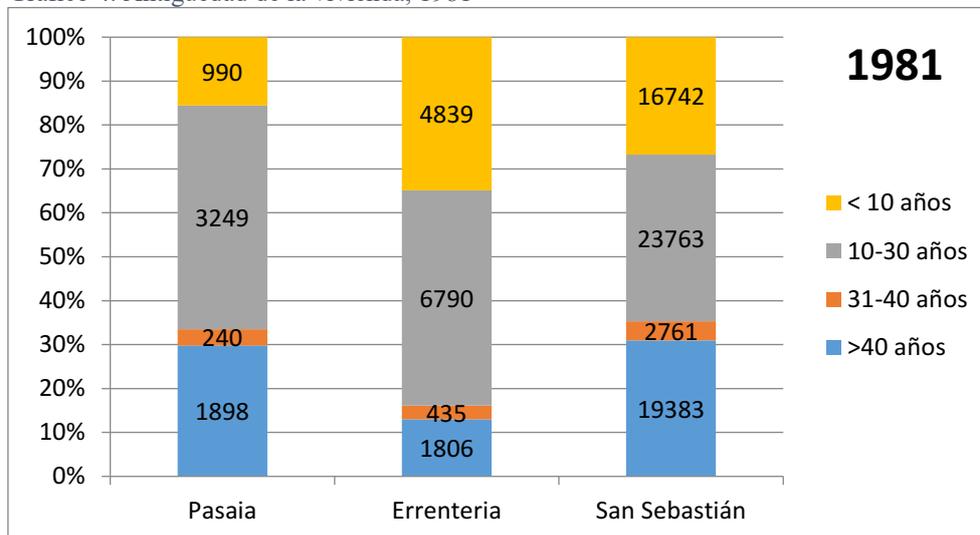
Una proliferación de viviendas de escasa calidad, deterioradas, con altísimas densidades edificatorias constituyen las barriadas en bloques en altura que menudearon durante la segunda fase industrializadora (Ruiz Urrestarazu y Galdos Urrutia 2008, 154) y desprovistas de conexión, se obviaba la ejecución del adecuado grado de urbanización, llevadas a cabo durante un breve periodo de tiempo, que iban a provocar la modificación sustancial del uso, estructura y paisaje urbano.

Principalmente, esta circunstancia se produce en un mercado claramente controlado por el sector privado, guiado por la consecución de beneficios y no por el interés de cubrir una necesidad básica, con lo que la posibilidad de planificación la han marcado los precios.

Primó maximizar el negocio inmobiliario por parte de los promotores, desarrollando su actividad desde una actitud meramente especulativa, lo que provocó unos resultados de escasa calidad, un desarrollo urbanístico descontrolado acompañado de una búsqueda por parte de los promotores y de los intermediarios, de suelo vacante para materializar los futuros desarrollos urbanísticos.

De aquella forma, las sucesivas implantaciones industriales, junto con edificaciones residenciales relacionadas con dichas actividades, mediante la formación de arrabales, fueron provocando una medicación sustancial de los diferentes y fundamentales elementos estructurales y paisajísticos urbanos.

Gráfico 4. Antigüedad de la vivienda, 1981



Fuente: Elaboración propia en base a Censo de población y vivienda 1981 de la CCAA de Euskadi, Eustat

Si comparamos el Gráfico 4, que muestra la antigüedad de las viviendas en el año 1981, con lo observado en el Gráfico 3 para el año 1950, podemos apreciar el desarrollo potente de la actividad inmobiliaria a partir de los años 60, algo que también ocurrió en el resto de la Comunidad Autónoma (Observatorio Vasco de la Vivienda, 2014), donde, entre el año 1960 y el 1973, se han registrado los máximos históricos de la edificación en el País Vasco. Según Urrestarazu (2008, 178) gran parte de su actual morfología está condicionada por dos factores; el medio físico y el anárquico crecimiento de los años franquistas del desarrollismo. La importancia que ha tenido el siglo XX en la colmatación urbana de toda esta zona, producto del crecimiento de los centros urbanos, nos muestra una situación marcada por la presencia de ciudades antiguas acompañada de asentamientos fabriles, estos ya sobre los fondos de valle de los cursos de agua, y posteriormente se añaden los barrios de vivienda en polígonos de cualidades diferentes que muy pronto cubren las empinadas laderas de las proximidades, antes solo rurales, como hemos descrito anteriormente. Y también otras intervenciones de relleno de espacios que devenían estratégicos y, más tarde, de renovación de asentamientos previos, sustituyendo instalaciones fabriles ya caducas o bien superadas por el curso del crecimiento urbano.

El resultado muestra una mezcla de geometrías contundentes que se presentan salteadas, con determinados ejes viarios, con ciertos lugares públicos y con barrios de fuerte personalidad por la naturaleza de su entramado, características arquitectónicas y significado cultural componiendo una morfología de ciudad abierta con un carácter desordenado, con planificaciones que posteriormente en los años ochenta se han ido incorporando.

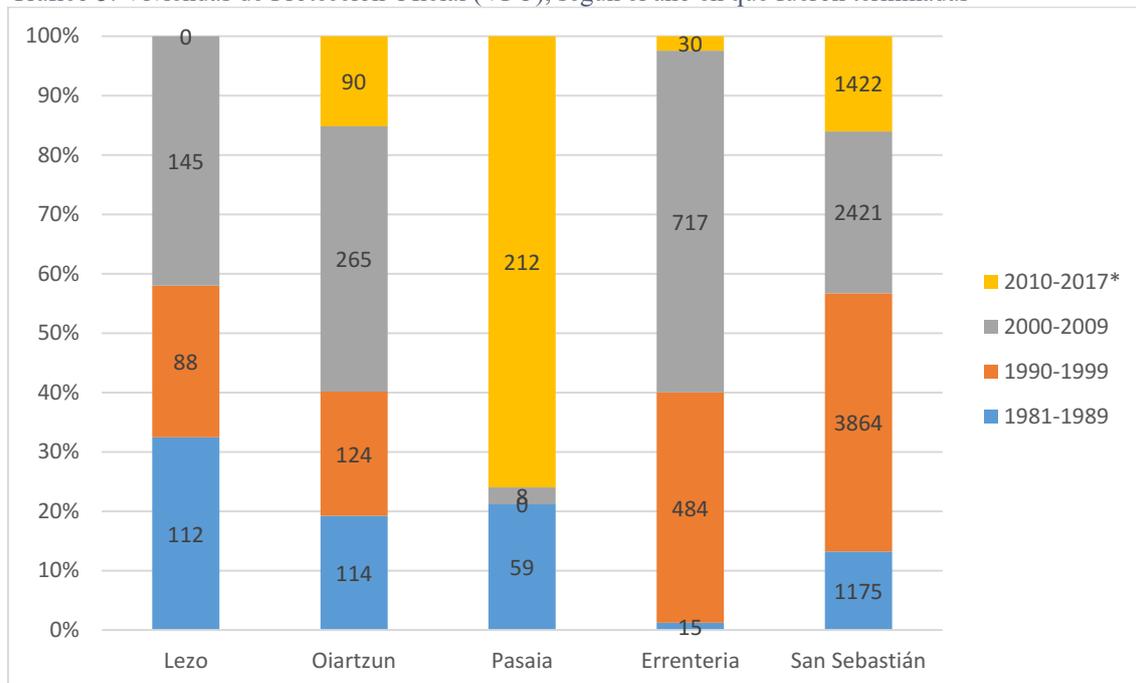
Los últimos años del desarrollismo se caracterizaron por una importante crisis industrial debido al incremento del precio del petróleo que llegó a multiplicarse por cuatro, y cuyas consecuencias empezaron a experimentarse en Europa o más tarde en España en el año 1975.

Fase de crisis constructiva: en los años 80, debido a la parálisis del sector constructivo e inmobiliario, las administraciones apuestan por la obra pública para favorecer la vivienda de protección oficial (VPO), lo que, tal como apreciamos en el Gráfico 5, se traduce en la construcción de un elevado número de viviendas de estas características en los municipios de la Bahía.

En España se ponen en marcha el Plan Trienal 1981-83 y el Cuatrienal 1983-1987, en los que se fijan actuaciones de promoción pública, medidas de apoyo financiero a la promoción privada, y por primera vez en un plan gubernamental, apoyos a la rehabilitación (Rodríguez Alonso, 2005, 168-70). Durante el Plan cuatrienal se produce la transferencia de competencias en materia de vivienda de la Administración central a las Comunidades Autónomas. Hacia 1983, el Gobierno Vasco, por medio de un decreto, se compromete a articular una serie de medidas económico financieras que permitiese hacer frente al deterioro del patrimonio urbanizado y edificado por medio de Planes especiales de Rehabilitación. Todo ello generará reformas urbanas en los espacios centrales.

Se producen así, intervenciones sobre la trama urbana de la ciudad consolidada: Renovación, Restauración y Rehabilitación.

Gráfico 5. Viviendas de Protección Oficial (VPO), según el año en que fueron terminadas

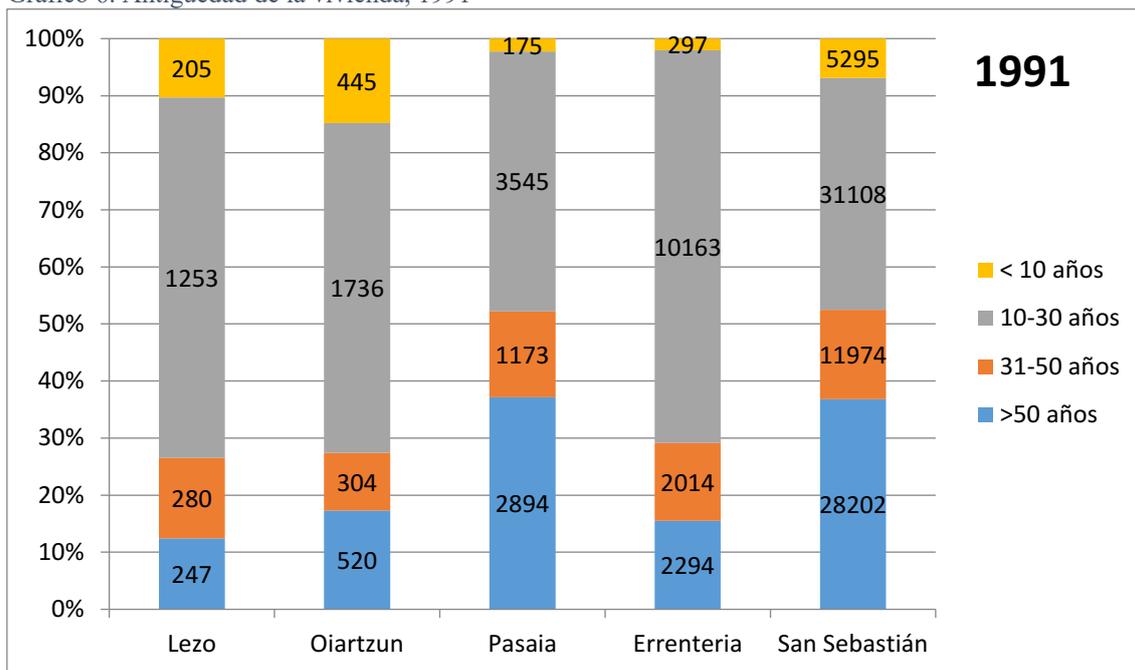


Fuente: calificaciones provisionales y definitivas de VPO y actas de replanteo y de recepción provisional de viviendas sociales. Última actualización a 05/10/2017, 2017\*: 1er, 2º y 3er trimestre de 2017

Fase de crecimiento moderado: en los últimos años 80 y el comienzo de los 90, dentro de la recuperación económica general, va a destacar la del sector constructivo, se observa un incremento de la vivienda, pero éste no supera los años anteriores.

Como se observa en el Gráfico 6, el grueso de las viviendas en el año 1991 tenía una antigüedad de entre 10 y 30 años, es decir, que se construyeron entre los años 60 y 80.

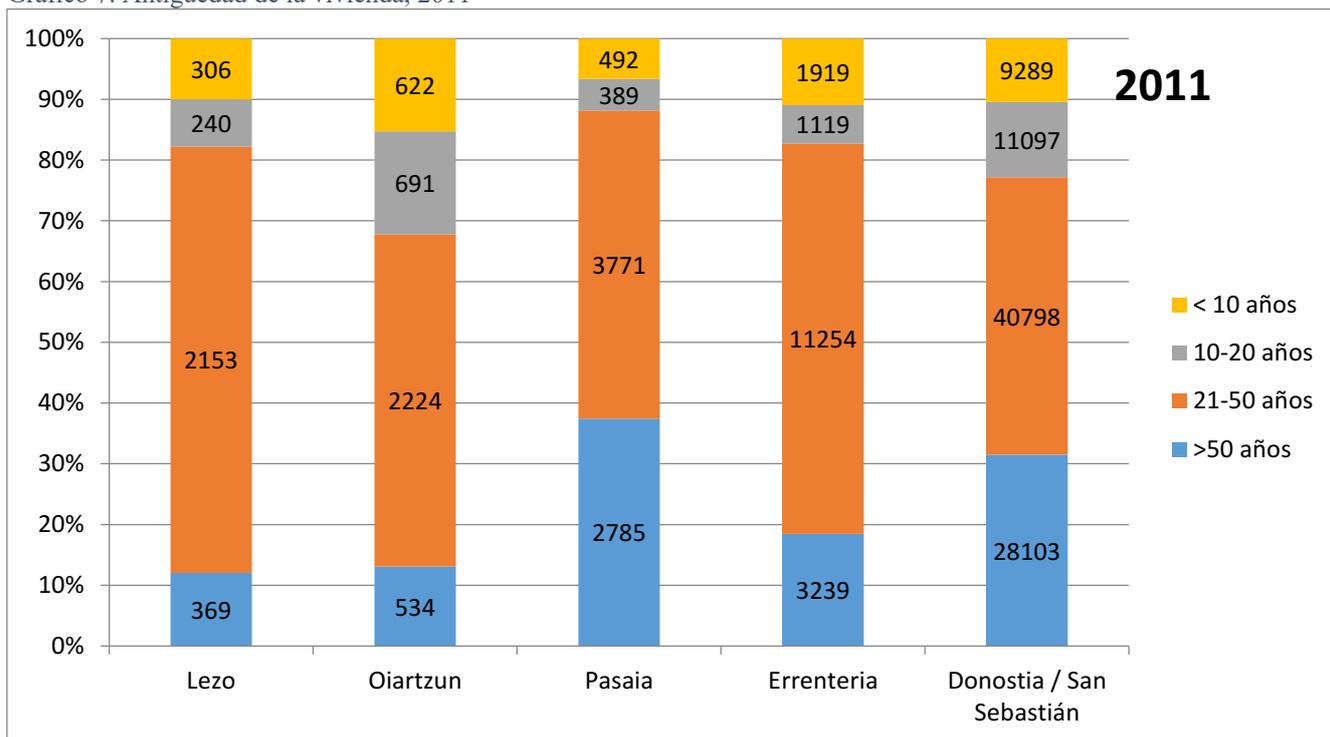
Gráfico 6. Antigüedad de la vivienda, 1991



Fuente Elaboración propia en base a Censo de población y vivienda 1991 de la CCAA de Euzkadi, Eustat

Observando el Gráfico 7 notamos que a partir del año 1990 se da un crecimiento moderado (viviendas con menos de 20 años en el año 2011), lo que lleva a un renuevo de la antigüedad de la vivienda, con un porcentaje de viviendas con más de 50 años muy inferior al observado en el año 1950. La prosperidad en estos años, después de una serie larga de años de crisis social, junto con la asunción de nuevos valores sociales (calidad de vida, protección del entorno y valoración del medio natural, etc.), concretados todos ellos en fuertes movimientos inter e intramunicipales de la población, contribuirá a incrementar una demanda de vivienda, por una parte, o al producirse la crisis mencionada, cantidades no despreciables de ellos han vuelto a sus lugares de origen (Díaz de Espada, 1999, 367).

Gráfico 7. Antigüedad de la vivienda, 2011



Fuente Elaboración propia en base a Censo de población y vivienda 2011 de la CCAA de Euzkadi, Eustat

Así se tratan temas como la descongestión viaria por medio de actuaciones de implantación de aparcamientos, tanto en superficie como subterráneos, la desdensificación de los polígonos, corrigiendo los modelos anteriores, reduciendo las expectativas edificatorias y acompañando del rediseño de espacios públicos y la recuperación de espacios libre para el uso peatonal y de relación ciudadana y el reequipamiento. Es por ello que desde el diseño y la gestión se implantan elementos históricamente característicos del paisaje urbano (La plaza, la alameda, el paseo, el parque, los porches, etc.).

Surge así una “recuperación de la ciudad” a través de diferentes planes de Rehabilitación y Reforma Interior de los Cascos Históricos o de zonas degradadas y obsoletas como consecuencia de las anteriores actividades industriales.

Finalmente, el año 2007 da inicio a una crisis económica y financiera, comienzo de una drástica caída experimentada por la construcción inmobiliaria (Pareja-Eastaway y Sánchez-Martínez, 2015), que aún se mantiene en la actualidad con la reducción del volumen de nuevas edificaciones.

Por otra parte, la contaminación ambiental provocada en gran medida por las infraestructuras de comunicación de largo recorrido que atraviesan la comarca, como la N-1 y la autopista A-8, o las producidas por los movimientos de chatarra en el puerto, generan un deterioro importante, fundamentalmente en Capuchinos y Lezo. Otros parámetros que influyen en la calidad ambiental, como la contaminación de las aguas de la bahía por los vertidos, y la contaminación de los sedimentos debido a la condición de puerto “confinado” con una reducida tasa de renovación, así como el ruido, son temas que todavía persisten. Es así que el deterioro que existe en estos barrios exige una rehabilitación urbana.

Esto produce una tendencia a buscar vivienda fuera del entorno de la bahía en cuanto las posibilidades económicas lo permiten, y a la vez provoca una mayor tendencia

que en otros sitios a concentrarse en segmentos de población de menor poder adquisitivo, que es el que normalmente soporta una mayor precariedad laboral.

Frente al urbanismo despilfarrador, ahora se apuesta por el “urbanismo de la recuperación” y un “urbanismo integrador”, que defienden la acometida de actuaciones puntuales en el tejido urbano, la inserción de la toma de decisiones en la sociedad y la recuperación de los elementos de convivencia, de mezcla funcional y social (Zárate Martín y Rubio Benito 2011, 43). Estas operaciones puntuales se detallan en los documentos de Programas de Recuperación Urbana, en los distintos barrios afectados, como también en la rehabilitación y recuperación del paisaje de los centros históricos. Se crean áreas de descentralización periféricas y se ejecutan programas de remodelación de los barrios.

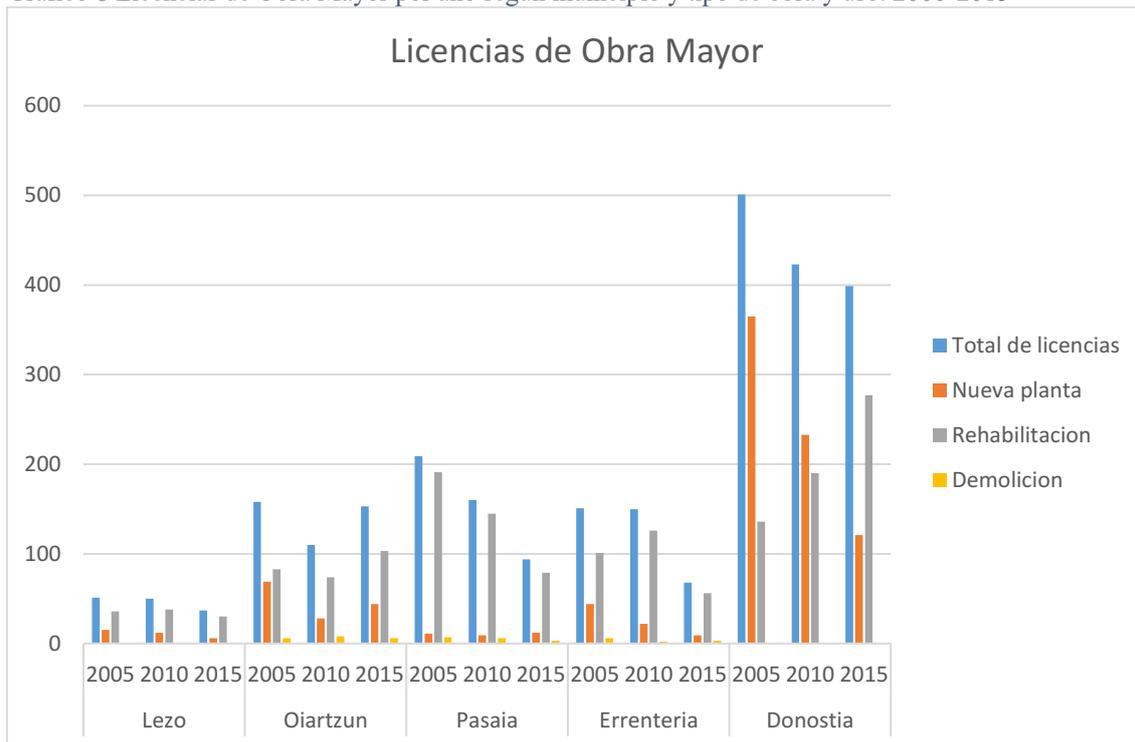
Este análisis global se puede complementar y detallar con la reconstrucción de la serie estadística de licencias de construcción en estos últimos 15 años.

Tabla 1 Licencias de Obra Mayor por año según municipio y tipo de obra y uso. 2000-2015

		TOTAL			
		TOTAL	NUEVA PLANTA	REHABILITACIÓN	DEMOLICIÓN EXCLUSIVAMENTE
Lezo	2000-2005	51	15	36	0
	2005-2010	50	12	38	0
	2010-2015	37	6	30	1
Oiartzun	2000-2005	158	69	83	6
	2005-2010	110	28	74	8
	2010-2015	153	44	103	6
Pasaia	2000-2005	209	11	191	7
	2005-2010	160	9	145	6
	2010-2015	94	12	79	3
Errenteria	2000-2005	151	44	101	6
	2005-2010	150	22	126	2
	2010-2015	68	9	56	3
Donostia	2000-2005	501	365	136	0
	2005-2010	423	233	190	0
	2010-2015	399	121	277	1

Fuente Estadística de Edificación y Vivienda. Órgano Estadístico Específico Depto. de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda. Gobierno Vasco

Gráfico 8 Licencias de Obra Mayor por año según municipio y tipo de obra y uso. 2000-2015



Fuente Estadística de Edificación y Vivienda. Órgano Estadístico Específico Depto. de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda. Gobierno Vasco. Elaboración propia

Analizando el Gráfico 8, podemos destacar la importancia de los primeros años, en el 2005, cuando había una mayor construcción de viviendas, no tanto así de nueva planta, sino más bien de rehabilitación, destacándose una caída hacia el 2015. Pudiendo mostrar como la crisis inmobiliaria se puede apreciar a partir de 2005, cuando las licencias de construcción de edificios de nueva planta comenzaron a declinar. Es cierto que este declive podría atribuirse también a un supuesto agotamiento del suelo disponible para nuevas viviendas, cuestión que puede ser viable para todos los municipios exceptuando Oiartzun, que como muestra el Gráfico 3 presenta otra característica, en la que se asemejan la construcción de 2005 y 2015.

De acuerdo a la Revisión de las Normas Subsidiarias del planeamiento de Oiartzun de 2007, “se establece un nuevo modelo de desarrollo residencial, planteando operaciones de desarrollo residencial intensivo en puntos estratégicos del territorio y unas pautas de moderado crecimiento de suelo para actividades económicas, para el periodo 2007-2015 (Ayuntamiento de Oiartzun 2007, 1.12).

En cambio, en los demás municipios, prima una programación firme en cuanto al reequipamiento y mejora de la escena urbana (operaciones de rehabilitación, renovación y nueva vivienda integrada dentro de operaciones de sutura del tejido urbano) debido a que se han agotado las posibilidades expansivas del suelo urbano.

Como tantas otras ciudades de España, la bahía de Pasaia presenta un modelo insostenible que origina la masiva destrucción de suelo y patrimonio inmobiliario, favoreciendo el uso ineficiente de ambos recursos.

La actividad inmobiliaria tiene que ir de la mano de una conservación y reutilización de este patrimonio, promoviendo cada vez más medidas para reutilizar los edificios vacíos, que faciliten el uso eficiente y frenar la construcción de viviendas nuevas. A pesar de que estas políticas se vienen tratando desde los años setenta, todavía falta un marco institucional y unas políticas que faciliten el uso eficiente y la rehabilitación del patrimonio construido.

## Referencias

Aizpurua Aguirre, R., y Unsain Azpiroz, J. M<sup>a</sup>. (2008). *San Sebastián, ciudad marítima*. Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa (Museo Naval).

Ayuntamiento de Oiartzun. (2007). Revisión de las Normas Subsidiarias del planeamiento de Oiartzun. Recuperado de [http://b5m.gipuzkoa.eus/planeamiento/GHE-030/08\\_MEMORIA\\_01.pdf](http://b5m.gipuzkoa.eus/planeamiento/GHE-030/08_MEMORIA_01.pdf)

Barandiarán Irizar, F. (1982). *La comunidad de pescadores de bajura de Pasajes de San Juan (ayer y hoy): estudio antropológico*. Donostia / San Sebastián: Barandiaran.

Barcenilla, M. A. (1999). *La Pequeña Manchester : origen y consolidación de un núcleo industrial guipuzcoano : Errenteria (1845-1905)*. Gipuzkoako Foru Aldundia, Ekonomia eta Turismo Departamentua (Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Economía y Turismo).

Pareja-Eastaway, M. y Sánchez-Martínez, M<sup>a</sup>. T. (2015). El sistema de vivienda en España y el papel de las políticas : ¿qué falta por resolver? *Cuadernos económicos de ICE*, n<sup>o</sup> 90, pp.149-74.

Elejalde, F. y Erenchun, J. (1970). *Noticias históricas de la villa de Pasajes*. Pueblos Guipuzcoanos. Primera Serie. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

Fernández Albadalejo, P. (1980). Renteria, Oyarzun y San Sebastián: unos comienzos conflictivos. *Oarso*, 1980.

Gómez Piñeiro, F. J. (1982). *San Sebastian y su área periférica*. Tesis doctoral Universidad de Barcelona. 3 vols. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

Herrerías Moratinos, B. (2001). *Altza: historia y patrimonio*. Altza, Donostia: Casares Kultur Etxea, Donostiako Kultur Udal Patronatua.

Lekuona, M. de (1959). *Del Oyarzun antiguo: monografía histórica*. Publicaciones de la Diputación de Guipúzcoa. San Sebastián: Diputación de Gipuzkoa. Recuperado de <http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/handle/10771/12319>

Observatorio Vasco de la Vivienda. (2014). Informe de evolución de la edificación de vivienda en la CAE en los últimos 50 años: 1960-2013. Gobierno Vasco. Recuperado de

[http://www.garraioak.ejgv.euskadi.eus/contenidos/documentacion/ovv\\_evolucion\\_edificacion/es\\_ovv\\_sevi/adjuntos/Evolucion\\_vivienda.pdf](http://www.garraioak.ejgv.euskadi.eus/contenidos/documentacion/ovv_evolucion_edificacion/es_ovv_sevi/adjuntos/Evolucion_vivienda.pdf)

Grijalba O., Pennese C., y Telleria K. (2011). Interpretando... Herrera. Esazu 1. Departamento de Arquitectura, Universidad del País Vasco.

Rodríguez Alonso, R. (2005). Infratilización del parque de viviendas en España: aparición de viviendas vacías y secundarias. Editado por Instituto Juan de Herrera. *Boletín CF+S*, n<sup>o</sup> 29/30, pp. 131-77.

Ruiz Urrestarazu, E. y Galdos Urrutia, R. (2008). *Geografía del País Vasco*. Donostia / San Sebastián: Nerea.

Sánchez, D. M., y Irixoa, I. (2010). *Errenteria a inicios de la Edad Moderna (1495-1544)*. 10<sup>a</sup> convocatoria de la Beca de Investigación “Koldo Mitxelena”. Errenteria: Ayuntamiento de Errenteria. Archivo Municipal. Recuperado de [https://www.academia.edu/9133017/Errenteria\\_a\\_inicios\\_de\\_la\\_Edad\\_Moderna\\_1495-1544](https://www.academia.edu/9133017/Errenteria_a_inicios_de_la_Edad_Moderna_1495-1544)

Zapirain Karrika, D. (2005). *Pasaia 1805-2005 : 200 años de unidad*. Sorginarri bilduma; Udala, Kultura eta Hezkuntza Saila. Recuperado de [https://issuu.com/ereiten/docs/pasaia\\_1805-2005\\_200\\_a\\_os\\_de\\_unid](https://issuu.com/ereiten/docs/pasaia_1805-2005_200_a_os_de_unid)

## **La transformación de Seúl a través de las industrias culturales surcoreanas: El caso de la ola Hallyu**

Sonia Dueñas Mohedas  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

La ciudad de Seúl ha experimentado grandes cambios con el nuevo siglo, principalmente determinados por el gran éxito internacional de sus industrias culturales, popularmente conocido como la ola Hallyu en el continente asiático. En los últimos 20 años, la ciudad ha sido sometida a una profunda transformación, no tanto en el número de habitantes, con poco más de 9,5 millones, permaneciendo estable desde 1997, sino de su imagen. En 2002, el gobierno de Kim Dae-Jung presentó un programa nacional de globalización para aprovechar la celebración del Mundial de Fútbol de ese mismo año. Desde ese momento, las principales urbes del país, especialmente, Seúl, se vieron favorecidas por el proyecto TLC (Ciudades de Turismo y Ocio) con el fin de potenciar el turismo. A través de las industrias culturales, utilizadas como principal reclamo, se produjo un incremento de turistas interesados en su cine, música y televisión.

Las grandes compañías cinematográficas y de entretenimiento se han posicionado en el barrio más popular de la metrópolis, Gangnam, convirtiéndose en uno de los territorios más valorados de la capital. Sin embargo, la cultura coreana va más allá de este espacio, adueñándose de los rincones más importantes, en donde la presencia del star system de “Planet Hallyuwood” y las últimas producciones cinematográficas, televisivas y musicales toman protagonismo para captar la atención tanto de la población surcoreana como de los cada vez más turistas extranjeros, que, incluso, solicitan tours urbanos con el fin de conocer los lugares en donde se han rodado las escenas más famosas de sus películas, series o videoclips favoritos. Este artículo se centra en cómo la industria cinematográfica, retroalimentada, a su vez, por la musical y televisiva, ha determinado la configuración de la ciudad de Seúl no sólo con respecto a las vidas de sus ciudadanos, sino también como principal foco turístico de otros países asiáticos y, actualmente, de cada vez más interesados procedentes de América y Europa.

### **Abstract**

Seoul has undergone great changes in the new century thanks to the international huge success of their cultural industries, popularly known as Hallyu Wave in Asia. In the last 20 years, the city has been subjected to a significant transformation in its image and its population, who has been increased, stabilizing just over 9,5 million since 1997. In 2002, the Government of Kim Dae-Jung introduced a globalization's national program in order to take advantage of the World Cup's celebration that same year. From that moment on, the main cities of the country, specially, Seoul benefited from TLC project (Tourism & Leisure City Program) to drive up the tourism. There was a larger amount of tourists interested in cinema, music and television due to the cultural industries, boosted up as main attraction.

The large film and entertainment companies are located in the most popular district of the city, Gangnam, which is becoming one of the richest areas in Seoul. However, Korean culture is present in the most important areas, where the star system of Planet Hallyuwood and the newest films, TV shows and music have a prominent role in drawing the attention to South Koreans and many tourists. They even arrange city tours in order to see places where their favourites films, TV series and music videos' most

famous scenes have been shot. In the following pages, I will explain how film, music and broadcasting industries have determined the configuration of Seoul not only in their citizen's life, but also the main tourist center of Asia and, nowadays, of America and Europe.

**Palabras clave:** Seúl, Corea del Sur, industrias culturales, turismo, globalización

**Keywords:** Seoul, South Korea, cultural industries, tourism, globalization

## Introducción

Hasta hace pocas décadas, la ciudad de Seúl apenas tenía presencia internacional. Su imagen negativa tras la Guerra de Corea se mantuvo intacta hasta los años 80 gracias a sucesivos gobiernos militares que sostuvieron un fuerte hermetismo en un país situado a la sombra de las dos grandes potencias del continente asiático: China y Japón. Tradicionalmente visto como un país tercermundista, no fue hasta la llegada de la 6ª República, con el presidente Roh Tae-Woo (25 de febrero de 1988 – 24 de febrero de 1993) al frente, cuando se comenzaría a tener en cuenta las importantes posibilidades que se presentaban con el aperturismo de la nación. Es por eso que la ciudad de Seúl, hoy convertida en toda una metrópolis de casi 10 millones de habitantes, ha sufrido sus mayores transformaciones en el siglo XX y, muy especialmente, durante estas últimas décadas.

Precisamente, la celebración de los Juegos Olímpicos de verano en 1988 sirvió como ventana al exterior para situar a Corea del Sur en el mapa mundial, por primera vez, a causa de un evento positivo, cuyas intenciones se dejaban ver desde el propio eslogan, “*Seoul to the World, the World to Seoul*” (서울은 세계로, 세계는 서울로) (Choi y Greenfield, 2009). Un primer paso de apertura internacional seguida y consolidada por otro acontecimiento de gran exposición, el Mundial de Fútbol de 2002, en el que se evidenció que el país ya se había puesto en marcha para emprender una nueva etapa de desarrollo económico sin parangón en su historia. Por tanto, el estado surcoreano se encontraba ante los dos megaeventos que propiciaron que Seúl se convirtiera en la nueva imagen de la nación, abanderando lo que hoy conocemos como el “milagro del Río Han”<sup>1</sup>.

## Los eventos que impulsaron el desarrollo urbanístico de Seúl

Con la elección de Seúl como capital olímpica, la ciudad integraba grandes zonas marginales y una infraestructura urbana muy poco adecuada para hacer frente a tal evento (Joo, 2017). Por ello, se realizó el primer proyecto de globalización en el país bajo el

---

<sup>1</sup> El “milagro del Río Han” es el término popular con el que se denomina al fuerte desarrollo económico que se ha producido en el país desde principios de la década de los 70, con el gobierno militar del presidente Park Chung-Hee, especialmente, durante la 4ª República (27 de diciembre de 1972-1978). Corea del Sur es considerada un ejemplo en esta materia, ya que evolucionó de ser una nación sustentada por recursos agrícolas a potenciar industrias como la automovilística, siderúrgica, petroquímica o electrónica, entre otras, en un corto periodo de tiempo. “[...] Con la llegada del siglo XXI, el gobierno surcoreano ha decidido proyectar el dinamismo de Te Jan Minguk, el país que en un lapso de tres décadas superó el estigma del subdesarrollo a través de un proceso de transformación histórica [...]” (Romero Castilla, 2004). Aunque, a nivel mundial, esta evolución es conocida como “milagro económico coreano”, la sociedad surcoreana lo identifica como el “Milagro del Río Han”, un hecho del que aún, a día de hoy, se sienten orgullosos y promocionan como parte de su imagen en el exterior.

nombre de *Segyehwa*<sup>2</sup> (세계화). Tanto el Departamento de Renovación Urbana de Seúl como el gobierno central, ambos respaldados por dicho proyecto, trataron de colaborar con compañías privadas para destinar grandes ayudas al impulso de las industrias culturales, aparte de mejorar la ciudad, desde el transporte y las instalaciones deportivas hasta el embellecimiento ambiental y los estándares de salud e higiene (Chalkley y Essex, 1999; Joo, 2017). Por supuesto, esta inversión también conllevaba una forzosa evolución psicológica en sus habitantes, que comprendían que el esfuerzo que se llevaría a cabo en los próximos años tendría como único fin el bien común de la comunidad coreana. Los primeros beneficios que pudieron apreciar los ciudadanos llegaron a través de la educación y el ámbito laboral, propiciando un aumento en su nivel de vida, mientras que la cultura prescindía, poco a poco, de la censura que tanto la limitó durante las últimas décadas.

“El impacto económico [de los Juegos Olímpicos de 1988] se estimó en alrededor de 47 mil millones de dólares, además de crear 33.600 nuevos empleos y atraer a 240.000 turistas a Corea del Sur” (KDI, 1989; Joo, 2017). A parte de ser el primer mayor logro del país hasta entonces y el instante idóneo para celebrar el “milagro del Río Han” de cara al exterior, también situó a Seúl en el panorama internacional como metrópolis moderna en un primer paso de transformar una imagen que hasta entonces era bastante negativa. Acompañando a los días de celebración, el gobierno surcoreano también aprovechó para llevar a cabo varios festivales culturales en el momento perfecto en el que la capital se encontraba en el punto de mira mundial. A partir de entonces, las industrias culturales comenzaron a erigirse como uno de los principales motores del crecimiento económico, favoreciendo que, en poco tiempo, Corea del Sur se convirtiese en un duro competidor dentro del mercado asiático.

Sin embargo, Seúl, como el resto del país, quedó paralizado ante la crisis financiera asiática en 1997, lo que provocó la necesidad de un rescate por parte del Fondo Monetario Internacional (FMI)<sup>3</sup>. De repente, los deseos de encontrar su sitio en el panorama mundial quedaron congelados para hacer frente a uno de los peores acontecimientos a los que se

---

<sup>2</sup> *Segyehwa* (세계화) es el término que viene a significar “globalización”, un proyecto que propiciaba el aperturismo internacional de Corea del Sur y de sus relaciones con el exterior para mejorar la evolución económica del país. A su vez, tal proyecto abarcaba no sólo el ámbito económico, sino también político, cultural y social (Kim, 2000) desde un enfoque nunca visto en la historia coreana y siempre teniendo presente la protección de la identidad y cultura nacional.

<sup>3</sup> Tras experimentar un alto crecimiento económico, Corea del Sur se vio inmersa en la crisis de 1997, provocando la caída del PIB un 6,7% en términos reales, de las reservas internacionales usables, el volumen de comercio con el extranjero, las importaciones, la depreciación del won y un aumento de la tasa de desempleo en un 8,6%. A pesar de ello, se produjo un superávit comercial, pero sólo vino a revelar la debilidad de la estructura económica del país (Gómez, 2003). Es bien conocido y documentado que, el 1 de enero de 1998, el gobierno pidió a sus ciudadanos donar oro y joyas para ayudarle a pagar las deudas contraídas, llegando a recolectar diez toneladas de oro en los dos primeros días, según los organizadores. (Anon, 1998; Paquet, 2009). De esta forma, el banco central surcoreano trató de vender divisas para sacar la economía a flote. Pese a las reformas emprendidas por el gobierno y la ayuda obtenida, se contrajo un compromiso con el FMI por medio de convenios de rescate y consultas con grandes bancos internacionales, “se cerraron diariamente, en promedio, más de doscientas compañías, cuatro mil trabajadores por día perdieron empleo y fueron lanzados a la calle” (Federación Coreana de Sindicatos, 1998; Chossudovsky, 2002; Corona Aguilar, 2008). Esta intervención del FMI no vino sino a ocasionar un mayor endeudamiento de los países afectados, especialmente Tailandia, Indonesia y el mismo Corea del Sur, y a agravar la situación en la que se encontraban, prevaleciendo los intereses económicos internacionales y, en especial, los estadounidenses, los cuales controlan de forma incuestionable el FMI (posee poder de veto, controla el 18% de las acciones y decide sobre asuntos clave) (Guillén, 1999).

ha tenido que enfrentar Corea del Sur. Tratando de salir de este bache lo antes posible, el país logró encarar dignamente el Mundial de Fútbol de 2002 junto a Japón.

Para ello, se lanzó un nuevo plan de desarrollo urbano, denominado Ciudades de Turismo & Ocio (TLC)<sup>4</sup>, que se centraba en el progreso del área urbana a través de zonas funcionales más turísticas con el incremento y mejora de áreas residenciales, de educación, sanidad y, por supuesto, cultura (Jing, 2008). Este enorme impulso que supuso para la industria turística se ha visto motivado y complementado por la industria cultural, ya sea por medio de las primeras películas de éxito en festivales, la exportación de las series de televisión con mayor audiencia o la realización de eventos musicales fuera de las fronteras del país, que han servido de reclamo, convirtiéndose en el mayor fenómeno global nacido en tierra surcoreana.

### **Cambios en las industrias culturales: la ola Hallyu**

La ciudad de Seúl es el reflejo mismo de Corea. Su principal característica es la fusión entre la tradición y la modernidad, lo que genera un fuerte contraste en el paisaje urbano. Este aspecto también se puede apreciar en sus industrias culturales, fruto de la gran evolución económica del país, muy especialmente tras la crisis financiera asiática de 1997. A partir de entonces, comenzaron los cambios más significativos a nivel cultural, centrados principalmente en las industrias de cine, música y radiotelevisión.

La influencia norteamericana en las industrias culturales surcoreanas es más fuerte de lo que a simple vista se puede apreciar, pero su hegemonía ha sido utilizada por el gobierno surcoreano para desarrollar vertiginosamente las industrias musicales, de radiodifusión y cinematográficas, adaptando el modelo estadounidense en cuanto a producción y distribución local, pero, también, manteniendo a nivel estético y narrativo su propia visión, lo que genera un híbrido cultural que ha terminado desembocando en lo que popularmente se conoce como la ola Hallyu<sup>5</sup>. Esto se produce como consecuencia de la amplia hegemonía de la que disfrutaba Estados Unidos durante las décadas de los años 60 y 70, en donde tanto los productos televisivos como cinematográficos captaban la mayor atención del público surcoreano.

Esta ola “Hallyu”, cuyo término fue acuñado por los medios de comunicación chinos tras su primera aparición en la revista *Quingnianbao* en 1999 (Leung, 2012; Park, 2014), viene a referirse al rápido crecimiento y expansión de la popularidad de las películas, series y música. La influencia de las industrias culturales surcoreanas en países extranjeros ha abierto puertas a otras industrias nacionales, como es la cosmética, la moda, la gastronomía, el deporte o el turismo, lo que ha supuesto toda una sorpresa para Occidente, que únicamente tenía presentes las exportaciones de acero y silicio, al igual que la tecnología como principal competidor con Japón (Shim, 2008). Surgido como

---

<sup>4</sup> Las siglas TLC corresponden a su traducción en inglés “Tourism & Leisure City Program”. Además de tratarse de un proyecto de negocio enfocado a la habilitación de zonas turísticas en Seúl, también facilitaba el desarrollo sostenible de la ciudad a través de un mayor equilibrio en la economía regional (Jing, 2008). Por medio de la información facilitada por la Korea Tourism Organization (KTO), se especifica que este programa se sustenta en la preparación de un “área autosuficiente que abarque instalaciones industriales, residenciales, medicinales, educativas y culturales para acomodar el turismo y el ocio en la región” (KTO), situando a Seúl en una de las cuatro ciudades surcoreanas en las que se llevaría a cabo bajo el control del Ministerio de Cultura y Turismo.

<sup>5</sup> El término “Hallyu” es la romanización del hangul 한류, un neologismo compuesto por el sufijo 류 que significa “único”, siendo adoptado del japonés, el cual lo utiliza para referirse a las nuevas tendencias de la cultura japonesa. A pesar de iniciarse con las series de ficción televisivas de Corea del Sur, su popularidad se ha expandido principalmente a través de la industria musical.

resultado de los sucesivos cambios en la transformación política y económica del país, en especial por la apertura de su mercado cultural gracias al apoyo gubernamental, estas industrias han logrado que Corea del Sur se desplace de la periferia a la semi-periferia en el sistema mundial<sup>6</sup> en un intento por revertir a su paso el convencional flujo de la cultura global desde el centro occidental hacia el resto.

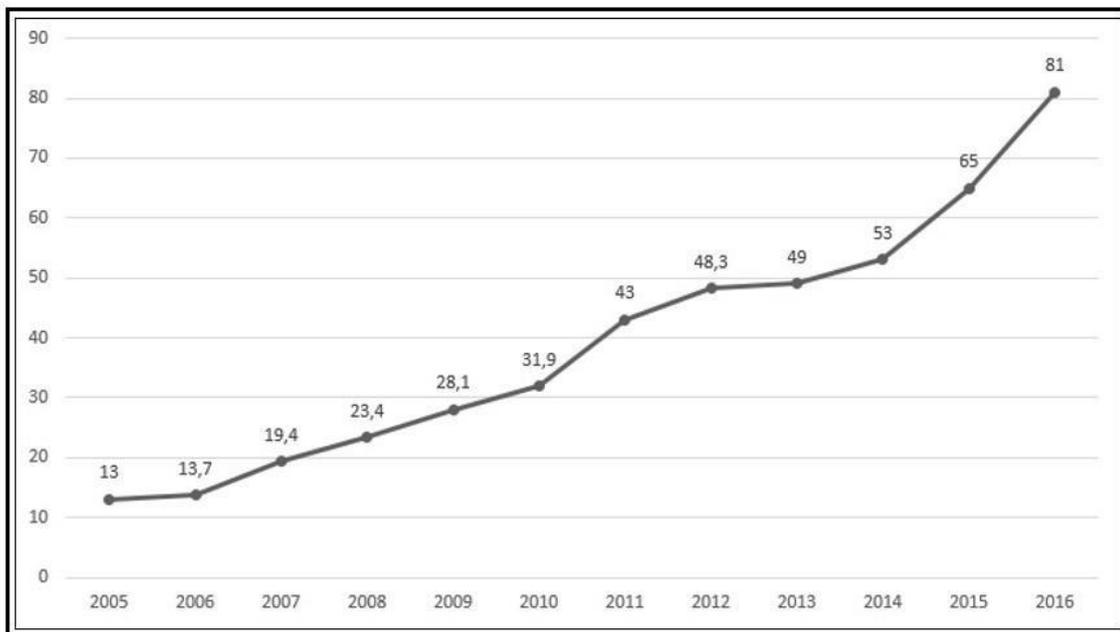
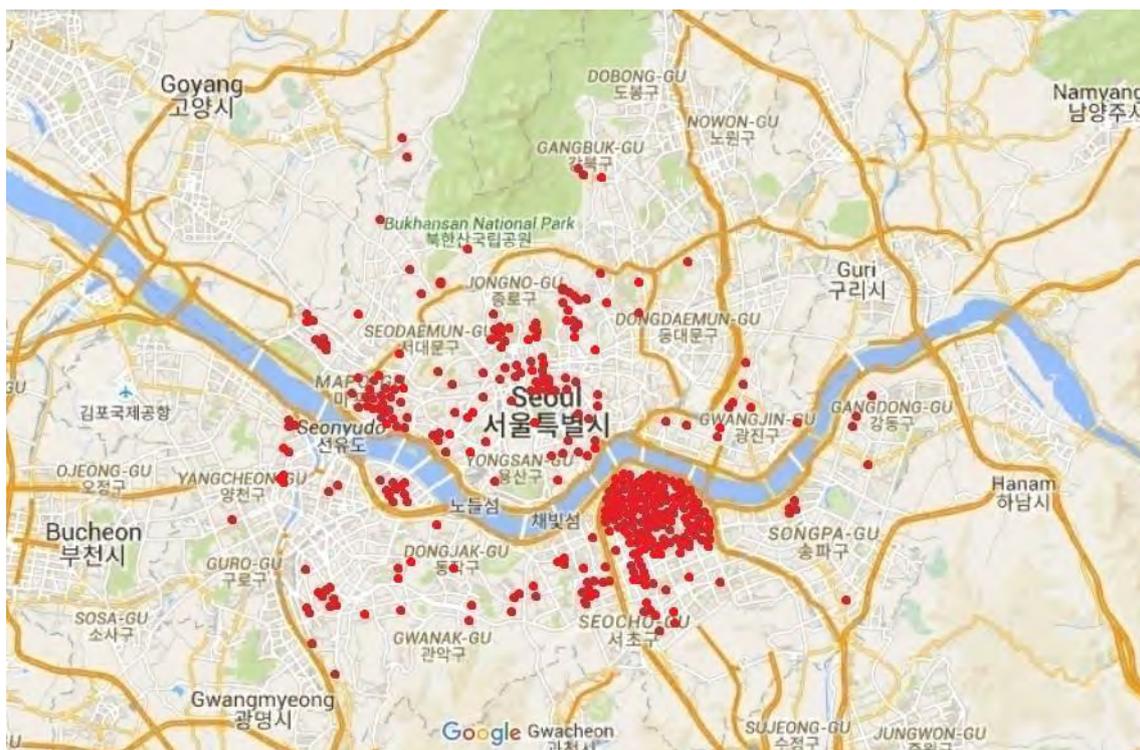


Gráfico 1: *Crecimiento de las exportaciones totales de productos culturales de Corea del Sur, expresado en porcentajes.* [Fuente: Korea Creative Content Agency (KOCCA). Gráfico de elaboración propia].

Tal y como se observa en el gráfico 1, a pesar de que no se hayan podido facilitar datos anteriores a 2005, el impacto de los productos culturales exportados por el país ha evolucionado en constante crecimiento, mucho más pronunciado a partir de 2010. Por lo tanto, lo que se suponía una moda pasajera, sigue teniendo un recorrido que cumple más de dos décadas de vida, pasando a formar parte integral de la vida cotidiana de los habitantes de Seúl y, a nivel general, convirtiéndose en uno de los pilares fundamentales de la economía tanto local como nacional.

<sup>6</sup> Según la perspectiva del sistema-mundo de Wallerstein, cuyo enfoque engloba a las economías mundiales en tres grandes grupos: centro o poder (países desarrollados), semiperiferia (países en vías de desarrollo) y periferia (países subdesarrollados). [Wallerstein, I. (2005). *Análisis de Sistemas-Mundo. Una introducción.* España: Siglo XXI Editores.].



Mapa 1: situación de las industrias culturales más importantes del sector [Fuente: Korean Film Council (KOFIC). Elaboración propia].

A parte de los óptimos resultados en los beneficios económicos, Seúl ha experimentado grandes cambios en su urbanización provocados por este impulso de las industrias culturales. Como se puede apreciar en el mapa 1 de la metrópolis y tomando como referencia la información facilitada por el Korean Film Council (KOFIC), se puede apreciar la concentración de la industria cultural en los distritos de Mapo-Gu, Jung-Gu y, de forma evidente, Gangnam-Gu. Gracias a las ayudas aportadas por el gobierno durante la década de los 90, la mayor parte de las industrias culturales asentadas tradicionalmente en el área de Chungmuro (dentro del distrito de Jung-Gu, en pleno centro de la ciudad) se trasladaron a la zona de Gangnam (Choo, 2006). Un área que, con la popularización de la ola Hallyu, no sólo logró ser la zona de Seúl más conocida a nivel mundial gracias al hit “Gangnam Style”, del cantante Psy; sino que, además, consiguió que se revalorizara su suelo, convirtiéndose en uno de los espacios de mayor poder adquisitivo y centro neurálgico de las grandes empresas culturales del país.

### Los efectos de la ola Hallyu en las calles de Seúl

La industria cultural surcoreana se ha convertido en un modelo no sólo de regeneración urbana, sino también de desarrollo económico espacial que, al gozar del favor tanto del gobierno central como local, se ha visto potenciada como nunca en los últimos años. Su presencia en las calles de Seúl ha transformado los principales distritos de la ciudad en centros turísticos en los que rostros más populares de estas industrias son sobrepuestos a través de grandes almacenes, comercios, cafeterías, restaurantes, etc. Precisamente, la estabilización de un star system de gran extensión con estrellas que realizan multitud de actividades en diversos ámbitos culturales ha servido para entrelazar las industrias de música, cine y radiotelevisión con cantantes que actúan en series y películas, pero que, además, al mismo tiempo, pueden presentar un programa de radio o televisión. A partir de los años 2004 y 2005, este aspecto sirvió para causar un gran

impacto en la tendencia Hallyu (Paquet, 2009), puesto que la fama de muchos de ellos sigue en expansión no sólo en el resto del continente asiático, como se hiciera en la primera década del siglo XXI, sino también en Oriente Medio, Latinoamérica y Europa, despertando un gran interés en la juventud de Occidente como un primer paso a la inmersión en la cultura surcoreana.

La popularidad del star system cinematográfico, televisivo y musical se ha convertido en la mejor herramienta de marketing no sólo para la propia industria cultural, sino también para seguir manteniendo esa imagen positiva del país y captar la atención de potenciales turistas. Un ejemplo práctico de esta dinámica se produce con una de las bandas musicales más populares de los últimos años, llamada EXO<sup>7</sup>. Sus integrantes no sólo están expuestos en la calle a través de grandes carteles publicitarios para diferentes marcas, sino que también están presentes en el día a día de los ciudadanos por medio de programas musicales en una televisión cuya programación se nutre de la presencia de este star system en un alto porcentaje. Del mismo modo y de forma paralela, uno de sus miembros, el cantante D.O., suele participar en grandes blockbusters nacionales, programas de entretenimiento o series de televisión, continuando, así, con la promoción de su banda. Este caso es tan sólo un ejemplo, puesto que estas técnicas de marketing se pueden observar en la mayoría de las estrellas Hallyu del momento, repitiendo patrones que ya forman parte de la vida de los habitantes de Corea y, muy especialmente, de las grandes capitales del país, como Seúl. Asimismo, este tipo de tácticas ya forman parte de la imagen que se trata de potenciar en el exterior como atractivo turístico, siempre apoyado por la promoción a través de las redes sociales, tanto por la industria como por sus cada vez más seguidores extranjeros.

La propia empresa cultural ha aprovechado a conciencia este hecho permitiendo la visita a sus instalaciones de los seguidores de la ola Hallyu, a quienes les ofrecen espacios de promoción de sus estrellas y su correspondiente merchandising. Asimismo, en los últimos años, han surgido varias agencias de viajes enfocadas en la ola Hallyu, las cuales ofertan una gran variedad de paquetes turísticos, principalmente situados en la ciudad de Seúl, desde la visita a diferentes lugares que han servido como escenario para películas y series televisivas, como diversas experiencias Hallyu, ya sean clases de baile, rutas por platós de programas de televisión, por las empresas más importantes del sector o tours de compras y merchandising, entre otras muchas ofertas.

En el caso de la industria musical, que es la que mayor impacto está teniendo desde 2010 hasta la actualidad, la expansión de la música K-Pop ha acrecentado el interés del público occidental en otros ámbitos de la cultura surcoreana, captando su atención, de forma indirecta, en el aprendizaje del idioma o, incluso, la práctica del deporte nacional, Taekwondo (Hwang, Kim y An, 2008). A pesar de que estas áreas no están directamente relacionadas con la música popular, el gobierno surcoreano es consciente de que, a través de este tipo de industrias, puede lograr un considerable beneficio económico que, sin ir más lejos, se ha traducido en un aumento vertiginoso del turismo, así como un fuerte interés extranjero por conocer otros productos tradicionales del país, como la gastronomía.

---

<sup>7</sup> EXO es una boy-band de música K-Pop formada por una de las grandes compañías de la industria musical surcoreana, SM Entertainment, en 2011. Su creación, a partir de miembros procedentes tanto de Corea del Sur como de China, sirvió para la total inmersión en los mercados asiáticos más importantes, una de las principales tácticas que suele llevar a cabo esta empresa como parte de su proyecto de expansión global.

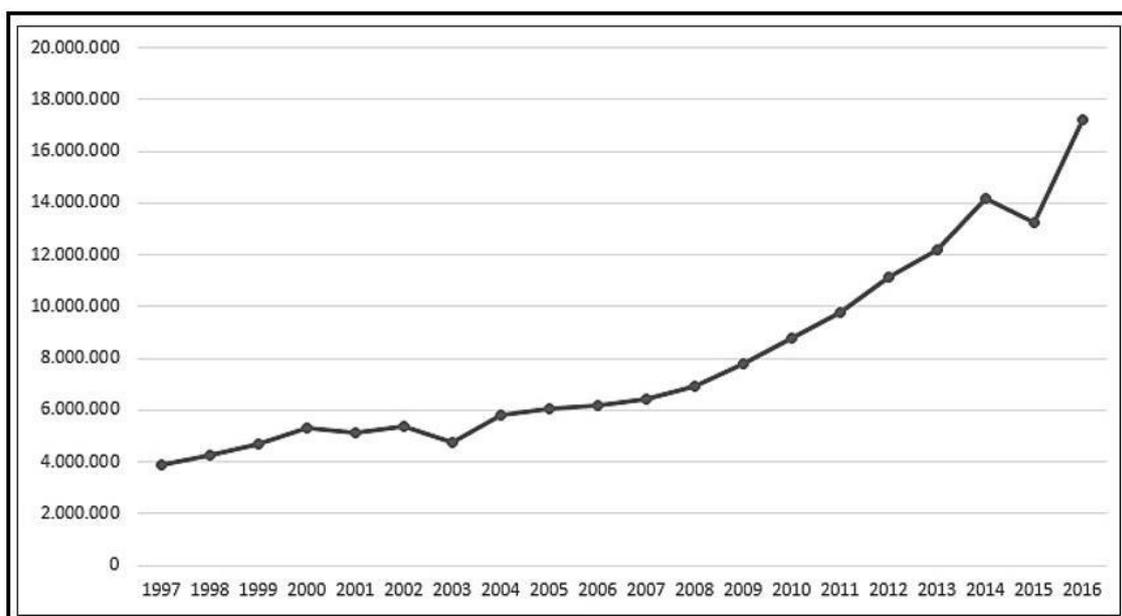


Gráfico 2. Evolución del número de turistas anuales en Corea del Sur desde 1997 hasta 2016. [Fuente: Korea Tourism Organization (KTO). Gráfico de elaboración propia].

Como se puede apreciar en el gráfico 2, Corea del Sur ha visto cómo se cuadruplicaba el número de turistas en tan sólo dos décadas, llegando a recibir, en un principio, 3.907.733 turistas en plena crisis de 1997 y evolucionando hasta los 17.241.823 turistas que registró en 2016, de los cuales el 80% visitaron Seúl (KOFICE, 2017). A pesar de que los ciudadanos procedentes de Estados Unidos, China, Hong Kong y Japón siguen siendo mayoritarios, prácticamente en un 70% a fecha de 2014 (Bae, Chang, Park y Kim, 2017), es cierto que se ha producido un aumento del interés desde países de Europa, Latinoamérica y Oriente Medio. Este crecimiento tan vertiginoso se ha debido gracias, principalmente, a esa promoción de las industrias culturales, uno de los más importantes atractivos que ofrece la ciudad en la actualidad.

Por eso mismo, “el gobierno surcoreano ha aumentado el presupuesto y su presencia en el extranjero a través de especialistas que promueven el Hallyu y el interés en la cultura coreana” (Cho, 2012; Trolan, 2017). La creación de centros culturales coreanos en el extranjero, como el que existe en Madrid, o de agencias Hallyu por parte del Ministerio de Cultura, Deporte y Turismo de Corea se encargan de dar a conocer la oferta cultural que ofrece el país y, por tanto, la ciudad de Seúl a través de pequeñas muestras en forma de eventos musicales, filmicos, gastronómicos, etc.

## Conclusiones

Corea del Sur ha dejado de ser ese país “ermitaño”, como se conocía popularmente en Asia, al otorgar gran importancia a las industrias culturales nacionales. Esto ha propiciado que Seúl se haya convertido en un perfecto espacio de consumo, mientras que el desarrollo del distrito cultural aún sigue evolucionando. Es cierto que, en los últimos años, algunas asociaciones cinematográficas han optado por trasladarse al sur del país, como la ciudad de Busan, por su proximidad al festival de cine más importante de Corea del Sur. Sin embargo, a pesar de ello, Gangnam-Gu, Jung-Gu o Mapo-Gu son las zonas de la capital que cargan con mayor responsabilidad cultural, ya sea a nivel industrial, como foco de negocios, cultura tradicional o centro juvenil y de artes independientes,

respectivamente. Esta concentración sigue requiriendo un control en su diseño, aunque sus efectos económicos cada vez son más evidentes en cuanto a la captación de turismo.

Por otra parte, tal y como hemos señalado con anterioridad, la mayoría de los investigadores consideran que el éxito de las industrias culturales surcoreanas también ha repercutido en un aumento constante en las ganancias y popularidad de otras industrias, como la cosmética, el deporte, la gastronomía, etc., y, muy especialmente, en el turismo. Por tanto, Corea del Sur es uno de los pocos países en los que la cultura se ha convertido en uno de los pilares fundamentales para su desarrollo económico. Efectivamente, el surgimiento de la ola Hallyu ha facilitado que la ciudad gane atención y prestigio a nivel mundial, erigiéndose como el factor principal en la construcción de la imagen nacional surcoreana y despertando el suficiente interés como para repercutir fuertemente en el sector del turismo.

Seúl permite una inmersión sencilla para el turista internacional debido a la hibridación paisajística que ofrece con una mezcla de las culturas occidentales y asiáticas, facilitando, así, esa captación de estos nuevos visitantes. Precisamente, uno de los escasos estudios enfocados en la medición de la influencia de la ola Hallyu en el turismo, realizado por los investigadores Eun-Song Bae, Mee-Hyang Chang, Eung-Suk Park y Dae-Cheol Kim, concluye solicitando la necesidad de comprender la situación y preparar programas y actividades enfocadas a la potenciación de este tipo de turismo y que, a su vez, se alentara a repetir la experiencia o aumentar su estadía en la ciudad (Bae, Chang, Park y Kim, 2017). Es en este punto en el que se encuentra el gobierno local, facilitando este tipo de atracciones que mejoren aún más la imagen de la capital y, por tanto, su economía local.

Finalmente, es interesante observar cómo el gobierno surcoreano repite las mismas fórmulas de marketing utilizadas en el pasado para, en esta ocasión, potenciar la imagen de Corea del Sur a través de la celebración de los Juegos de Invierno de Pyeongchang, a través de los cuales, nuevamente se ha vuelto a exponer al país a nivel internacional, y, en concreto a la ciudad de Pyeongchang. Sin embargo, Seúl se ha mantenido presente, incluso, con antelación, convirtiéndose en el principal lugar de encuentro con el star system de sus industrias culturales, quienes han llevado a cabo eventos de promoción de forma continuada desde finales del 2017 como embajadores de estos Juegos.

## Referencias

Bae, E.S. & Chang, M.H. & Park, E.S. & Kim, D.C. (2017). The effect of Hallyu on tourism in Korea. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, 3(22), pp. 1-12.

Choi, J.H.J. & Greenfield, A. (2009). To connect and flow in Seoul: Ubiquitous technologies, urban infrastructure and everyday life in the contemporary Korean city. En Foth, M. (ed.) (2009). *Handbook of research on urban informatics: the practice and promise of the real-time city*. Hershey: IGI Global, Information Science Reference, pp. 21-36.

Choo, S.J. (2006). Development of the Korean Film Industry and Its Spatial Characteristics: Gangnam Region of Seoul as A New Cluster in A New Renaissance? [Hanguk yeonghwasan-eob-ui pal-jeongwa gongkan-jeog jib-jeog teugseong: saeroun buhon-ui jeungsimjiroseo seoul gangnamjeog-ui deungjang?] *Revista de Sociedad Geográfica de Corea [daehanjiri haghoeji]*, 41 (3), pp. 245-266.

Corona Aguilar, E. (septiembre, 2008). *Pobreza y desigualdad en el Nuevo Orden Mundial*. Comunicación presentada en Congreso virtual interinstitucional: los grandes

problemas nacionales, Centro de Documentación, Información y Análisis de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. Recuperado de <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/redipal/CVI-38-08.pdf>

Gómez, C. (2003). Comercio exterior y desarrollo económico, el caso de Corea del Sur. *Revista Análisis Económico*, 18 (37), pp. 141-155.

Guillén, A. (1999). Crisis asiática y restructuración de la economía mundial. *Revista Comercio Exterior*, 49 (1), pp. 16-23.

Hwang, I.S. & Kim, B. & An, S.A. (2008). Economic ripple effect of Korean Wave (Hallyu): Impacts of the satisfaction of Korean popular music among Chinese College Students on the purchase intention for Korean culture products. [Hanlyuui gyeongjejeog pageub hyogwa. Jung-gug daehagsaengdeul-ui hangug daejung-eum-ag-e daehan manjogdoga hangug munhwasangpum gumauido-e michineun yeonghyang]. *Hangugkontencheuhaghoenonmunji*, 8 (6), pp. 140-150.

Jing, X. (2008). El desarrollo del turismo en Asia. *Anuario Asia Pacífico*, pp. 309-315.

Joo, M.Y. (2017). 1988 Summer Olympics and the Rise of South Korea and Seoul, En Joo, Y.M. & Bae, Y.I. & Kassens-Noor, E. (eds.) (2017). *Mega-Events and Mega-Ambitions: South Korea's Rise and the Strategic Use of the Big Four Events*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 23-46.

Kim, E.M. (2000). Globalization of the South Korean Chaebol. En Kim, S. (ed.) (2000). *Korea's Globalization*. Cambridge: Cambridge Press.

Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema. Breaking the Weaves*. Gran Bretaña: Wallflower.

Park, Y.S. (2014). Trade in cultural goods: A case of the Korean Wave in Asia. *Journal of East Asian Economic Integration*, 18 (1), pp. 83-107.

Romero Castilla, A. (2004). Corea del Sur: del “milagro económico” a la era del FMI. *México y la Cuenca del Pacífico*, 7 (22), pp. 7-21.

Shim, S. G. (2008). Behind the Korean Broadcasting Boom. *NHK Broadcasting Studies*, 8, pp. 205-232.

Trolan, J. (2017). A look into Korean popular culture and its tourism benefits. *International Journal of Educational Policy Research and Review*, 4 (9), pp. 203-209.

## Melilla: De fortaleza a ciudad

Fernando Saruel Hernández  
(Universidad de Málaga)

### Resumen

La ciudad de Melilla en sus 520 años formando parte del entramado urbano español, ha ido transformándose, sobre todo a partir del siglo XX, en una ciudad moderna, tras el "salto" que supuso aproximadamente en el año 1909, desde sus murallas renacentistas hacia una urbanización en barrios, en consonancia con el aumento de espacio que supuso un acontecimiento político e histórico: el Tratado de Wad Ras tras la denominada Guerra de África, que sumió a España y al Sultán de Marruecos en 1859, y que implicó un trazado de límites que hizo ampliar el espacio de la ciudad. A partir de ese 1909, la ciudad empieza a configurarse urbanísticamente desde dentro hacia la zona fronteriza, más al sur, creándose los barrios que actualmente tiene.

### Abstract

The city of Melilla in its 520 years as part of the Spanish urban fabric, has been transformed, especially since the twentieth century, into a modern city, after the "jump" that was approximately in the year 1909, from its Renaissance walls to an urbanization in neighborhoods, in line with the increase in space that was a political and historical event: the Treaty of Wad Ras after the so-called War of Africa, which engulfed Spain and the Sultan of Morocco in 1859, and which involved a layout of limits that expanded the space of the city. As of that 1909, the city begins to be configured urbanistically from within towards the border area, further south, creating the neighborhoods that it currently has.

**Palabras clave:** Melilla, fortificaciones, ciudad, fortaleza, urbanización

**Keywords:** Melilla, fortifications, city, fortress, urbanization

### Introducción

Los orígenes de la ciudad de Melilla hay que remontarlos hasta el siglo VI-VII a.C., cuando la oleada del pueblo fenicio empezó a llegar a las costas peninsulares y norte de África. Fueron ellos los que le dieron un primer nombre: *Rusaddir*. En ella no fundaron una factoría como hicieron en otros lugares, sino que fue más bien un lugar de paso para las naves que venían cargadas desde Tartessos, Gadir y Lixus donde avituallarse de agua y provisiones en el viaje de regreso que hacían desde la factoría de Gades. (López, 2006)

Posteriormente, será puesta la ciudad bajo dominación púnica y tras la última Guerra Púnica, se anexionará por Roma. En época romana, la ciudad pertenecerá primero a la provincia romana de África Proconsular. Se convirtió en una ciudad-puerto floreciente, siguiendo así lo que ya se había empezado en época púnica, manteniendo en las distintas etapas de Roma su importancia comercial y entidad de población (Fernández, 2006)

En época árabe, la ciudad cambiará su nombre por el de *Malila* y los primeros documentos datan ya del siglo IX-X de nuestra era, cuando se tiene constancia del importante comercio con las ciudades costeras del sur y levante de al-Ándalus (Gozalbes, 2006)

En la época del califato de Córdoba, Melilla va a tener más importancia y esto es así en cuanto vemos que se producen las primeras fortificaciones de reseña y que antes no había tenido. El Califa cordobés la conquista en el 936, construyendo el gran cerco amurallado de la ciudad y con una gran fortaleza en su interior. (Gozalbes, 2006)

Después fue dominada por los almorávides y saqueada por los almohades, recuperándose un tanto en la época en que intervinieron los benimerines ya en el siglo XIV.

En los últimos momentos de la ciudad como musulmana, está claro que fue una entrega pactada por los denominados “alguaciles” o gente notable de la ciudad que mantuvieron contactos con los enviados de los Reyes Católicos a partir sobre todo de 1493, un año después del fin del proceso de reconquista de al-Ándalus por los mismos soberanos. A cambio de la entrega de Melilla, lo que querían era pasar a tener tierras en la costa sur (Motril) El sultán de Fez sabedor de estas intrigas, envió a sus tropas para que se establecieran en Melilla, sin embargo, el capitán de las mismas, temiendo la llegada de los cristianos y su sometimiento lo que hizo fue quemar la ciudad y desmantelarla por completo.

Así en la noche del 17 de septiembre de 1497 Pedro de Estopiñán, comendador y contador mayor de la casa ducal de Medina Sidonia hizo posesión de la ciudad abandonada y quemada, perteneciendo desde entonces primero a la Corona de Castilla y posteriormente a España. (Gozalbes, 2006)

### **Evolución histórica. Siglos XV-XIX**

Durante estos siglos, Melilla se iría conformando como ciudad-fortaleza constreñida a unas fortificaciones que fueron evolucionando según las necesidades defensivas del momento. Es por ello que podemos ver diferentes formas poliortocéticas en los cuatro recintos que se construyeron, ampliando en algo la extensión de la ciudad.

Desde el siglo XVI, la ciudad de Melilla se configuró dentro de lo que se llamaban “los Presidios Menores de África” junto a los peñones de Vélez de la Gomera y de Alhucemas, mientras que los denominados “Presidios Mayores” eran los de Ceuta y Orán.

En un principio el término “presidio” era tomado bajo la acepción de lugar donde había una guarnición militar que defendía un territorio, sin embargo, después se fue transformando en la acepción de lugar donde había reclusos.

Esto último fue así hasta 1906 cuando se instauró Instituciones Penitenciarias y el presidio de Melilla dejó de ser tal.

Debido a que Melilla era considerada un lugar en constante situación de guerra, se fueron construyendo los distintos recintos defensivos según las necesidades. En los siglos XVI al XVIII, se construyeron los tres primeros.

El primer recinto se empezaría a partir del desplazamiento de la población de su lugar original cuando la primera construcción de la época de Pedro de Estopiñán en lo que hoy es la Plaza de Armas a la zona del promontorio rocoso cercano y que lo unía a través de un istmo al continente. Se tuvo que hacer debido a que los cabileños hostigaban a la ciudad desde las alturas del cerro denominado del Cubo o Alcazaba. Es por ello, que al tomar esta decisión tuvo que empezar un proceso febril de construcción para poder tener unas fortificaciones que fueran eficaces a la hora de defenderse de cualquier ataque. Primero se fortificó la mayor altura del promontorio donde se encontraban los antiguos restos de la fortificación musulmana y a partir de ahí se hicieron las murallas y torreones que circundan al mar denominándose “frente de la Marina”

Este primer recinto defensivo tiene un lienzo de murallas y torreones cilíndricos de estilo medieval a pesar de que ya estaba el renacimiento. La explicación es muy sencilla

y de índole militar: el supuesto enemigo no disponía de artillería que pudiera hostigar estas fortificaciones.

Los constructores de estos recintos como no podía ser de otra manera eran ingenieros militares. Los que trazaron estas obras eran los más importantes de la época puesto que en ellas intervinieron ingenieros de la talla de Micer Benedito de Rávena, Miguel de Perea o Tadino de Martinengo y el maestro de obras Sancho de Escalante.

Todo ello dentro de la política defensiva de fronteras de la Corona española, fronteras marítimas para hacer frente al turco y sus aliados (franceses, musulmanes...). Esto era más importante en cuanto la ciudad dependía de su propia existencia de todo lo que viniera del mar a través de los convoyes de pertrechos que desde Málaga en su mayor parte, se desplazaban en barcos para abastecerla. Esto era así porque no controlaba en su totalidad y de manera efectiva la tierra circundante. (Cámara, 2006)

Asimismo, los mismos ingenieros veían la vulnerabilidad de la ciudad desde el punto de vista de las minas (galerías que se construían bajo tierra para acercarse a las murallas y torreones enemigos, hacer un hornillo con pólvora y explosionarlo y así hacer caer ese lienzo de murallas o agujerear el torreón) por lo tanto, se realizó un foso profundo que llegara hasta el agua y así poder protegerla de las minas.

La población de la ciudad en esta época y que poco variará hasta bien entrado el siglo XIX, estaba formado principalmente por la guarnición militar y de presidio, añadiendo un porcentaje menos elevado el elemento civil, compuesto en su mayoría por mujeres y niños, familiares de la propia guarnición (Cámara, 2006)

La vida entre las murallas en estos siglos será muy dura, pues a la monotonía o rutina de cada día, expuestos como estaban a cualquier ataque de los vecinos y siempre mirando al mar para comprobar si venían las nuevas desde la Península, se le unía esa incertidumbre de tener que llegar a unos momentos de crisis de subsistencias de tal grado que a veces se pasó verdadera hambre.

Así nos lo exponen numerosas cartas que los gobernadores enviaban a los reyes solicitando de manera inmediata que se les enviara suministros porque la población no podía aguantar más sin llegar a la hambruna o a cualquier epidemia por falta de los mismos. Como así ocurrió en diversas ocasiones.

Todo ello, como decimos, hacía que la vida diaria fuera crítica en muchos casos, agravada por las tensiones con el vecino que si bien fue en momentos puntuales, en otras ocasiones, las más, se comerciaba para poder tener suministros suficientes.

La desertión fue más común de lo que cabría esperar, ya que las condiciones de vida como decimos eran muy duras y estas desertiones constituían una vía de fuga para poder salir de esa situación que muchas veces se unían a los amotinamientos que los presidiarios realizaban. Otras veces, y bajo el auspicio del propio gobernador, se realizaban salidas o cabalgadas a territorio enemigo para saquear o coger cautivos (Martínez Ruiz, De Pazzis Pi Corrales, Pérez Gimena, 2016)

Por lo tanto, la vida allí pasaba en condiciones de lejanía a la península, pero a la vez al lado de un litoral de difícil acceso, del peligro exterior y el poco espacio que había en su interior, por lo que se obligó a concentrar cuarteles, calabozos, aljibes, polvorines, viviendas, iglesia, etc. Y con graves problemas para abastecerse (Martínez Ruiz et al., 2016)

Añadido a esto, el tipo de vivienda era incómodo, tan solo la casa del gobernador era más grande y contaba con algún huerto propio pero pequeño.

Durante el siglo XVII, se construirían tan sólo una serie de pequeños fuertes exteriores para proteger los cultivos que fuera de la fortaleza se tenían para intentar ser más independientes en el consumo.

Sin embargo, en este siglo, la ciudad soportó hasta cuatro asedios o sitios puestos por los fronterizos para intentar apoderarse de la ciudad. Lograron resistir tanto sitio pero a costa de perder los numerosos fuertes exteriores antes mencionados. Lo que sí se sacó en claro, fue la resistencia de los recintos ya fortificados a excepción del cerro del cubo desde donde se hostigaba a partir de los llamados “ataques” o enclaves donde los fronterizos se resguardaban y atacaban a los que estaban en el interior de la ciudad sin poder ser ofendidos por éstos (Rodríguez, 2007)

Esto iba a cambiar en el siglo XVIII, cuando se logre conquistar este cerro y fortificarlo, en este caso, con nuevos modelos de fuertes ya abaluartados.

Desde finales del siglo XVII, el cambio de dinastía en el sultanato de Fez hizo que de nuevo Melilla se sintiera amenazada de una manera más real, amén de haber perdido los fuertes exteriores, quedando totalmente aislada y a merced sobre todo de la construcción de numerosas minas para poder atacarla, lo que conllevó a realizar todo un sistema defensivo subterráneo compuesto por las galerías de contraminas que iban a ser determinantes a la hora de tener un final feliz para Melilla en este tipo de lucha subterránea.

Además, se reforzaron las murallas de la zona más expuesta a tierra con la construcción de un hornabeque con dos medios baluartes. Ello respondía así a la preparación del enemigo con un tipo de artillería que podría ofender y así lo hizo durante el siglo XVIII, que antes no había usado.

El primer gran asedio a la plaza sería por parte del sultán Muley Ismail en 1715 y provocó la lógica reacción de la corona española, enviando a un experto en fortificaciones para plantear la nueva defensa del llamado Segundo Recinto. En el tercer recinto intervino Juan Martín Zermeño, esto es, podríamos decir que el mejor ingeniero militar que España y Europa tenía en esos momentos y así planeó para este recinto todo un sistema poliorcético basado en una serie de pequeñas obras exteriores que reforzaban los baluartes internos como revellines, medias lunas, etc.

Durante el primer tercio del siglo XVIII, concretamente en noviembre de 1734, se conquistó el anteriormente nombrado cerro del cubo, construyendo a continuación una serie de importantes fuertes como en un principio el de Victoria Chica, el reducto del Rosario, y junto a ellos se construiría el fuerte de Victoria Grande de mayores dimensiones y lugar central desde donde defenderse ante cualquier ataque importante que proviniera desde esos lugares como así se pudo ver durante el feroz asedio de los años 1774-75, donde fue prácticamente atacado durante todos los días que duró el asedio.

A estos fuertes se le añadieron otros para completarlos que quedaban más a las afueras como el de San Miguel o el de San Carlos. Todos ellos van a estar unidos a partir de ese asedio que hemos comentado cuando llegó una comisión de ingenieros y militares encabezada por Juan Caballero que fue el que planteó de manera definitiva la creación del Cuarto recinto y su unión al resto de la plaza mediante la construcción de una muralla que rodeaba todo el perímetro defensivo, además que servía para poder comunicar todos estos fuertes sin muchos problemas. Este cuarto recinto defensivo a su vez, estaba comunicado con la plaza fuerte mediante caminos cubiertos y galería de minas subterráneas que eran usadas cuando la situación de peligro así lo recomendaba. (Cámara, 2006)

Durante el siglo XVIII la vida en Melilla no cambiaría mucho de los siglos precedentes. La guarnición militar va a ser reducida en efectivos, hecho que hizo que todos los gobernadores enviaran constantes cartas urgentes de queja ante esta reducción que se prolongaría hasta el siglo XIX.

Hay que destacar varios proyectos de abandono de esta plaza en este siglo y sobre todo durante el reinado de Carlos III, ya que pensaba que el liberarse de estos presidios norteafricanos podría tener mayor libertad de acción en las cuestiones europeas.

Para ello se realizaron varias visitas de comisiones especiales compuestas por ingeniero y militar para comprobar in situ cómo era la situación de la plaza y si era conveniente mantenerla o abandonarla. En 1764 una comisión indicaba la conveniencia de abandonarla, aduciendo motivos de religión, de riesgo y sobre todo de alto coste a la corona el mantenerlas, sin embargo, los veedores consultados por esta comisión decían bien a las claras que era mejor mantenerlas, arguyendo los beneficios de esta plaza hacia la corona y que su abandono perjudicaría gravemente el comercio marítimo de la zona, tan vital para los intereses españoles del momento.

Posteriormente, se le encargó a los ingenieros Lucuze y Zermeño, los cuales abogaron por el mantenimiento debido a las ventajas que según ellos tenía el conservarla, ya que era una plaza fuerte avanzada sobre un país enemigo cuyo foso era el Mediterráneo, provocándose la inseguridad de las costas españolas en caso de abandono. (Saro, 2006)

En el último tercio del siglo XVIII, se produjo el tan temido asedio que el sultán Mohamed ben Abdallah iba a someter a la ciudad durante cien días de manera ininterrumpida. En efecto, y a pesar de haber firmado un Tratado de no beligerancia con Carlos III, este Sultán armó un gran ejército y dispuso la recuperación, según él, de Melilla. Carlos III exigió una respuesta ante esta clara ruptura de dicho tratado y el sultán contestó que el tratado se refería a la zona marítima pero nada se había hablado de la parte terrestre por lo que se encontraba facultado para el asedio a Melilla.

Pronto se envió a la plaza un hombre capacitado para disponer la defensa y fue el Mariscal de Campo Juan Sherlock, el cual dispuso de todos los recursos materiales y humanos para este fin.

Se rehabilitaron las murallas y torreones. El sistema de contraminas se activó con mayor fuerza, se trasladaron numerosos efectivos militares a la plaza, además de contar con el apoyo naval. Quizá esto último fue uno de los verdaderos problemas que tuvo el Sultán para mantener dicho sitio, ya que no solo le servía la plaza para poder avituallarse de hombres y pertrechos, sino que dichas naves españolas atacaron durante el conflicto las posiciones de los fronterizos, lo cual perjudicaba la iniciativa del Sultán.

El asedio se inició el 9 de diciembre de 1774 y se mantuvo hasta el levantamiento que fue el 19 de marzo del año siguiente.

Durante los primeros 20 días desde el comienzo del sitio la artillería del sultán había lanzado contra la plaza 3000 proyectiles de todo tipo, causando 12 muertos y 135 heridos, además de haber arrasado con más de 60 casas y parte de la Iglesia de la Purísima Concepción, lo que produjo que en las cercanas Cuevas del Conventico se instalarán no solamente las mujeres y niños y enfermos o heridos, sino también la curia eclesiástica y la mayoría de las imágenes de la iglesia, pudiendo decir que durante casi todo el asedio, las misas diarias se realizaban en dichas cuevas, portando como imágenes principales las de la patrona de la ciudad, Nuestra Señora de la Victoria o el Cristo que vino en tiempos de Pedro de Estopiñán llamado del Socorro por el milagro que haría, supuestamente cuando la población se encontraba totalmente desahuciada por no venir ayuda de la península durante el siglo XVII. (Saruel, 2013)

## **Siglo XIX. Momento de grave crisis y comienzo de la futura ciudad**

En efecto, el inicio del siglo XIX en Melilla, sería un reflejo claro de lo que estaba ocurriendo a nivel nacional, sobre todo a partir de la invasión napoleónica. Por un lado,

la alianza entre España y Francia en los Tratados de San Ildefonso en contra de Inglaterra hizo que ésta mediante su potente armada hostigara el comercio de los españoles en el Mediterráneo y claro está esto influyó de manera muy negativa en los barcos que surtían a la plaza de Melilla.

Esta situación empeoró cuando en 1808 comenzó la llamada Guerra de Independencia de España frente a los invasores franceses, lo que llevó que a Melilla apenas llegara ningún barco con los suministros necesarios para subsistir. En 1810 el general Sebastianai que se posesionó de la gobernación de Málaga, instó al gobernador de Melilla, Ramón Conti, a que esta plaza se posicionara a favor de los franceses y el nuevo rey José I, sin embargo, Conti, a la cabeza de su plana mayor, decidió negarse y esto evidentemente conllevó que la plaza sufriera más todavía la falta de víveres y pertrechos. Sin embargo, la Junta Central al saber de esto, hizo algo contrario a todo lo que se había hecho que fue el intento de la cesión de la plaza al Sultán y así conseguir sobre todo una contraprestación económica que podría ayudar a la lucha contra el invasor. En ello intervino Inglaterra que se negó que el Sultán firmara esta cesión siempre y cuando ella fuera la beneficiaria.

Este hecho de la posible cesión se manifestó en más ocasiones a lo largo de este siglo, pero sin ningún resultado. (Saro, 2006)

Los problemas internos también van a ser frecuentes, sobre todo cuando la plaza se encontraba con poca guarnición. Así fue en diciembre de 1838, cuando buena parte de la misma salió para la isla de Alhucemas a sofocar el brote carlista que había hecho de la isla rebelarse en contra de los realistas y a favor de los carlistas, fue aprovechado por el regimiento del Rey que eran afectos a la causa carlista y se sublevó también en la ciudad, arrestando al gobernador. Después de dos meses de bloqueo por la flota real y tras unas duras negociaciones, se llegó a un acuerdo y los sublevados pudieron salir de Melilla hacia la península para seguir con su lucha a favor del carlismo.

El nuevo gobernador, Demetrio de Benito, llegaría en junio de 1839 pero lo que se encontró fue más de lo mismo: poca guarnición, mala alimentación, hostigamiento de los rifeños constante, intentos de sublevación por motivos políticos y evidentemente todo ello agravado por la desidia del gobierno español que mantenía a la plaza sin las necesidades cubiertas. Todo esto hizo que este gobernador enviara una serie de quejas para intentar resarcir estas insuficiencias, así como que los fronterizos no respetaban el tratado que se había firmado en 1799., por lo que sugirió que la plaza tuviera de nuevo los límites que tuvo fuera de la fortaleza, para así asegurar el desarrollo y la seguridad de Melilla.

Hubo de esperarse a la llegada de otro gobernador, el Brigadier Buceta, quien trató con mano dura a los rifeños y éstos solicitaron un tratado de paz. El gobierno español estaba de acuerdo pero se le preguntó a Buceta el cual dijo que estaría de acuerdo siempre y cuando Melilla tuviera los antiguos límites fuera de la fortaleza, sin esto el comercio que se podría dar entre ambas partes no sería efectivo teniendo en cuenta la amenaza constante de los fronterizos. Corría el año 1856.

A partir de estas situaciones, que no solamente padecía la ciudad de Melilla, sino que era algo común en los diferentes territorios hispanos en el norte de África: Ceuta, Peñón de Vélez de la Gomera o Islas de Alhucemas, España tomó una determinación para intentar hacer desaparecer esta pertinaz política de asedio por parte de los sultanes marroquíes.

Para ello, en el último cuarto del siglo XVIII se firmaron varios tratados para intentar delimitar unas fronteras estables y amplias para las dos ciudades (Ceuta y Melilla), sin embargo, todo siguió igual, esperando una mayor oportunidad para el siglo XIX (Saruel, 2018)

De esta forma será a partir del Convenio de Tetuán firmado el 24 de agosto de 1859 cuando se proclame la delimitación definitiva de los límites de Melilla.

En octubre de ese año se produjeron los hechos que dieron lugar a la denominada Guerra de África, lo que hizo paralizar en un principio este Convenio. Sin embargo, el conflicto se decantó a favor del lado español lo que hizo que en el Tratado de Paz y Amistad de 26 de abril de 1860, el sultán ratificara el Convenio de Tetuán, reconociendo los nuevos límites de Melilla.

Habría que esperar hasta el 14 de junio de 1862 cuando desde el cuarto recinto fortificado y en concreto desde un emplazamiento en el Fuerte de Victoria Grande se realizaron varios disparos de cañón delimitando los nuevos límites, cuya distancia fue de dos mil novecientos metros.

No obstante, la aplicación física de esta delimitación tuvo muchos problemas para su realización efectiva, debido a las continuas agresiones de los rifeños que, siempre actuaban al margen del poder del Sultán al cual no reconocían como su jefe político, su consecuencia sería el estudio de los enclaves para construir una serie de fuertes que teniendo comunicación visual entre ellos, pudieran prevenir y rechazar cualquier ataque contra territorio español.

A partir de este momento, serán varios los proyectos y estudios de diferentes ingenieros los que intentarían dar solución a la construcción de esa serie de fuertes exteriores de la población de Melilla, creando ese cordón defensivo tan necesario para disfrutar en paz de la vida diaria, cosa que había sido casi imposible durante demasiados años.

Entre 1867-68 el ingeniero Francisco Roldán y Vizcaíno hizo una propuesta que reformaba las anteriores y que establecía la construcción de una doble línea defensiva de torres diferentes. Sería aprobado y sobre el mismo se realizarían los diferentes fuertes.

A consecuencia de la dificultad que planteaba la orografía del terreno hizo que vinieran varias comisiones para poder delimitar cuáles eran los enclaves propicios para la instalación de los fuertes, y no sería hasta 1872 en que una vez finalizadas las obras importantísimas de desviación del Río de Oro y después de varias agresiones desde las zonas de Horcas y del cerro de Santiago, cuando se dio una aceleración de los estudios definitivos. (Saruel, 2018)

Por otro lado, en el año 1863 supuso un primer cambio en la plaza fuerte hasta entonces de Melilla. En efecto, la ley de 18 de mayo de ese año declaraba puerto franco al de Melilla, por lo que se dejaba libre de pago de derechos a Hacienda todas las mercancías que procedían de cualquier lugar del mundo, sin embargo, Marruecos pronto presentaría una queja debido a que según argumentaban al no tener esta ley, por Melilla salía una cantidad excesiva de productos.

Por lo tanto, se llegó a la firma del tratado de 31 de julio de 1866 por el que se creaba la Aduana marroquí de Melilla que supuestamente iba a facilitar el trasiego comercial entre el campo y la plaza. Esta aduana se instaló en la propia Melilla y no en la frontera ya que en esta zona estaba mucho más segura.

Poco a poco la plaza fuerte empezaba a desarrollarse de manera casi autónoma desde el punto de vista comercial, sin embargo, distaba mucho de ser un municipio con todas las prerrogativas del mismo como sucedía en el resto de España, puesto que seguía bajo el orbe castrense en su toma de decisiones, no en vano seguía siendo según constan en los documentos un lugar “en situación de guerra”

Todo este pequeño avance dio como consecuencia un aumento de la población civil, sobre todo relacionada con el comercio tras la apertura de Melilla como puerto franco. De esta forma, hacia el último tercio del siglo nos encontramos con todos los ingredientes adecuados para ir transformando Melilla de plaza fuerte a ciudad: tenía un territorio fuera

ya de las murallas propias donde desarrollarse, tenía unas ventajas económicas y fiscales y la población civil había aumentado.

Todo ello dio lugar a la petición de la conversión en ciudad al gobierno de la nación, pero claro tenía que ser de una manera progresiva, puesto que todavía se estaba en esa continua situación de riesgo con respecto a los fronterizos. Hay que sumar a todo lo expuesto, que muchos de los habitantes se veían perjudicados por el mal gobierno de algunos gobernadores, sobre todo en relación al manejo de fondos de procedencia ilegal ya que el presupuesto que se destinaba a la plaza era manejado por el gobernador y procedía del ramo de guerra, con lo cual anteponían esas cuestiones militares antes que las civiles propiamente dichas.

Sin embargo, hubo como decimos algunas prácticas corruptas entre los gobernadores y ya por ejemplo en la visita que hace el militar Miguel de Santillana a los “presidios menores de África”, recomienda al Capitán General de Granada, bajo cuyo mando pertenecía por entonces Melilla, a la creación de una Junta Municipal, con su presidente y vocales y así se creó en 18 de junio de 1845 (Saro, 2006)

Sin embargo, como no había sido fundamentada por una real orden, esta junta municipal era ilegal a todas luces y así lo manifestaron los gobernadores militares, lo que hizo que tuviera que pensarse en dotar a la plaza de un organismo municipal con presupuesto propio diferente al que enviaba el Estado. Así surgió en 1878 la denominada Junta de Arbitrios, denominación que se debe a los fondos que recibía la ciudad pro el arbitrio o impuesto que se le ponía las mercancías que llegaban a la Plaza para el comercio.

Era una institución que estaba presidida por el gobernador militar de la Plaza y los vocales eran los distintos jefes de las unidades militares de que se dotaba la guarnición, también estaba presente el vicario castrense, el jefe de sanidad militar, el comisario de guerra y el asesor jurídico militar, contando solo la población civil para la confección de los presupuestos, realizados por tres comerciantes. (Díez, 2006)

Era un órgano municipal totalmente nuevo en la administración española, puesto que no había ningún otro en todo el país, teniendo medio siglo de vida. En 1902 se empiezan a admitir miembros civiles.

En efecto, por real orden de 7 de abril de 1902 se nombra al General segundo jefe de la Comandancia General de Melilla como su presidente y teniendo 18 vocales, divididos la mitad eran militares y la otra mitad civiles. Sin embargo, el voto de calidad castrense seguía sobreponiéndose al civil.

Los vocales civiles eran elegidos por sus gremios de oficios respectivos, siendo la constitución la siguiente: tres propietarios, tres industriales, dos comerciantes, y un profesional actuando de secretario un civil pero sin voto. En 1911 se autorizó la pertenecía ya a hebreos y musulmanes nacionalizados. En 1912 sus reuniones serían ya públicas. (Díez, 2006)

Habría que esperar hasta el 14 de febrero de 1927 en que mediante un real Decreto se creara la denominada Junta Municipal, sustituyendo la Junta de Arbitrios. Con ello se empezó a adoptar toda la administración de la ya ciudad como manera de constituirse en un órgano similar a un ayuntamiento.

Todavía la mano militar pesaba en esta nueva institución ya que el presidente de la misma era el coronel de Intendencia y vocales: nueve militares, cuatro civil pero asignados por la Comandancia General y nueve civiles elegidos por los profesionales.

A pesar de que lo castrense era fundamental, este cambio se vivió con gran regocijo y esperanza ante el nuevo cambio que seguro vendría. El presupuesto de la Junta Municipal ya no eran unos arbitrios sino otro impuesto que se creó para toda mercancía que entraba en la ciudad y que se denominaba “aforo” (Díez, 2006)

Como podemos comprobar en cuestión de treinta años la ciudad de Melilla, se transformará plenamente de plaza fuerte a ciudad con ayuntamiento propio, siendo quizá el cambio más radical dado en la historia de los órganos territoriales españoles.

En abril de 1931 y justo después de la proclamación de la IIª República, la ciudad de Melilla tendría por fin un ayuntamiento civil.

### **Primeros barrios**

Debido al aumento demográfico ocasionado en la plaza hacia el último tercio del siglo XIX, era necesario poder instalarlos en un lugar adecuado para que pudieran vivir, sin embargo, los espacios dentro de las murallas de la ciudad ya estaban todos tomados, por lo que se decidió mandar al Ministerio de Guerra, el cual era dueño del territorio extramuros de Melilla, para permitir la instalación de esas personas en un nuevo barrio. Así fue como por Real Orden de 29 de noviembre de 1888 complementada por otra de 7 de diciembre de 1889, cuando se dio el permiso para la construcción de una barriada fuera de las murallas. Sería el lugar elegido el llamado Polígono Excepcional de Tiro de la guarnición, debido a que se utilizaba para las prácticas extraordinarias de la misma.

Para proteger dicho barrio, se construyeron primero el fortín de San Francisco y posteriormente el Fuerte de María Cristina, éste último por cuenta de la propia Junta de Arbitrios. (Cano, 1997)

Una vez se aprobaron los planos a finales de 1889, las bases para la venta de parcelas llegaron a Melilla en enero de 1890 y el 17 de marzo se procedió a la subasta de solares. Al día siguiente el presidente de la Junta de Arbitrios, tomó posesión del lugar en representación de Melilla. En la década de 1890 se empieza a construir el barrio formado en principio por seis manzanas de casas y que en 1896 después de la denominada “Guerra de Margallo” siguió la urbanización del barrio. Para habitarlo, se obligó a los que vivían en barracas dentro del Mantelete, que estaba tras las murallas a abandonarlas y vivir en el nuevo barrio para así acabar con la insalubridad de las mismas en esa zona de Melilla. (Carmona y Díez, 1997)

Al lado de este barrio, se formó otro en marzo de 1905 denominado Barrio hebreo debido a las familias que se acogieron que eran judías y que llegaron a la ciudad huyendo de las persecuciones desatadas en las regiones de Taza y Debdú (Marruecos) con motivo de la rebelión de un cacique rifeño. Aunque se tiene noticias de que desde 1864, ya había ciudadanos judíos en la ciudad, residiendo en la Calle de san Miguel o la Calle Horno, en el primer recinto defensivo. Fueron unos 300 los refugiados judíos que primeramente se les acogerán en tiendas de campaña militares. El judío comerciante y filántropo Yamín Benarroch costeó una calle entera de casas para que allí pudieran residir en mejores condiciones los recién llegados.

### **Espacio urbano tras las campañas militares**

Curioso es cómo la urbanización de todo ese campo exterior de Melilla se realiza a golpe de conflicto armado que recibió diferentes denominaciones: Guerra de Margallo en 1893-94, Campaña del Rif en 1909, Campaña del Kert en 1911-12 o el Desastre de Annual en 1921, hecho que el ingeniero militar y escritor Francisco Carcaño Mas la denominara como el título de su novela publicada en 1930, “La hija de Marte”

Los ingenieros militares, como no podría ser de otra forma, se encargaron de los proyectos y la ejecución de los diferentes planes de urbanización para la ciudad, siendo el que más se llevó a cabo el que proyectara José de la Gándara y Cividanes, verdadero PGOU, para la época.

Tras la “Guerra de Margallo” denominación que recoge la muerte del por entonces Comandante General de Melilla Juan Margallo a manos de los fronterizos. La causa fue el inicio de las obras del Fuerte de la Inmaculada Concepción que los rifeños no querían que se construyera puesto que lindaba con el lugar donde reposaba un santón de la zona en su morabito llamado Sidi Guariach. La agresión fue tan dura que obligó al Comandante General a presentarse allí con toda la guarnición de la ciudad, pero al final tuvo que pedir refuerzos al ministerio de la Guerra y así nos encontramos con más de 22000 soldados en un espacio tan pequeño. Esto supuso varias ventajas al tema que estamos tratando. Por un lado, los propios soldados sirvieron de mano de obra para la construcción definitiva de los diferentes caminos y fuertes exteriores que defenderían a Melilla de cualquier intento de ataque y por otro elevó el número de habitantes, lo que conllevó la construcción de nuevas zonas donde hospedarse. Siendo las elegidas las zonas ya construidas como el barrio del Polígono.

Al ser escogidos los mejores espacios para la tropa, los civiles que no tenían apenas nada, son recludos en barracas en las faldas de los cerros cercanos de Cabrerizas, denominación que data de este momento en que en esa zona había muchas cabras que pastaban donde querían por lo que se hacía peligroso para las tropas allí acantonadas en los fuertes, lo que hizo que la Junta de Arbitrios exigiera a todos los propietarios de las cabras a construir unos corrales en una loma y estabularlas allí.

Se da la casualidad que la administración de guerra con la publicación del Proyecto General de Defensa de la Plaza de 1895 no dejaba poder construir más allá de 300 metros cercanos a los fuertes, lo que condicionó en demasía esta circunstancia que fue numerosas veces no respetados por los habitantes que necesitaban un lugar donde dormir y así construyeron de manera ilegal barracas y miserables viviendas. En 1896 se realizaría otro proyecto para urbanizar la zona comprendida entre el antiguo cauce del río de Oro y la carretera del Polígono. Esta zona se empezaría a urbanizar pero para la burguesía comercial dejando la zona de la Cañada del Cementerio para viviendas humildes creándose el barrio del Carmen, legalizado en 1897.(Argente, 2006)

En 1894 y de manera preventiva se dispuso la colocación de una batería de cañones en la ladera de Cabrerizas Bajas, denominada Batería J. a cuyo amparo se trasladaron los corrales de cabras y cerdos del Monte María Cristina y de Ataque Seco, después se autorizaron la construcción de unos tejares. A partir de ahí, comenzaron a proliferar viviendas humildes sin permiso que fue configurando el nuevo barrio de Batería J.

La ciudad como vemos, se extendía por la parte noroeste, sin traspasar todavía la línea que configuraba el cauce del río de Oro. Este se saltará a partir de 1909 y tras los acontecimientos bélicos que dieron lugar a la denominada Campaña del Rif o de 1909.

Esta campaña tiene su origen en la localización en lugares cercanos a la ciudad de yacimientos metalíferos abundantes (zona de San Juan de las Minas, Monte Uixan, etc.) lo que hizo que las compañías mineras que se querían asentar en la zona, construyeran unas líneas de ferrocarril para desde Melilla llevar los obreros y herramientas y en su vuelta descargar los minerales obtenidos en el embarcadero dispuesto en la ciudad melillense. Pues bien en julio de 1909 fueron agredidos por rifeños una serie de obreros que como pudieron, llegaron a Melilla y fue el Comandante General del momento, Marina, quien se encargaría de frenar esa escalada de violencia y de que las cosas volvieran a su cauce. Sin embargo, todo salió al revés de lo esperado y a pesar del gran contingente de tropas que desembarcaron en la ciudad, en la zona del llamado Barranco del Lobo fueron masacrados muchos soldados españoles, con lo que se decidió planificar mejor la defensa y atacar a los rifeños de la zona hasta conseguir la pacificación unos meses después. Esta campaña militar tuvo una gran repercusión en España, puesto que por ejemplo fue el origen de la denominada Semana Trágica de Barcelona, donde durante

siete días se realizaron actos de amotinamiento contra el gobierno central ya que se dio orden de llevar a los reservistas de la zona y éstos no querían ir a un lugar desconocido para ayudar a los grandes magnates de la minería. Ello conllevó duras críticas al gobierno central que tuvo que modificar su postura. (Argente, 2006)

Sin embargo, como decimos, acompañando a este contingente militar se desplazó un elemento importante de población civil que hizo que la demografía de la ciudad aumentara de manera exponencial con los consiguientes problemas de vivienda y de higiene. El asentamiento de cuarteles y fortines en la carretera de Nador hizo que en torno a las mismas surgieran después los diferentes barrios nuevos.

Ahora esa expansión sería hacia el sur y hacia el oeste por la carretera de Hidum. En el primer eje aparecerán los barrios del Real (nombre del general del Real que formó allí un campamento militar), Hipódromo y el Industrial. En torno a la carretera de Hidum se configurarán y crecerán los barrios de Cabrerizas y Bateria J. y aparece el barrio Príncipe de Asturias, sin embargo el desarrollo de este último eje sería a partir del siguiente conflicto en envergadura: el Desastre de Annual.

Aparece el primer Plan de Urbanización y Ensanche que fue aprobado por el Ministerio de la Guerra por R.D. de 10 de mayo de 1910 del ingeniero militar José de la Gándara, con él se pretendía urbanizar los terrenos que iban quedando: expansión de Melilla hasta la estación de ferrocarriles de la Compañía Minas del Rif, y hasta la proximidad del Fuerte de Camellos, bajando por el río de oro hasta llegar a las faldas de Reina Regente.

A partir del Desastre de Annual de julio de 1921, ante la llegada de nuevo de un masivo número de inmigrantes tras las tropas, atraídos por las perspectivas económicas, colapsan la ciudad y es donde se afianzan como barrios los del eje de la carretera de Hidum: el barrio de Reina Regenta surge en esta época al amparo del fuerte del mismo nombre y al pie del cerro de reina Regente se instalaron pequeños zocos que fueron reunidos y se instalaron barracas y después casas de mampostería dando el nombre de lo que se conoce popularmente como barrio del “zoco” (Hernán Cortés)

De esta forma, ya estaba casi constituida la ciudad de Melilla en sus respectivos barrios, pero todavía quedarían algunos por configurarse a partir sobre todo después de la terminación de la guerra civil que como sabemos, tuvo su inicio precisamente en Melilla.

Siendo uno de los últimos barrios construidos el del Virgen de la Victoria siendo iniciativa del Obispo de Málaga Herrera Oria, terminada en 1960.(Argente, 2006)

## **Conclusiones**

Como hemos podido ver, la ciudad de Melilla es diferente en su constitución como tal al resto de las españolas. Si bien en un principio y durante cuatro siglos estuvo constreñida a los cuatro recintos defensivos y murallas, sin embargo, en menos de 50 años su transformación de manera caótica primero y ordenada después en una ciudad europea actual con todos los servicios necesarios. Hay que destacar dentro de esta transformación el papel crucial que van a tener los ingenieros militares, no tan sólo en la construcción y mantenimiento de las fortificaciones, sino después cuando la ciudad empieza a desarrollarse urbanísticamente son precisamente estos ingenieros los que tienen la vista muy clara a la hora de realizar el ordenamiento y ensanche de Melilla.

## **Referencias:**

Argente del Castillo Sánchez, F. J. (2006) En *Historia de Melilla* (pp.737-770) Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

Cámara Muñoz, A (2006). Las fortificaciones de Melilla en el sistema defensivo de la monarquía española. Siglos XVI al XVIII. En *Historia de Melilla* (pp. 311-338). Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

Cano Martín, J. A. (1997) *Historia de Melilla a través de sus calles y barrios*. Melilla: Asociación de Estudios Melillenses.

Carmona Pachón, F y Díez Sánchez, J. (1997) *Historia gráfica de Melilla*. Melilla: UNED.

Díez Sánchez, J. (2006) Instituciones y personajes en la Melilla del siglo XX. En *Historia de Melilla* (pp. 551-584) Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

Fernández Uriel, P (2006). Rusaddir en la unidad del Mediterráneo bajo el poder de Roma. En *Historia de Melilla* (pp.213-252) Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

Gozalbes Cravioto, E (2006). Melilla medieval: puerto, fortaleza y mercado. En *Historia de Melilla* (pp.263-288). Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

López Pardo, F (2006). La fundación de Rusaddir y la época púnica. En *Historia de Melilla* (pp.165-190). Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

Martínez Ruiz, E., de Pazzis Pi Corrales, M., Pérez Gimena, J.A. (2016). *Los presidios españoles norteafricanos en el siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Rodríguez Puget, J. (2007) *Crónicas de una fortificación. Siglos XVI-XVII*. Melilla. Sevilla: Carmelo Martínez Rodríguez, S.L.

Saro Gandarillas, F. (2006). Melilla en el siglo XVIII. En *Historia de Melilla* (pp.373-396) Melilla: Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

Saruel Hernández, F. (2013) Aproximación a la historia de las Cuevas del Conventico. Melilla. *Revista Trápana de la Asociación de Estudios Melillenses*, pp. 62-74.

Saruel Hernández, F. (2018) Una propuesta de ruta turística en Melilla. Ruta de los fuertes exteriores, ¿una ruta turística militar? *Rev. International Journal of Scientific, Management and Tourism*, Vol. 3, N°4.

## **La gestión de la conflictividad urbana. La Ciencia de Policía y los orígenes del urbanismo.<sup>1</sup>**

Pedro Fraile  
(Universidad de Lleida)

### **Resumen**

La ciudad contemporánea genera conflictos no siempre fáciles de afrontar, para cuya resolución se adoptan diferentes medidas desde diversas instancias de poder, algunas de las cuales están estrechamente vinculadas con intervenciones espaciales. Aunque tales dinámicas se han presentado a veces como propias de la sociedad globalizada, en estas páginas mostraremos cómo el discurso conocido, en el ámbito del Mediterráneo, como Ciencia de Policía, ya desde las postrimerías del siglo XVI hizo propuestas para gestionar la conflictividad urbana basadas en ordenaciones del espacio que, al concebir la ciudad como un todo, estaban sentando las bases de lo que hoy denominamos urbanismo.

### **Abstract**

Contemporary cities generate conflicts which are not always easy to confront, for whose resolution different measures are adopted from different instances of power, some of which are closely related to spatial interventions. Although such dynamics have often been presented as typical of a globalized society, in this paper we will show how the discourse known in the Mediterranean as Police Science has, since the late 16th Century, proposed ways to manage urban conflict based on spatial organization. By conceiving of the city as a whole, the bases for what we now call urban planning were established.

**Palabras claves:** Ciencia de Policía, Pérez de Herrera, Delamare, conflictividad urbana, gestión urbana.

**Key words:** Police Science, Pérez de Herrera, Delamare, urban conflict, urban management

### **Introducción**

Cuando hoy se habla de afrontar la conflictividad o la delincuencia urbanas, por lo general, se piensa en medidas de carácter represivo o, en ocasiones, de mediación, pero rara vez reflexionamos sobre la relevancia de los aspectos espaciales en tales asuntos. Por el contrario, su importancia ya se venía mostrando desde tiempo atrás. En 1982 Wilson y Kelling publicaron su famoso artículo *Broken Windows* (Wilson y Kelling, 1982) donde explicaban cómo el entorno, su aspecto físico o su ordenación, propiciaban diferentes actitudes en sus usuarios, contribuyendo, de manera determinante, a facilitar o reprimir ciertos comportamientos. Cuando a mediados de los noventa del pasado siglo, Rudolph Giuliani, alcalde de Nueva York, prometía acabar con la delincuencia, y ponía en marcha lo que se ha denominado “Tolerancia 0”, estaba arbitrando una estrategia de orden y reglamentación muy próxima a las líneas trazadas en el texto de las “ventanas rotas”. En último término se recurría, entre otras, a medidas de carácter espacial, que generasen una sensación de control y vigilancia.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia, financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad, que lleva por título La gestión espacial de la conflictividad social. La ordenación urbana de los espacios colectivos y las morfologías arquitectónicas (CSO2015-64643-R).

Si bien tales estrategias se han presentado a menudo como propias de la era de la globalización, en parte debido al incremento de la conflictividad urbana, consecuencia de los procesos de dualización (Castells, 1989, Cap. 4) y de las políticas neoliberales (Wacquant, 2010), en las páginas venideras mostraremos como, ya desde finales del quinientos, se fueron articulando medidas de este tipo que cristalizaron en un discurso sobre la organización de la ciudad que, en el ámbito del Mediterráneo, se conoció, en el siglo XVIII, con el nombre de Ciencia de Policía (Fraile, 1997).

A ello contribuyó el profundo proceso de reorganización y crecimiento urbanos que hubo en Europa, así como de consolidación de una red jerarquizada en todo el continente (Benevolo, 1993; Vries, 1984). A la par, estas ciudades eran el factor dinamizador de una economía en un proceso de cambio profundo, pero también el foco de una conflictividad creciente, mientras se llenaban de pobres y desheredados, atraídos a un mundo que necesitaba mano de obra para poner en marcha un complejo aparato productivo (Gutton, 1974; Pullan, 1978; Bennassar, 2015; Wolf, 1989; Maza, 1987), por lo que es muy acertada la expresión de Gascon cuando afirma que la ciudad era a la vez “fábrica y asilo de pobres” (Gascon, 1974, vol.II: 756).

Tal situación propició el desarrollo de un discurso específico sobre la organización de la ciudad y la gestión de los conflictos que se generaban en su seno que, como hemos dicho, recibió el nombre de Ciencia de Policía. En este artículo se establecerá un puente entre dos autores y dos épocas. Por un lado está Pérez de Herrera, cuya relevancia estriba en ser uno de los predecesores más importantes de este pensamiento, que escribe en un lugar como España, cuando, en los últimos años del siglo XVI, se enfrentaba a problemas considerables a la hora de organizar determinados aspectos de la vida urbana. Por otro, nos ocuparemos de Nicolas Delamare porque su obra supone, de alguna manera, la madurez de la Ciencia de Policía.

En tal comparación aparecerán claves muy valiosas para comprender cómo se formó la idea moderna de ciudad, muchos de cuyos rasgos llegan hasta nuestros días, especialmente en algunos asuntos tocantes a la gestión del orden público, de la conflictividad, así como del control de la población.

Es bien sabido por todos los estudiosos de la Ciencia de Policía que ésta se ocupaba de una problemática muy amplia, que iba desde aspectos morfológicos y territoriales hasta cuestiones relacionadas con la vigilancia de los individuos, pasando por temas como la limpieza, la salubridad o las buenas costumbres. Sería difícil delimitar las diferentes acepciones de un término tan vasto como el de Policía, pero no cabe duda de que en los grandes Tratados, como por ejemplo el de Delamare, subyacía la idea de que todos esos asuntos, aparentemente diferenciados, estaban interrelacionados y, precisamente por ello, pretendieron abarcarlos conjuntamente en obras que tenían un carácter casi enciclopédico.

## **Los autores y la gestación de su obra**

Al filo de los siglos XVI y XVII, Pérez de Herrera envió dos Memoriales a la Corona, uno dirigido a Felipe II y otro a Felipe III (Pérez de Herrera, 1597, 1598), explicando la importancia de mantener la capitalidad en Madrid y reflexionando sobre la organización de la ciudad, sobre los cambios estructurales que convendría acometer, así como sobre algunos asuntos importantes de orden público. En estos trabajos se vertieron ideas sobre lo urbano que, probablemente, ya estaban en el ambiente intelectual de la época, pero Pérez de Herrera las formuló con una precisión y claridad notables, contribuyendo así a la formación de ese sustrato intelectual sobre el que se asentaron obras posteriores, más completas y sistematizadas.

Por otro lado, el momento y el lugar (España) en que escribe son especialmente relevantes por varias razones. Primeramente, porque era un país que se aproxima a una crisis y estaba sufriendo cambios importantes. No debemos olvidar que ese mito de una España semifeudalizada en el siglo XVI, que nos ha transmitido una parte de nuestra historiografía, es muy discutible en muchos aspectos. En aquel tiempo había en España ciudades con un claro predominio burgués, como podrían ser Cádiz o Sevilla. Perduraban, aunque algunas habían comenzado su decadencia, algunas ferias que concitaban un volumen de negocios nada desdeñable y, del mismo modo, había ciudades manufactureras que desarrollaban una actividad muy significativa (Chaunu y Chaunu, 1955-59; Maravall, 1972, vol. II). Tampoco deberíamos olvidar que España tenía, en aquel entonces, una tasa de urbanización sensiblemente superior a la media europea (un 11,4% frente al 7,6% del continente) (Marcos Martín, 2000: 42). Obviamente, otro debate sería cómo se distribuían estos núcleos, que estamos calificando de urbanos, sobre el territorio, y también es cierto que las clases más remisas al cambio, como la aristocracia o buena parte del clero, seguían detentando cotas de poder elevadas y, en gran medida, eran sectores muy influyentes en la vida económica y social del país.

Pero, como ha explicado Maravall (Maravall, 1972, vol. II: 291), ello no impidió la formación de una ideología claramente burguesa y reformista que, a menudo, dejó oír su voz e hizo propuestas muy lúcidas. Es en este marco en el que deberíamos inscribir las ideas y el discurso de Cristóbal Pérez de Herrera.

Otro elemento a considerar, para comprender en profundidad la relevancia de estos Memoriales, es el hecho de que coincidiesen, tanto con un cambio de Monarca, como con un debate sobre la capitalidad del reino. Como es bien sabido, Felipe II no había hecho oídos sordos a las propuestas modernizadoras y burguesas, pero Felipe III y el Duque de Lerma parecían representar cierto retroceso hacia gobiernos más aristocráticos, con el consiguiente abandono de algunas preocupaciones sociales, lo que, sin duda, debilitaría una parte de las iniciativas de nuestro autor.

Frente a la idea de Felipe III de volver a trasladar la capitalidad a Valladolid, Pérez de Herrera defendía su permanencia en Madrid y abogaba, en sus Memoriales, por una serie de reformas que garantizaran su adecuación a tal función, así como una gestión más eficaz del orden público.

Por otro lado, poco hay que decir del *Traité de la Police* de Nicolas Delamare, publicado en París entre 1705 y 1738, que se convirtió en una de las obras más sistemáticas y completas de este saber y que tuvo una difusión muy notable, y todavía en el siglo XIX era citado en otros trabajos que trataban de la organización de las ciudades.

Francia, a principios del siglo XVIII, era una de las principales potencias europeas y desempeñaba un papel decisivo en la evolución económica y social de todo el continente. Todavía no se habían desatado los complejos procesos de la Revolución Industrial inglesa y de la propia Revolución Francesa, que tuvieron las enormes repercusiones que ya conocemos. Por eso este país tenía en aquel momento una gran influencia y su capital, París, era una de las ciudades más complejas y relevantes de la época. Todos los asuntos relacionados con su organización y con su gobernabilidad tenían entonces una gran importancia y una gran potencialidad para convertirse en modelo de otras intervenciones, como reiteró Delamare a lo largo de su obra.

Este trabajo, inicialmente, se concibió con una doble finalidad. El verano de 1677, el Primer Presidente del Parlamento de París, Ms. De la Moignon, se puso en contacto con nuestro autor, que entonces tenía 38 años y ya se había ganado cierta reputación de buen administrador y hábil negociador, y le propuso hacer una compilación de todo lo referente al Derecho Público, disperso en normativas diversas, prestando especial atención a aquellos aspectos que tuviesen que ver con la organización y gobierno de París.

El proyecto quedó entonces exclusivamente en la mente de Delamare, pues De la Moignon murió en diciembre de ese mismo año. Pero tiempo después, en 1693, nuestro autor fue llamado por Gabriel Nicolas de la Reynie, entonces “Lieutenant Général de la Police de Paris”, para que pusiese en marcha el trabajo que había quedado interrumpido, aunque, lógicamente, dada la posición de su mentor, habría que prestar una atención muy especial a la problemática urbana (Le Nabour, 1991).

La concienzuda labor de Delamare, durante más de treinta años, dio como resultado una obra monumental que fue un punto de referencia inexcusable, durante un siglo, siempre que se reflexionaba sobre la organización, gestión o gobierno de las ciudades.

### **La organización de la ciudad y el control de los individuos**

En las páginas venideras mostraremos las conexiones que hubo entre estos dos pensadores, separados en el espacio y en el tiempo, pero ambos en circunstancias que hacían especialmente importante su discurso sobre la ciudad.

Se trata de ver el hilo conductor que los une, lo cual no quiere decir que Delamare haya conocido directamente la obra de Pérez de Herrera, sino que, en la reflexión sobre la gestión de la ciudad y sus conflictos, se ha ido creando un sustrato intelectual que, a lo largo del tiempo, se ha ido precisando y perfilando con la práctica, y que constituye la base sobre la que se construyó, más adelante, un saber más sistematizado como fue la Ciencia de Policía. Para Pérez de Herrera hemos utilizado los ya citados Memoriales enviados a Felipe II y III y, en algún caso, hemos recurrido a su *Discurso del amparo de pobres*. Lógicamente, en el caso de Delamare, nos hemos centrado en su monumental *Traité de la Police*.

Quizás, antes de adentrarnos en lo relativo a la ciudad, convendría detenerse en su pensamiento económico, porque está estrechamente vinculado con todo lo demás.

Se ha escrito mucho sobre la relación entre la Ciencia de Policía y las ideas mercantilistas, pero sí que es pertinente resaltar aquí la importancia que algunos autores, como Pérez de Herrera, le dieron a lo que, más tarde, los economistas hubiesen llamado el “efecto multiplicador” de las obras públicas (Pérez de Herrera, 1597: 24). Es decir, defiende que el dinero debe circular para producir efectos beneficiosos, de tal manera que, al final de un ciclo económico, se encontrará una cantidad de riqueza superior a la que inicialmente se inyectó. Las obras públicas suelen aparecer como uno de los sectores con mayores posibilidades desde este punto de vista. Tal argumento se encuentra reiterado en todos los tratadistas que se ocuparon de temas de policía, pero ya estaba desarrollado a finales del siglo XVI en las obras de Pérez de Herrera o de su coetáneo Castillo de Bovadilla (Castillo de Bovadilla, 1597). En la obra de Delamare son frecuentes las aportaciones en la misma dirección.

Desde tal perspectiva las intervenciones urbanas adquirieron una relevancia nueva que, además, encajaba con la idea de que una gestión diferente de lo urbano, así como de los conflictos que se pudiesen generar en tal ámbito, requerían reformas y actuaciones territoriales que, desde este nuevo punto de vista, no aparecerán como algo oneroso sino, por el contrario, como una fuente de riqueza.

Adentrémonos ya en su concepción de la ciudad. Un aspecto en el que ambos autores coinciden es en definirla como una entidad cerrada. Probablemente ésta es la faceta más aparentemente anclada en el pasado, pero también hay que reconocer una modernidad considerable tras ella.

La muralla, o el linde que la sustituya, de cuyo recorrido hace Pérez de Herrera una descripción minuciosa, ya no tiene una función defensiva, sino que se ha convertido en un instrumento de control, ya sea para prevenir o reprimir la delincuencia, ya sea como

instrumento disuasorio. Además, separa a los de dentro de los de fuera, con todas las consecuencias que ello acarrea (Pérez de Herrera, 1597: 17, 17 verso). Pero quizás el aspecto más innovador sea su intento de colocar en manos de la municipalidad una potente herramienta para controlar a la población mediante las licencias de obra. Por medio de la supervisión y selección de lo construido, que es factible gracias a la definición de un linde claro, se vigilará el tipo de habitantes de la ciudad, expulsando la marginación hacia el exterior, creando así un nuevo marco para la gestión de los conflictos (Pérez de Herrera, 1597: 12 verso, 13). Los ecos de tales proyectos estratégicos de segregación funcional, territorial y social llegan con claridad hasta nuestros días.

Muy parecida, en términos generales, es la reflexión de Delamare algo más de un siglo después, cuando reitera el cambio de sentido de la muralla, que ya no tiene un carácter defensivo, sino que sirve para controlar a los que están en su interior (Delamare, 1705-38, T. I: 87) e insiste en limitar el crecimiento para garantizar un tamaño adecuado que posibilite una gestión eficaz de los conflictos, así como la necesaria vigilancia. Es la toma de conciencia de que están apareciendo problemas de nuevo cuño, que se materializan fundamentalmente en el ámbito urbano y que tienen que ver con su propia idiosincrasia social y territorial, para los que no se han diseñado mecanismos de intervención, que será preciso ir construyendo con la mayor celeridad posible (Delamare, 1705-38, T. I: 88-89).

La otra cara de esta ciudad cerrada es la subdivisión que, una vez más, podemos encontrar en ambos autores y que parece seguir unos patrones bastante parecidos. El objetivo era conseguir una partición más racional, que superase criterios que iban quedando obsoletos, como la adscripción a las parroquias. Para lograrlo era preciso establecer unidades de tamaños relativamente parecidos, con límites precisos, que Pérez de Herrera describe minuciosamente (Pérez de Herrera, 1598: 4-4 verso), con una cierta homogeneidad social y espacial.

En términos muy parecidos se manifestaba Delamare, haciendo hincapié en su necesidad para lograr un control más eficaz de la población, incorporando el plano de tal subdivisión en su obra (Fig. 1).

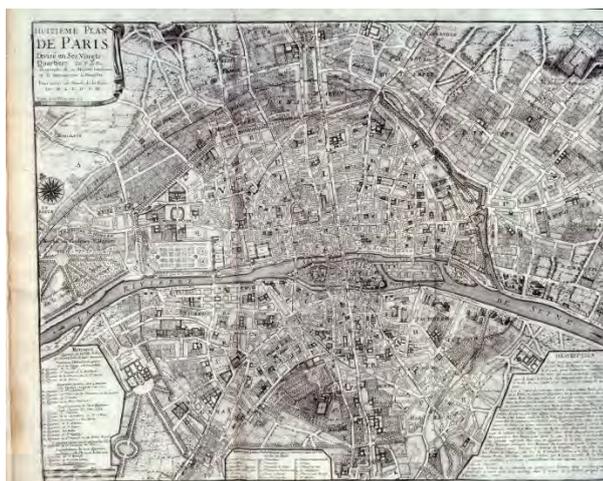


Figura 1: División de París en veinte barrios. (Delamare, 1722, T I. p.102-103)

Esta organización en barrios homogéneos y racionales tendría ventajas administrativas, al aproximar la gestión al ciudadano pero, obviamente, también sería un potente instrumento de control, ya que los alcaldes que estuviesen al frente tendrían un conocimiento pormenorizado de las actividades de quienes quedasen a su cargo.

Una ciudad, por tanto, cerrada, subdividida y, además, segregada social, funcional y territorialmente. En otras palabras, en este momento se empezaba a pergeñar una idea organicista de lo urbano y éste era, probablemente, uno de los rasgos de mayor modernidad de estos autores.

Pérez de Herrera, seguramente influido por su aristotélica formación de médico, expuso esta concepción al comparar la ciudad con el cuerpo humano (Pérez de Herrera, 1598 (1975): 193), de modo que debe desempeñar diferentes funciones que están jerarquizadas e interconectadas, dejando así de ser una yuxtaposición de elementos, imponiéndose la necesidad de contemplarla en conjunto. Por eso propone emplazar los oficios en diferentes lugares según sus características, crear espacios para el ocio (Pérez de Herrera, 1597: 16 verso-17), así como una gran área asistencial en el Paseo de Atocha (Pérez de Herrera, 1597: 4-4 verso), además de otras medidas en la misma dirección

El de Delamare, así como el de muchos otros tratadistas de Policía, es un discurso profundamente emparentado con éste, puesto que insiste, en multitud de lugares a lo largo de su obra, en la importancia de la segregación funcional, en la necesidad de emplazar tareas y servicios en los sitios adecuados.

Muy vinculado con esta idea está el concepto de red (Gavira, 1996), que ya comenzaba a despuntar en la obra del francés. Un buen ejemplo de ello podría ser el plano que presenta del tendido de aguas de París, con sus jurisdicciones y fuentes (Fig. 2). Significativamente, Pérez de Herrera también había incluido en su Memorial dirigido a Felipe III una lista de las fuentes de Madrid, un total de dieciocho, con algunas medidas sobre la calidad de sus aguas (Pérez de Herrera, 1598: 20 verso, 21 verso). Se estaba anticipando en ambos la concepción de un territorio configurado por una serie de redes interconectadas entre sí, lo que, a su vez, conllevaba la idea de una intervención de conjunto, puesto que, desde este punto de vista, no se contemplaban problemas aislados sino interrelacionados, de manera que su solución no podría venir de una actuación puntual, sino de una global, inducida por el entramado de redes, así como por sus vínculos y sus mutuas influencias.



Figura 2: Plano de la red de aguas y fuentes de la ciudad de París, con sus correspondientes jurisdicciones. (Delamare, 1705-1738, T IV, p. 382)

Este triángulo de ciudad cerrada, subdividida y segregada funcional, territorial y socialmente, estaba empezando a sentar las bases de una nueva manera de entender lo

urbano, que se ocupaba de las estrategias y las intervenciones conducentes a una gestión más eficaz de los conflictos y que, en ciertos aspectos, llega hasta nuestros días.

Avanzando hacia las concreciones, la faceta más visible es la morfológica. Una vez más las ideas de ambos autores son bastante coincidentes. Pérez de Herrera nos habla de calles anchas y rectas, de respeto a las alineaciones, todo lo cual conduce al orden y a la mejora de las condiciones higiénicas (Pérez de Herrera, 1597: 6).

Cien años después Delamare lo planteaba en términos casi idénticos. Calles anchas y rectas, vigilancia de la relación entre su anchura y la altura de los edificios, alineaciones precisas, limpieza y un largo etcétera forman parte del cometido de quienes se encargan de la policía de la ciudad. De ahí han de derivar ventajas higiénicas, que se traducirán en una mayor salubridad y, lógicamente también, cantidad de población. Pero al tiempo debe contribuir a dar sensación de orden, lo que redundará en una ciudadanía más disciplinada (Delamare, 1705-38, T. IV: 10).

Otro asunto importante es el del control de los individuos. En cierto sentido, muchos de los temas a que nos hemos venido refiriendo ya apuntan en esa dirección pero, tal como hemos dicho, los aspectos morfológicos también están estrechamente relacionados con los objetivos de control social, de vigilancia de la población o de gestión del orden público o de los conflictos.

Pérez de Herrera, explica la importancia de fijar a la población sobre el territorio mediante censos. Saber cuántos, cómo, dónde, parece condición indispensable para un buen gobierno (Pérez de Herrera, 1598: 4 verso-5).

Delamare también insiste, de diferentes maneras, en la importancia de estos sistemas de supervisión y, además, señala las vertientes morfológicas de los mismos, como podría ser algo tan aparentemente trivial como el hecho de nombrar las calles y numerar los edificios, condición indispensable para hacer censos útiles que permitan localizar a los individuos (Delamare, 1705-38, T. IV: 347). Tal organización es el complemento inexcusable del sistema censal requerido para el control exhaustivo de la población. El propio Delamare da cuenta de las resistencias que esas medidas generaron, lo que parece un síntoma claro de la emergencia de un contrapoder que se resistía a la supervisión. Tal voluntad de control se extiende a la preocupación de la iluminación del espacio público, de lo que Delamare se ocupó largamente.

Pero, además de estas medidas de carácter general, y en cierto sentido urbanísticas, también proponen ambos poner en marcha otras con un sesgo más claramente represivo, como sería la creación de una red de espías que informasen puntualmente a las autoridades de las actividades o de las actitudes de los ciudadanos (Pérez de Herrera, 1598: 6 verso) (Delamare, 1705-38, T. I: 182).

Esta red de espías, en caso de operar eficazmente, unida a los mecanismos de control general a que hemos hecho referencia, así como a una ordenación urbana y una morfología que coadyuvasen a todo ello, deberían formar un sistema capaz de dar una imagen de ciudad transparente, en la que se podría difundir una sensación de vigilancia permanente.

Lógicamente, para conseguir un funcionamiento adecuado de todo este entramado había una pieza clave que no podía escapar a la atención de nuestros autores: la disciplina.

Sin duda, los medios arbitrados para alcanzar estos objetivos son múltiples y la reflexión sobre ellos podría generar, por sí misma, una investigación compleja, pero hay algunos pormenores sobre los que se da una coincidencia significativa, puesto que ambos empezaron a diseñar mecanismos que se parecían bastante a lo que Foucault definió como “política del detalle”, término con el que hacía referencia a las estrategias disciplinares tendentes a adueñarse de los pequeños gestos cotidianos de los individuos.

Todo ello ya había empezado a despuntar en la Ciencia de Policía, incluso antes de que ésta tuviese ese carácter de saber sistemático. Pérez de Herrera insistía en la importancia de obligar a particulares y comerciantes a regar y barrer, a horas predeterminadas, el trozo de calle que les correspondiese. Bajo el argumento del bien público y de la salubridad los individuos han de plegarse a pequeñas obediencias que fomentan esas actitudes de sumisión (Pérez de Herrera, 1598: 22). En Delamare nos encontramos con una versión más detallada de la misma idea, y la precisión en los gestos exigidos va creciendo (Delamare 1705-38, T. IV: 232). Estrategias disciplinares y de control basadas en un proyecto espacial que empieza a configurar una ciudad de nuevo cuño.

## Conclusión

A lo largo de estas páginas se ha mostrado el hilo conductor que nos guía desde Cristóbal Pérez de Herrera hasta Delamare, evidenciando unas continuidades significativas.

Hemos partido de la hipótesis de que es el propio modo de desarrollo capitalista, aunque sea en esa fase primitiva del capitalismo comercial, el que genera unos problemas de nuevo cuño en el ámbito urbano, que fueron dando lugar a una serie de disfunciones en el terreno del orden público y de la conflictividad, para las que había que buscar soluciones.

Pérez de Herrera representa una respuesta temprana a una problemática que comenzaba a despuntar en lugares como Madrid. La progresiva puesta en práctica de tales proyectos de intervención, su afinamiento a partir de los resultados obtenidos, así como un proceso de maduración y sistematización, fueron dando lugar a un conocimiento que hoy conocemos con el nombre de Ciencia de Policía, y que aquí hemos ejemplificado con una de sus obras más emblemáticas: el monumental tratado de Delamare.

En esta dinámica de maduración y sistematización se fue construyendo una idea nueva de ciudad, que probablemente será muy matizable según en qué autor fijemos nuestra atención, pero en estas páginas hemos intentado extraer algunas líneas maestras a partir de las obras de ambos pensadores que, en gran medida, han contribuido a configurar la concepción moderna de lo urbano.

Se esboza en sus trabajos un planteamiento organicista, en el que la idea de red va adquiriendo importancia y donde la urbe se contempla, en conjunto, como una serie de interrelaciones.

Ambos piensan también en una ciudad cerrada, subdividida y segregada funcional, territorial y socialmente, ideas cuyos ecos resuenan hasta el final del siglo XX.

Uno de los aspectos más interesantes de este discurso, que arranca de autores como Pérez de Herrera, y tiene una de sus manifestaciones más claras en la Ciencia de Policía, es que en él se vinculan la gobernabilidad, la gestión de los conflictos y, en resumidas cuentas, el control de la población, con aspectos morfológicos y de ordenación territorial, que van desde las licencias de obras hasta las alineaciones, pasando por asuntos como el alumbrado público, el nombramiento de las calles o la numeración de las casas.

En definitiva, se buscaba una ciudad útil para atender a estos objetivos, que diese una sensación de transparencia y de facilidad para la vigilancia. Se empezaba ya a esbozar mecanismos para disciplinar a los ciudadanos que tenían mucho que ver con aspectos morfológicos o con el uso del espacio público.

En último término, se estaba entonces pergeñando un concepto de ciudad en el que el control social pasaba a primer término y se relacionaba, con frecuencia de manera explícita, con aspectos territoriales. Precisamente por eso es hoy especialmente

importante su estudio, ya que nos ayudará a entender muchas de las dinámicas que se están poniendo en marcha en nuestras urbes con fines parecidos.

## Referencias

- Benevolo, L. (1993). *La ciudad europea*. Barcelona: Crítica.
- Bennassar, B. (2015). *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid: Maxtor.
- Castillo de Bovadilla, J. (1597). *Política para Corregidores y Señores de vasallos, en tiempos de paz y de guerra: y para preladados en lo espiritual, y temporal entre los legos, Jueces de Comisión, Regidores, Abogados, y otros Oficiales públicos: y de Jurisdicciones, Preeminencias, Residencias y salarios de ellos: y de lo tocante a las Ordenes y Caballeros de ellas*. Madrid: L. Sánchez, (2 vols.).
- Chaunu, H. y Chaunu, P. (1955-59). *Seville et l'Atlantique, 1504-1650*. Paris: S.E.V P.E.N. vol VIII.
- Delamare, N. (1705-1738). *Traité de la Police (4 Tomes)*, Paris: E. Brunet.
- Delamare, N. (1722). *Traité de la Police (Tome I, 2<sup>a</sup> edition augmentée)*, Paris: E. Brunet.
- Fraile, P. (1990). Lograr obediencias maquinales. Un proyecto espacial. En *Los espacios acotados. Geografía y dominación social* (pp. 13-39). Barcelona: P.P.U.
- Fraile, P. (1997). *La otra ciudad del Rey. Ciencia de Policía y organización urbana en España*. Madrid: Celeste Ed.
- Gavira, C. (1996). *Miradas desde la ingeniería. Redes e infraestructuras en Madrid*. Madrid: Celeste Ed.
- Gutton, J. P. (1974). *La société et les pauvres en Europe, XVI et XVII siècles*. Paris: P.U.F.
- Le Nabour, E. (1991). *La Reynie. Le policier de Louis XIV*. Paris: Perrin.
- Maravall, J. A. (1972). *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Madrid: Revista de Occidente, vol. II.
- Marcos Martín, A. (2000). *España en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona: Crítica.
- Maza, E. (1987). *Pobreza y asistencia social en España, siglo XVI al XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Pérez de Herrera, C. (1597). *Discurso a la católica y Real Majestad el Rey Don Felipe II nuestro señor, en que se le suplica, que considerando las muchas cualidades y grandezas de la villa de Madrid, se sirva de ver si convendría honrarla y adornarla de muralla...*, Madrid: (s. n.).
- Pérez de Herrera, C. (1598). *Discurso a la Católica y Real Majestad del Rey Don Felipe III, nuestro señor: cerca de la forma y traça, como parece podrían remediarse algunos pecados, excessos y desordenes...* Madrid: L. Sánchez.
- Pérez de Herrera, C. (1975) *Amparo de pobres (1598)*. Utilizamos la siguiente reedición contemporánea, Madrid: Espasa-Calpe.
- Pullan, B. S. (1978). Poveri, mendicanti e vagabondi (secoli XIV-XVIII). En *Storia d'Italia. Annali I, Dal feudalismo al capitalismo* (pp. 981-1047). Torino: Einaudi.
- R. Gascon, R. (1974). Économie et pauvreté aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles. En *Études sur l'histoire de la pauvreté* (vol. II, pp. 747-760). Paris: Publications de la Sorbonne.
- Redondo, A. (1979). Pauperismo y mendicidad en Toledo en la época del Lazarillo. En *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon* (pp. 703-724). Barcelona: Laia.
- Vries, J. de (1984). *European Urbanization: 1500-1800*. London: Harvard University Press.

- Wacquant, L. (2010). *Castigar a los pobres*, Barcelona: Gedisa.
- Wilson, J. Q. y Kelling, G. V. (1982). Broken Windows. *The Atlantic Monthly*, 249 (3), pp. 29-38.
- Wolf, S. J. (1989). *Los pobres en la Europa moderna*. Barcelona: Crítica.

## La arquitectura en la ciudad

Eduardo Miguel González Fraile

(Universidad de Valladolid)

Santiago Bellido Blanco

(Universidad Europea Miguel de Cervantes)

David Villanueva Valentín-Gamazo

(Universidad Europea Miguel de Cervantes)

### Resumen

La arquitectura en la ciudad se refiere no tanto a qué edificios y construcciones materiales se producen y se significan en la ciudad, sino a la forma en que determinados programas y usos (sean de edificios, de espacios libres o de cualquier índole) han ocupado la ciudad, con pasmosa regularidad y permanencia, como si las reglas del juego tuvieran componentes universales más allá de las condiciones de la voluntad humana, nada caprichosa por otra parte, y siempre muy atenta a la topografía y a las relaciones de funcionamiento. Cuando hablamos de arquitectura en la ciudad se entiende la caracterización arquitectónica de cualquier vacío o forma material que se presente en la ciudad. No importa su extensión fuera de los límites de la misma ni que su ocupación sea de ciclo temporal, ni cualquier otra constricción que parezca extranjera al caserío urbano o a su consolidación tradicional; sólo importa que se presente y se involucre como una arquitectura. Se trata de proponer o apuntar una línea de investigación donde revisemos el crecimiento de las ciudades medievales, que no crecen tanto como estructuras geométricas (radiales, en almendra, etc.), sino como aprovechamiento de las oportunidades que ofrecen las infraestructuras, la topografía, las preexistencias, las ventajas del posicionamiento en el territorio, etc. Así, la geometría –implícita ya en la topografía- es una consecuencia de calificación visual de lo que generan otros factores, pero es muy tentadora porque constituye una imagen muy atractiva desde el plano del proyectista. Sin embargo, el ciudadano de siempre no tiene en la cabeza la planta de su ciudad, es decir, no promueve (porque no siempre tiene la consciencia del plano) su geometría, sino otra serie de factores de oportunidad. Un caso interesante es el del crecimiento de Palencia, donde la cañada (C/ Mayor) se va trasladando y genera todo el viario principal de la ciudad. Pero, además, la ciudad se convierte en terreno a conquistar por las diversas arquitecturas (e infraestructuras) que proclaman su necesidad de instalarse. Se abre así una línea de investigación basada en las razones que impulsan los proyectos y las intervenciones en la ciudad, a partir del espacio susceptible de ser ocupado o simplemente usado.

### Abstract

The architecture in the city means not only what buildings and material constructions take place and are meant in the city, but the form in which certain programs and functions (be of buildings, free spaces or any nature) have occupied the city, with amazing regularity and presence as if the rules of the game had universal components beyond the conditions of the human, not capricious at all will on the other hand, and always very attentive to the topography and to the relations of functioning. When we talk about architecture in the city, it means the architectural stuffed of any emptiness or

material shape that appears in the city. It is not important that his extension is out of the limits of the city, neither if his occupation is only temporary, not even any other constriction that seems to be foreign to the urban hamlet or to his traditional consolidation; only it is important if he appears and interferes as architecture. We have to proposed a line of investigation where we review the growing of medieval cities, that they don't grow as regular and geometrical shapes, but they grow taking advantage of the opportunities that offer the infrastructures, the topography, the preexistences, the advantages of the positioning in the territory, etc. This way, the geometry - implicit already in the topography - is a consequence of visual qualification of what other factors generate, but it is very tempting because it constitutes a very attractive image from the point of view of the designer. Nevertheless, the citizen does not have in mind the plant of his city, so he does not promote his geometry, but another series of factors of opportunity. An interesting fact is the growing of the city of Palencia, where the main street (C/ Mayor) is the "cattle route" that creates the whole infrastructure system of roads. Bur also the city becomes in terrain to conquer by different architectures and infrastructures that proclaim its needs to install. It is open a line of investigation based in the argues that inspired the projects and interventions in the cities, based on the space capable of being occupied or simply used.

**Palabras clave:** Arquitectura, ciudad, crecimiento urbano.

**Keywords:** Architecture, city, urban growth.

## Introducción

¿Qué pretendía Le Corbusier en 1924 al proponer, en el *Plan Voisin*, la desaparición del centro histórico de París para ser sustituido por una trama de rascacielos gigantescos situados en un inmenso parque? Ante todo, la consecución de una ciudad viable imaginada en el entorno programático de principios del siglo XX, que mientras se asomaba al futuro de modernidad prometido por la revolución de las técnicas constructivas, el transporte y las comunicaciones, se asentaba sobre los vestigios de la ciudad antigua. Restos de trazados concebidos para ciudades previas a la Revolución Industrial, de una escala y actividad mucho menor, y restos físicos de la destrucción causada por la Primera Guerra Mundial, que parecían ofrecer una oportunidad: ésa era la ciudad que se encuentra Le Corbusier.

La actitud del arquitecto no era, por tanto, destructiva, sino proyectiva. Respondía a una intención que, si bien podía tener un aspecto proselitista, no dejaba de respetar unos principios que más tarde serían descritos en la Carta de Atenas: junto a la definición zonificada racional de la nueva ciudad se concedía importancia determinante a los condicionantes de la misma (Le Corbusier, 1942). Por una parte, se defiende la salvaguarda de los conjuntos arquitectónicos consolidados. Por otra, se reconoce la importancia del medio topográfico -agua, tierra, naturaleza, suelo y clima- junto a factores económicos y sociales, para terminar admitiendo que "las razones que presiden el desarrollo de las ciudades están sometidas a cambios continuos". En este enunciado se prefigura la asunción de que el proyectista urbano no puede crear una ciudad "ideal" destinada a perdurar inamovible y a salvo de condicionantes cambiantes.

## Desarrollo

Podemos acudir a ejemplos reales de ciudades trazadas en condiciones singulares mediante la adopción de formas geométricas ideales de alto contenido simbólico. Entre éstas se encuentra la ciudad de Bagdad, o más bien su ciudadela interior destinada a usos políticos, religiosos y administrativos, que presenta una perfecta forma circular, con calles concéntricas y un espacio interior diferenciado para un jardín en cuyo centro aparecen el palacio y la mezquita.

En la cultura oriental existe también un tipo de ciudad ideal, éste basado en una retícula ortogonal con orientación norte-sur, rodeada por una muralla abierta en doce puertas a los cuatro puntos cardinales, como el caso de Chang'an. En su ubicación se considerarían condicionantes de tipo geomántico y natural, que quedarían supereditados a la forma. Las calles principales atravesarían la ciudad de parte a parte, dividiéndola en áreas de distinta condición.

En los dos casos anteriores, Bagdad y Chang'an, aparecen espacios representativos, destinados a clases o individuos diferenciados, tomando posiciones concretas dentro de la forma geométrica propuesta. El orden interno y la zonificación forman parte de la idea simbólica, recurriendo a la simetría, cuando no a la centralidad. Simetría y centralidad, muchas veces juntas o combinadas, van a formar parte de una estructura legible (funcional) y reconocible (significante), tanto en el plano como en el espacio real. La seriación (repetición de elementos) será, sin embargo, el recurso más utilizado en futuras extensiones de la ciudad, ilustrando así una grafía y un "modus operandi" muy adecuado para el crecimiento suburbano. No obstante, cuando la iteración se hace en torno a un punto central, el esquema se hace aún más contundentemente geométrico, simbólico y complejo, ya que aparece un conjunto de simetrías locales y jerarquizadas que agrupa la triple combinatoria.

En el Renacimiento, el gusto por las formas simbólicas se manifestará en las artes plásticas por medio de la matemática subyacente a las formas, garante de una armonía implícita que facilitaba la percepción de la belleza (Abarca-Álvarez, 2014). En el dibujo que realiza Filarete de la ciudad ideal de Sforzinda, (fig. 1), las repeticiones jerarquizadas de los elementos perimetrales permiten discriminar cómo sus respectivas extensiones radiales van a dar lugar a una puerta o un bastión alternativamente y observar que no hay ninguna mejor conveniencia formal y funcional tanto para el acceso como para la defensa.

La funcionalidad de estas ciudades está fuertemente limitada por su escala, que permite la concentración de usos representativos en un centro accesible. Sin embargo, el gusto por la ciudad circular ha sobrevivido en el siglo XX: Ebenezer Howard proponía en su ciudad-jardín de 1902 un esquema radiocéntrico (Oyón, 1985). La ciudad presenta un centro representativo de carácter social burgués y una zonificación anular que incluye una división en sectores productivos. El problema de la escala se resuelve multiplicando los espacios principales en núcleos subsidiarios susceptibles de extenderse en forma de malla hexagonal.

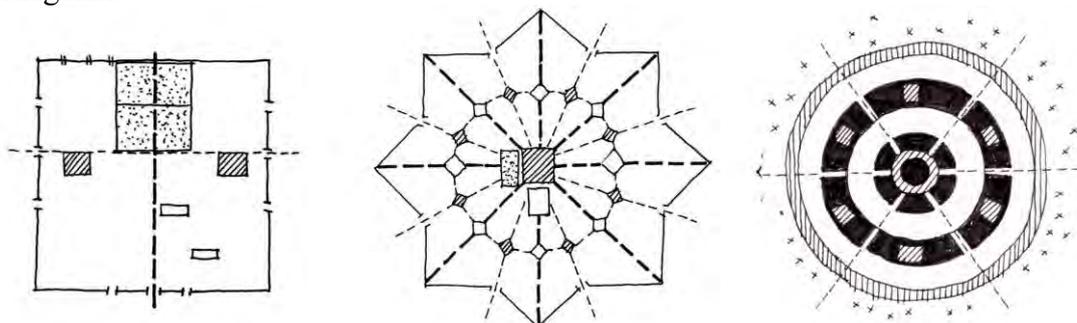


Figura 1: esquemas geométricos de las ciudades de Chang'an, Sforzinda y ciudad jardín de Howard (elaboración propia)

Frente a estos esquemas fundados en geometrías ideales, la historia nos presenta otras formas organizativas que han demostrado tener una superior capacidad de adaptación, tanto al entorno como a la constante mutación de las necesidades de la ciudad. El tejido reticular hipodámico griego es uno de estos ejemplos. La malla ortogonal, en manzanas de pequeño tamaño, es susceptible de adaptarse a contornos irregulares, propuestos por la orografía o los perfiles costeros.

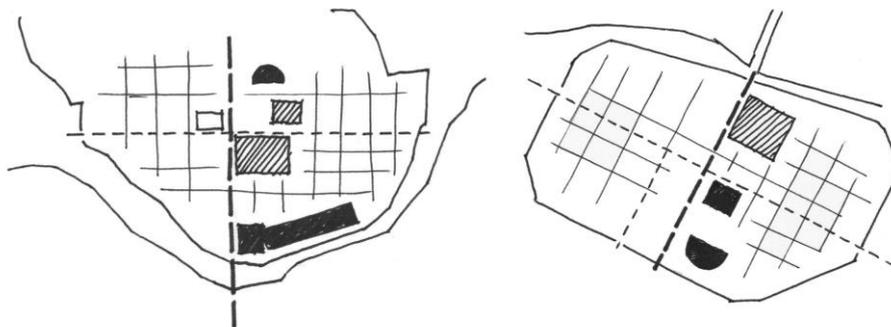


Figura 2: trazados reticulares de Priene y Caesar Augusta (elaboración propia)

El campamento de colonización romano utiliza también una trama ortogonal susceptible de extenderse en torno a dos ejes perpendiculares. En el caso de estos asentamientos, su carácter militar exige unos preceptos fundacionales dependientes del territorio y de la accesibilidad al mismo. Para empezar, se ubican en situaciones escogidas, capaces de acoger la planta establecida previamente y su cercado perimetral, por lo que deben ser predominantemente llanos. Por otra parte, se apoyan en situaciones privilegiadas como pasos fluviales u otros, de manera que su adaptación al territorio no exija la ruptura del esquema previo (Escudero, 2013). Los ejes centrales romanos se diferencian en su función, acogiendo normalmente el eje menor (cardus) los edificios representativos principales y la configuración de un centro ligado a una de las vías principales, mientras que la otra (el decumanus) recogía el crecimiento del parcelario uniforme.

Los proyectistas de las ciudades no siempre han seguido preceptos geométricos estrictos a la hora de plantear sus “urbes perfectas”. La Edad Media propone modelos de formas geométricas compuestas que buscan establecer un funcionamiento utilitario jerárquico, no presentando una forma regular sino una estructura de relaciones funcionales.

Es el caso del entorno de la Capilla Palatina de Aquisgrán o, de forma más desarrollada, el modelo propuesto por la abadía de Saint Gall. En el primer caso, un cierto número de edificios va a trazar la geometría en planta del conjunto palatino. Los recorridos y los aspectos representativos son descubridores de las cualidades de los espacios aledaños vacantes. Se trata de un primer paso para valorar espacios no estrictamente dependientes (más bien residuales) de la composición que, no obstante, son producto de la geometría directa o de la geometría virtual en forma de alineación con otra fachada u otro elemento formal que pueda apreciarse sobre el terreno.

En el segundo caso, Saint Gall, bajo una estructura ortogonal heredada de tipologías clásicas, establece un entramado en el que se conjugan distintos valores. Valores simbólicos religiosos en la presentación de una “ciudad de Dios”, en la que la iglesia es el centro del que derivan los demás recintos. Y valores jerárquicos, en la medida en que junto a la iglesia se sitúan alejándose sucesivamente los edificios de los monjes, las piezas

de asilo y hospital, las dependencias y viviendas de los artesanos y trabajadores del núcleo, y finalmente los medios productivos: huertas y establos. En una situación paralela se ubican los espacios reservados a los visitantes, que no entran a formar parte del entramado organizativo. La complejidad de este esquema, o la del complejo abacial de Cluny –más relacionado con Aquisgrán- son más cercanas a nuestra idea contemporánea de crecimiento orgánico y adaptación al medio y las circunstancias de oportunidad (González, 2012).

Los monjes cluniacenses van dar dimensión también al territorio, de forma que sus grandes conjuntos se especializan y forman itinerarios o barreras, según convenga. Ahora ya puede recrearse con toda propiedad un burgo medieval y, enseguida, una ciudad jerarquizada y zonificada, así como los incipientes pero futuros grandes conjuntos catedralicios.

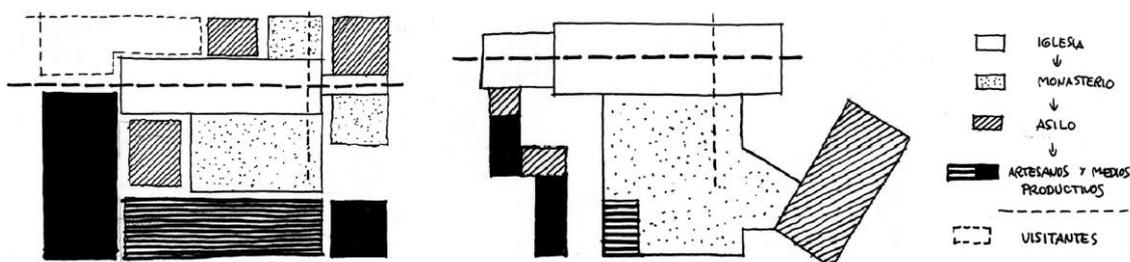


Figura 3: desarrollo jerarquizado de las plantas de Saint Gall y Cluny (elaboración propia)

Como no puede ser de otra manera, la arquitectura monástica tiene una evidente deuda con el mundo romano. Antes de que aparezcan las primeras ciudades medievales, durante su período de implantación y crecimiento e incluso con el auge de la ciudad renacentista, los monasterios sabrán combinar geometría, topografía y conveniencia programática con notable acierto.

Cuando estudiamos la forma de las ciudades medievales, atribuimos sus esquemas de crecimiento a ideas iniciales sencillas como “cruce de caminos”, “ciudad lineal en torno a una vía”, “ciudades radiales”, “en almendra”. Estos presupuestos funcionan, a partir de un origen diferente, como los esquemas propuestos para las ciudades ideales: desde un momento determinado dejan de ser tales, entre otros motivos por su adaptación progresiva al entorno. Unas veces, ese entorno será un condicionante topográfico, como en la ciudad de Toro en Zamora, donde se evidencia la importancia de un emplazamiento eminentemente defensivo. Desde el núcleo fundacional representativo, volcado sobre la ladera, se controla el paso del río Duero en la zona inferior, y todo el territorio situado hacia el sur, una vez frontera bélica de la Extremadura medieval. Los sucesivos anillos de crecimiento de la ciudad adoptan una posición polar, ante la imposibilidad de un desarrollo concéntrico.

También de desarrollo medieval, la ciudad de Aranda de Duero nos permite llegar a otras conclusiones que, sin embargo, no son interpretables desde el punto de vista único de la topografía. Siendo también ciudad defensiva, en un momento dado sus condiciones como cruce de circuitos ganaderos y como vega fértil en la que confluyen tres corrientes fluviales la caracterizan como una ciudad con un amplio crecimiento social y económico. El tiempo que tardará la ciudad en dar el salto al río Duero se debe más bien a la capacidad de crecer sobre la extensión poco accidentada de la margen derecha, así como del aprovechamiento agrícola del lado izquierdo, más que de los condicionantes orográficos presentes en el caso de Toro (Bellido, 2006).

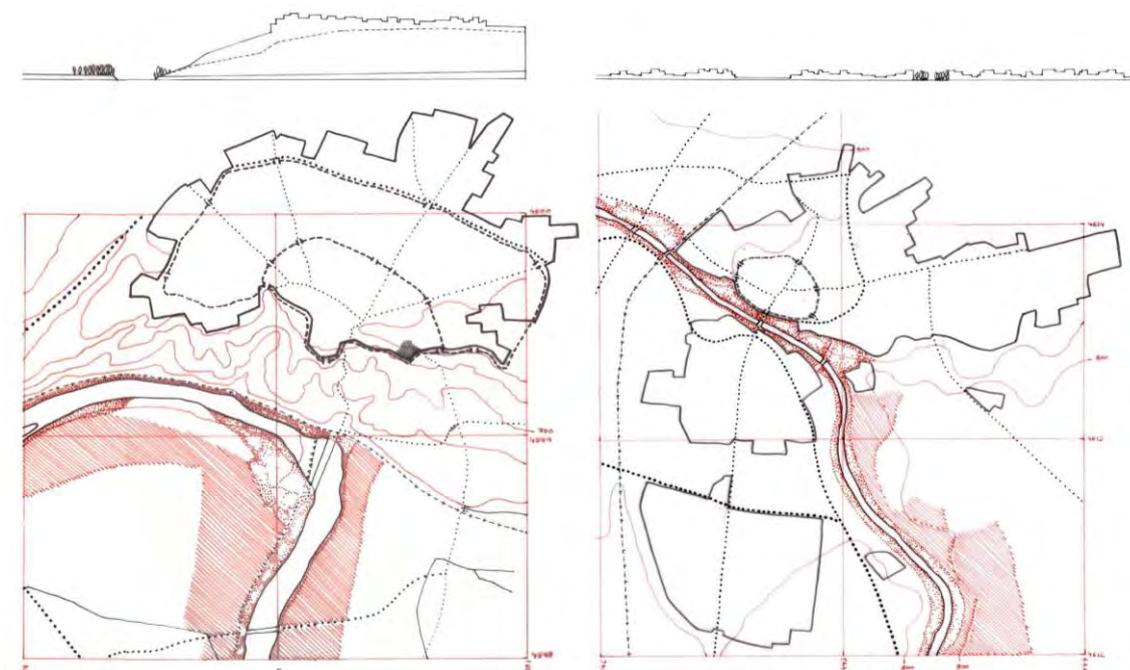


Figura 4: crecimiento condicionado de las ciudades de Toro y Aranda de Duero  
Fuente: Bellido Blanco, S. (2006)

En la Ilustración se producirán importantes cambios, menos evidentes que en otras épocas. Así, en palabras de J. Oyón (Oyón Bañales, 1985):

No hace mucho que la historiografía urbanística y arquitectónica han fijado nuevamente su atención en los años que transcurren entre finales del s. XVIII y principios del XIX"... "la vieja "ciudad inmóvil" poblada de monumentos, manifestación de la soberanía o la religión, se transforma en la "ciudad abierta" de finales del s. XVIII, una ciudad ocupada por unas políticas y un discurso reflexivo que objetivan el espacio urbano en forma nueva.

El estudio de ejemplos no hace sino constatar la necesidad de interpretar de una forma multidimensional la evolución de los núcleos urbanos. Haciendo una investigación cronológica, se hace necesario superponer diferentes niveles de lectura en los que los presupuestos que son válidos en una época, dejan de tener importancia en la siguiente, en la que se han presentado condiciones u oportunidades diferentes. La sociedad de cada época es la que responde a esas situaciones, edificando su nueva ciudad sobre la anterior, en la búsqueda de un acomodo lógico y productivo. No es suficiente con preguntarse por el "Qué" o el "Cuándo". Sin el "Por qué" o el "Para qué", no seremos capaces de interpretar de forma adecuada el espíritu de una época.

Un ejemplo a considerar es el caso de Palencia, donde se puede ilustrar el crecimiento del casco urbano a través de las distintas vicisitudes históricas y de las condiciones originales de partida. Es notable, entre otras influencias, la de la cañada, ilustrando cómo la trashumancia es un parámetro fundamental, aunque hasta ahora poco considerado y estudiado. Afortunadamente, la tesis del profesor D. Villanueva ilumina de raíz la importancia y trascendencia histórica de estos trazados y sus asentamientos correspondientes (Villanueva, 2017).

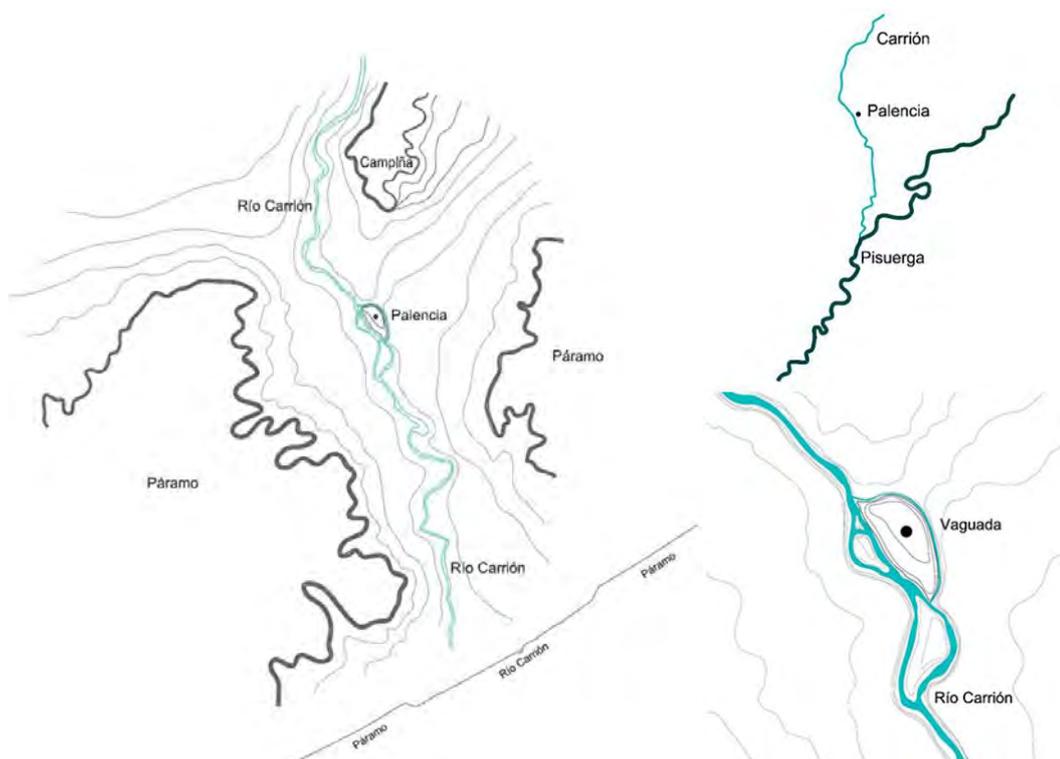


Figura 5: emplazamiento en la estructura orográfica e hidrográfica (elaboración propia)

La estructura del medio físico sobre la que se enclava el núcleo poblacional está compuesta orográficamente por la depresión a través de la cual discurre el río Carrión, tributario del Pisuerga, enmarcada por las Campiñas de la Nava, por el norte, el Páramo del Cerrato, al este y el Páramo de los Torozos, al oeste. El asentamiento primigenio aprovechó la ligera elevación que secunda en el extremo occidental el curso fluvial, localización circundada entonces por una vaguada absorbida con el tiempo por el desarrollo oriental del trazado urbano. Este emplazamiento, ubicado a su vez junto a dos islas fluviales, constituía un paraje con cierto componente defensivo, dotado de abundante agua y con cualidades naturales superpuestas atribuibles a las unidades paisajísticas de campiña, vega y páramo.

A la luz de los restos arqueológicos hallados en el casco urbano, puede afirmarse que en el siglo II a. C. el enclave de la actual ciudad estuvo ocupado por el pueblo celtíbero de los vacceos bajo la denominación de *Palentia* (González, 1984). Estos supervivientes de la *Pallantia* prerromana aprovecharon las favorables condiciones fisiográficas del entorno para desplegar su actividad socioeconómica basada en la práctica de la agricultura cerealista y la trashumancia. Asimismo, *Palentia* constituía un enclave estratégico por su posicionamiento central en la meseta, especialmente para el proceso de conquista romana de la meseta y para los circuitos comerciales y de comunicación territorial, por su conexión a través de rutas prerromanas y romanas.

La composición de la trama desarrollada en tiempo de los visigodos, parece guardar influencias prerromanas del recinto amurallado conformado por el pueblo vacceo y de restos arqueológicos de una necrópolis extramuros. El vínculo con el asentamiento campamental romano que posiblemente se construyó sobre el núcleo de población protegido por los vacceos, se manifiesta en el trazado geométrico característico de eje principal norte-sur dibujado por el Barrio de la Catedral y el este-oeste conectado con el puente de Puenteillas. Al mismo tiempo, esta estructura urbana establece relación con la red de comunicación territorial constituida por las vías de romanas de sentido norte-sur y, en sentido opuesto, con la ampliación de la necrópolis en la zona Noreste.

La cripta de San Antolín, actualmente integrada en la Catedral de Palencia, construida en época visigoda en la intersección de esos dos ejes, engendró a su alrededor un núcleo de población de pequeña escala, sentando las bases para la conformación de la posterior ciudad medieval. Palencia se constituyó entonces en diócesis dependiente de la Archidiócesis de Toledo por lo que, probablemente en el siglo VII, pudo fundarse el palacio episcopal conectado con la cripta a través del eje norte-sur de herencia romana. Una vinculación funcional, de notorio simbolismo religioso, factible gracias a que la planta del edificio eclesial, acentuadamente menor que la presentada por la actual catedral, dejaba libre la relación este-oeste de la urbe, cuyo crecimiento parece ser que siguió un ritmo lento, conservando una forma compacta jerarquizada con base reticular.

Tras la primera expansión urbanística acontecida entre el siglo III y el V, el notable impulso en la consolidación de la trama urbana se produjo en el siglo XI, una vez Sancho III el Mayor de Navarra concedió el señorío de Palencia al prelado de la diócesis. La estructura viaria se fue formando a partir del foco de la catedral, generando el barrio de San Antolín. A este primer núcleo le siguieron el Barrio Medina y el Barrio Nuevo, desarrollados hacia el sur, haciendo necesaria la construcción de una muralla (Represa, 1980). Es en esa época cuando el eje central norte-sur se desplazó hacia el este, en paralelo al río, buscando enlazar la portada de la catedral con la Iglesia de San Miguel, construida extramuros, dando lugar a la actualmente denominada calle Mayor Antigua. Por su parte, el eje este-oeste se conservó, comunicando las puertas de la muralla de Monzón y Puentecillos. Fuera del recinto protegido surgieron otros importantes complejos como los conventos de San Francisco, el de San Pablo, el de las Clarisas y las iglesias, entre otras, de Santa María Allende el Río y la de San Lázaro.

Del siglo XIII al XV se creó alrededor de la Iglesia de San Miguel el barrio del mismo nombre para acoger a mercaderes y artesanos, motivando la ampliación de la muralla por el sur, pasando a ocupar el espacio por el que discurría la vaguada asociada al río Carrión. Comenzó una fase de leve ocupación de la margen derecha del río, en el entorno de la Iglesia de Santa María Allende el Río, pero no se consolidó al tratarse de una zona sometida a ciclos de inundaciones.

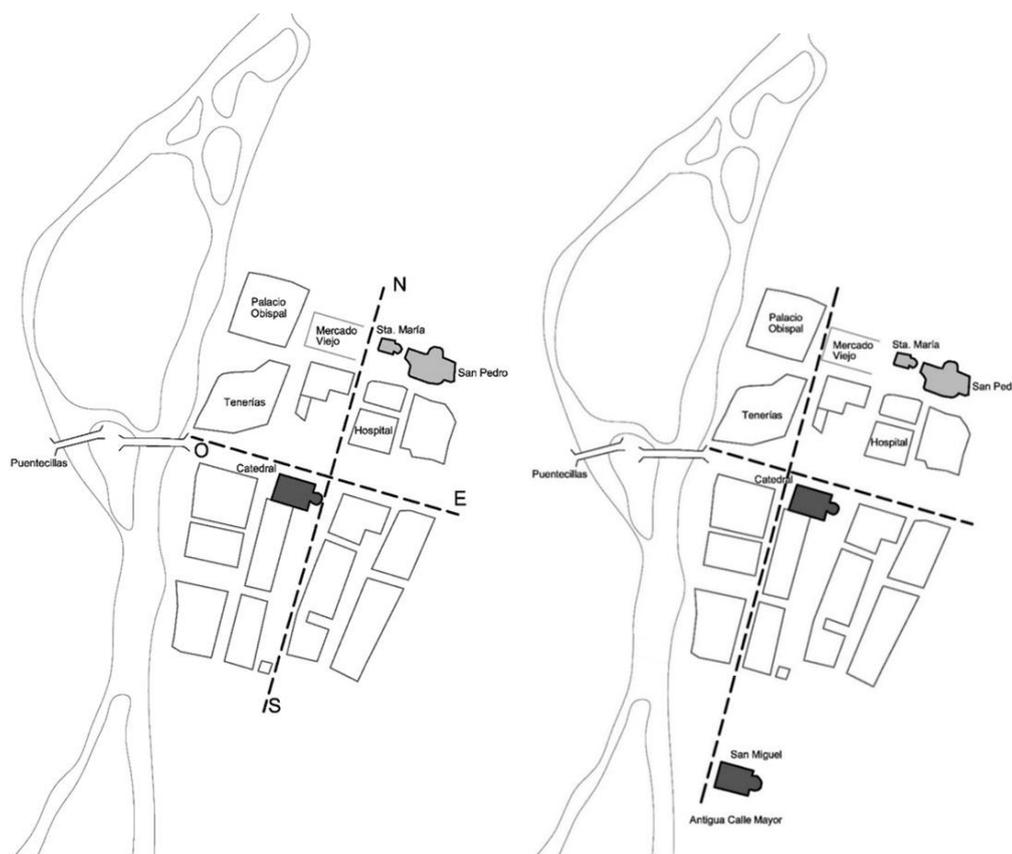


Figura 6: trazas urbanas del siglo IV al X y del siglo XI a principios del XIII (elaboración propia)

El proceso de reconquista peninsular desencadenado en ese periodo fomentó el desarrollo de la trashumancia de larga distancia entre las regiones de montaña y las de dehesa y, con ello, la formación de toda una urdimbre de rutas ganaderas, confluyendo en Palencia los itinerarios vinculados a la Cañada Real Leonesa Oriental. La oportunidad del tránsito cañariego por la estructura urbana palentina potenció notablemente la actividad mercantil de la ciudad y la instauración de ferias, reforzando la condición de eje institucional-comercial de la calle Mayor Antigua que enlazaba el mercado viejo interior, situado al norte, con el mercado nuevo extramuros emplazado en la puerta abierta al sur. Este contexto social corresponde a una época en la que la morfología en almendra de la traza urbana comienza a romperse al desarrollarse el Barrio de La Puebla fuera de la muralla, en la parte sureste.

En el siglo XV comenzó la ampliación de la Catedral, a pesar de tratarse de un periodo de cierto declive económico. Esta circunstancia limitó la comunicación en sentido este-oeste, a través del puente de Puentecillas, al ocupar esa nueva construcción el trazado del viario medieval. Durante el siglo XVI la economía de la ciudad se recuperó gracias a la industria textil lanera y el Barrio de La Puebla se terminó de consolidar, volviéndose a ampliar el recinto amurallado para englobar este asentamiento, quedando por ello liberado el espacio ocupado al principio por la vaguada, más tarde por la anterior muralla, y surgiendo la calle Mayor Nueva. Esta vía pasó a convertirse en un recorrido urbano de carácter comercial, al vincular la Plaza del Mercado, actual Plaza Mayor, con el Mercado de la puerta sur, quedando la rúa Mayor Antigua relegada a una condición de vial interior de tipo institucional-comercial. Por este motivo se clausuró la puerta norte de la muralla, conservándose la puerta este, la oeste y la sur.

Al extenderse la muralla para englobar el Barrio de La Puebla se creó otra entrada en el sureste y al construirse el puente Mayor a finales de la centuria se abrió una nueva

puerta al suroeste. De este modo, se potenciaron fundamentalmente los accesos este y sur, ya que el recorrido de la Cañada Real Leonesa, al clausurarse el paso norte, se reorientó para entrar por el este y cruzar el núcleo por la calle Mayor Nueva, conectando con la Plaza del mercado y con el mercado extramuros. Por tanto, se desplazó el crecimiento urbano hacia el este, impulsado por la redirección del circuito urbano cañariego. La nueva vía se dotó de tramos con mayor anchura al construirse sus frentes con una tipología edificatoria de fachada estrecha con soportal, dedicando el nivel inferior a taller y comercio y el superior a vivienda, para acoger a los artesanos y mercaderes que pasaron a ocupar esa zona (Declaración de Palencia como BIC con categoría Conjunto Histórico, 2016).

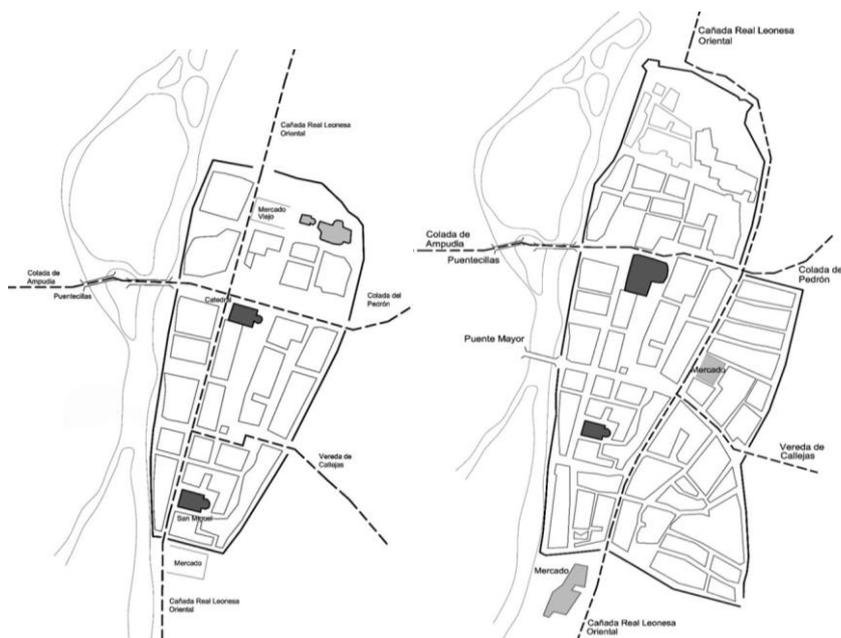


Figura 7: trazas urbanas del siglo XIII al XV y del siglo XVI al XVII (elaboración propia)

A mediados del siglo XVIII, tras la conformación de la Plaza Mayor como espacio comercial con la fisonomía que conserva en la actualidad, la ciudad sigue con la estructura urbana heredada de la edad moderna hasta que se produjeron dos hechos que transformarían la trama de la ciudad, provocando la progresiva supresión de la antigua muralla y generando la conversión de la urbe hacia un modelo industrial, influyendo en el desarrollo socioeconómico y en el tipo de comercio: la construcción del Ramal Sur del Canal de Castilla conectando Serrón con Valladolid, pasando por Palencia, y la ejecución de la línea de ferrocarril del tramo de Alar del Rey y Venta de Baños, implicando la creación de dos estaciones de tren. Primero la de Alar, al sur, asociada a la puerta sureste, y la segunda la de León, situada al norte, frente a la puerta este. Con ello, la calle Mayor Nueva se convirtió en la vía más importante, acogiendo los principales comercios y actividades. La Plaza Mayor quedó posicionada directamente asociada a la llegada de pasajeros y mercancías desde el Canal, a través del Puente Mayor, y del ferrocarril, por la Estación de Alar.

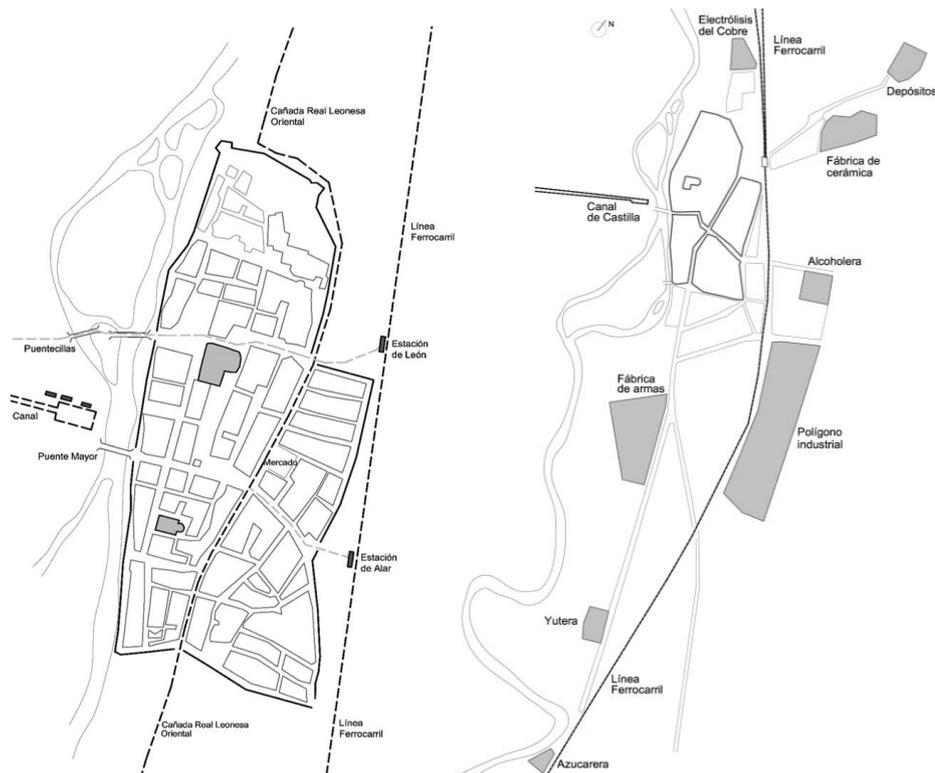


Figura 8: trazas urbanas del siglo XIX y del siglo XX (elaboración propia)

Durante el siglo XX la densificación de la red viaria continuó con la incorporación de toda una suerte de conjuntos industriales en la periferia del casco urbano, asociados principalmente a la línea del ferrocarril. De forma progresiva se instauraron industrias como la Azucarera, la Fábrica de armas, la Alcoholera, la Fábrica de cerámica, la Yutera, la Electrolisis del Cobre o el Polígono industrial (González, 1991). Desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, el tejido urbano contemporáneo de la ciudad de Palencia ha crecido de manera sostenible, completando por el norte, este y sur los intersticios resultantes entre las piezas industriales y la trama de la ciudad. En lo que respecta a la margen derecha del río, aún sigue sin apenas ocupación, habiéndose completado sólo la urbe por el oeste, mediante unidades de actuación puntuales, hasta entrar en contacto con el curso fluvial.

## Conclusiones

El conocimiento de la ciudad exige atención a las condiciones particulares. Allí donde el ciudadano recurre a una imagen mental general de la ciudad, que ayuda a aprehenderla y permite un sentimiento de adhesión y orientación, el estudioso debe extender ese análisis a periodos y lugares particulares, de manera que la lógica del desarrollo urbano se extienda ramificándose, permitiendo encontrar una justificación a las condiciones únicas de cada situación.

Los principales argumentos que el estudioso debe interpretar son aquellos que le permitan establecer relaciones temporales dentro de la ciudad, para conocer las situaciones socioeconómicas que vinculan espacios, edificios y actividades concretas. Para ello, es imprescindible:

- Estudiar las fechas de implantación de los edificios.
- Saber cuándo los viarios toman cuerpo de itinerario habitual.
- Qué grupos urbanos han podido ser, en el pasado, susceptibles de regulación.

- Qué suponían, en cada ciudad las ordenanzas de ubicación y de hábitos de actividad.

- La incidencia de las vías pecuarias.

- Y, en general, la vinculación del crecimiento de áreas urbanas a periodos de crecimiento investigando sus causas motoras, que pueden ser de índole económica, tecnológica o social. Para ello, se tendrá en cuenta en emplazamiento, lo que supone mirar tanto a la orografía como a las diferentes situaciones provocadas por la cuenca hidrográfica, los caminos, las explotaciones agrarias y ganaderas...

Nuestras ciudades sobrepasan las intenciones y las previsiones de sus fundadores que, lejanos en el tiempo y en la mentalidad, propusieron soluciones para situaciones concretas. El analista urbano podrá, mediante el estudio, interpretar las muchas trazas que el tiempo ha dejado en la ciudad, y llegar a comprender qué espíritus movían a cada época anterior. Pero el proyectista solo puede aprovechar las oportunidades que el presente ofrezca al crecimiento, a la vez que suponer cuáles serán las situaciones futuras. En todo caso, la lectura del pasado nos dirá, de la mejor manera posible, cómo una urbe reaccionó ante diferentes situaciones, con sus potencias y condicionantes concretos. Esa puede ser la única pista que nos permita interpretar cuál es el camino a proponer para que la ciudad, cada caso particular, encuentre la forma de seguir creciendo de forma vital y coherente consigo misma.

## Referencias

Abarca-Álvarez, F. J. (2014). *Ciudades ideales renacentistas. Las ciudades del renacimiento barroco*. Granada: Universidad de Granada.

Bellido Blanco, S. (2006). *El río Duero. Influencia del entorno natural en la conformación del paisaje humanizado*. Valladolid: Consejería de Fomento de la Junta de Castilla y León.

Escudero Escudero, F. A.; Galve Izquierdo, P. (2013). *Las cloacas de CaesarAugusta y elementos de urbanismo y topografía de la ciudad antigua*. Zaragoza: Edita IFC Zaragoza.

González Fraile, E. M. (2012). *Las tres dimensiones del Espacio Arquitectónico Cluniacense*. Libro de Actas del Congreso Internacional IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009). León: Diputación Provincial de León y el Instituto Leonés de Cultura. Pp. 42.

González Fraile, E. M. (1991). *La Yutera. Recuperación de la Arquitectura Industrial*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia y Colegio Oficial de Arquitectos de León.

González, González J. y otros (1984). *Historia de Palencia*. Palencia: Excelentísima Diputación de Palencia.

Le Corbusier y Sert J. L./ CIAM. (1942). *Carta de Atenas*.

Oyón Bañales, J. L. (1985). *Colonias agrícolas y poblados de colonización arquitectura y vivienda rural en España (1833 - 1955)*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona.

Represa Rodríguez, A. (1980). *Palencia: Breve análisis de su formación urbana durante los siglos XI-XIII*. Madrid: Universidad Complutense.

Villanueva Valentín-Gamazo, D. (2017). *Arquitecturas del Territorio: estructuras de refugio, vías de comunicación y espacios articuladores del pastoreo en el área de la Cañada Real Burgalesa*. Tesis Doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

VV. AA. (2016). *Expediente de declaración de Palencia, como Bien de Interés Cultural con categoría de Conjunto Histórico*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

## **Arquitectura vertical. Simbolismo y congestión en la ciudad contemporánea**

Agustín Gor Gómez  
(Universidad de Granada)

### **Resumen**

La aparición de la agricultura, la tecnificación y especialización de las funciones humanas y el consecuente crecimiento de las ciudades provocaron un aumento significativo de la población. Al inicio de la revolución industrial, había 1000 millones de seres humanos; a día de hoy la población se sitúa en torno a los 6000 millones y previsiones muestran que para 2025 será de 8500. Es en las ciudades donde este aumento es mayor y es inevitable pensar que esta curva demográfica seguirá su tendencia, pero muchas señales nos dicen que tanto la fuente de recursos, como el escenario donde nos encontramos no acompañarán a esa escalada, es decir, las condiciones de saturación de la vida humana convierte a la ciudad contemporánea en víctima de su propia dinámica. Las distancias entre ciudad y suministro son mayores, en consecuencia los desplazamientos también. Esto supone que finalizar nuestra cadena de progreso con la eliminación de residuos, es un problema de igual magnitud que el agotamiento progresivo de nuestros propios recursos.

Como respuesta a este contexto urbano la arquitectura ha abordado el problema, en los últimos 20 años, con propuestas sobre nuevos sistemas de ocupación, estrategias de crecimiento de mínimo impacto, superposición de usos o densificación de espacios híbridos. Estos planteamientos se traducen en la construcción fenomenológica de «la torre»; no como objeto unitario, sino como sistema arquitectónico; no como un conjunto aislado, sino conjuntos de relaciones capaces de hacer frente a esta situación urbana con mecanismos que, de manera progresiva, se adaptan a las necesidades múltiples y cambiantes de la ciudad contemporánea.

Los escenarios, donde se evidencian estas operaciones urbanas, presentan una condición territorial limitada que viene definida por su ubicación en un plano acotado y finito, es decir, la realidad manifiesta de operar en una Isla: son el caso de Nueva York y Tokyo. Los mayores exponentes de nuevas estrategias de crecimiento dentro de unas condiciones de congestión. La respuesta que ofrecen estas dos ciudades sintetiza el mensaje heredado de sus precedentes generaciones y superpone las experiencias recibidas, a modo de palimpsesto, como ha ocurrido siempre en la historia de la arquitectura. Son mecanismos urbanos que se apropian de las aportaciones intelectuales y técnicas de la última mitad del siglo XX: las megaestructuras de crecimiento ilimitado de Constant Nieuwenhuys; los proyectos sobre la congestión, de Bakema y Van Eyck; los mat-building de Alison y Peter Smithson o los megaobjetos de Rem Koolhaas. Todas ellas sientan las bases de un nuevo paradigma: pensar la ciudad desde un «verticalismo» intensivo y abandonar el urbanismo extensivo, es decir, proyectar desde la tridimensionalidad latente en la ciudad que supere la histórica planificación bidimensional.

El objetivo de este trabajo es profundizar en la nueva arquitectura vertical que conjuga densificación, hibridación y congestión; combinado con una exhaustiva atención por las demandas de nuestro entorno cambiante. Una arquitectura compuesta por edificios adaptados y adaptables que permiten una mayor flexibilidad y elección individual, frente a la deshumanización heredada del movimiento moderno.

### **Abstract**

The significant increase in population due to technology, agriculture and the specialization of human functions has led to the growth of cities. The distances between city and supply are greater, as well as the displacements. This means that to complete our chain of progress with the elimination of waste is a problem of the same magnitude as the progressive exhaustion of resources.

In response to this urban context, the problem has been approached with proposals on new occupation systems, strategies of growth with minimum impact, superposition of uses or densification of hybrid spaces. These approaches are translated into a built volume: the tower and its vertical architecture. It is not as a unitary object, but an architectural system. It is capable of dealing with urban problems with complex mechanisms that gradually adapt to the changing needs of the city and lay the foundations of a new paradigm: how will cities of the 21st century grow?

Therefore, the objective of this work is to deepen the new vertical architecture that combines densification and complexity. It combines with an exhaustive attention to our changing environment. Moreover, to register the possibilities that derivates from the application of the typology tower in the contemporary city and to adopt historical mechanisms like the control of the information and the power of the symbol in the society.

**Palabras Clave:** Arquitectura vertical, densificación, hibridación, complejidad, ciudad contemporánea.

**Keywords:** Vertical architecture, densification, hybridization, complexity, contemporary city.

### **El problema de la dispersión**

La aparición de la agricultura, la tecnificación y especialización de las funciones humanas y el consecuente crecimiento de las ciudades provocaron un aumento significativo de la población. Al inicio de la revolución industrial, había 1000 millones de seres humanos, hacia 1930 pasó a 2000 millones; a día de hoy la población se sitúa en torno a los 6000 millones y previsiones muestran que para 2025 será de 8500. En este contexto, es en las ciudades donde este aumento es mayor y es inevitable pensar que la curva demográfica seguirá su tendencia, pero muchas señales nos dicen que tanto la fuente de recursos, como el escenario donde nos encontramos no acompañarán a esa escalada, es decir, las condiciones de saturación de la vida humana convierte a la ciudad contemporánea en víctima de esta dinámica.

Es una realidad que el aumento de población supondrá un aumento proporcional y continuado de los problemas que de ello derivan. La mayoría de los recursos son renovables e incluso los que no lo son –como los combustibles fósiles– pueden habitualmente reemplazarse. Sin embargo, la tendencia consumista de nuestro actual escenario puede convertir en irrenovables los recursos renovables, o en el mejor de los casos, renovables solo tras largos periodos de tiempo. Además de la degradación medioambiental, acelerada desde 1945 con altos porcentajes de superficie terrestre dañada, la calidad del aire que respiramos se ha visto afectada y los niveles de polución son los más altos de la historia con una bajada de los niveles de producción de las cosechas.

Hasta ahora, las nuevas técnicas de cultivo nos han permitido seguir avanzando, pero se estima que, a mediados de siglo, los suministros alimenticios de medio mundo escasearán y no hay esperanzas de una nueva agricultura que revierta esta tendencia

(Rogers, 2000). El uso que hacemos de los suministros de agua existentes es irresponsable y nuestra demanda se ha ido doblando cada veinte años. Las distancias entre ciudad y suministro han aumentado considerablemente y los desplazamientos son mayores para todo tipo de abastecimiento. El final de la cadena también supone un problema, se trata de la eliminación de residuos; un problema de igual magnitud que el agotamiento progresivo de los recursos. Se pone de manifiesto la capacidad limitada de la Tierra para absorber nuestros deshechos y cerrar un ciclo que, ideado por nuestro sistema de valores, resulta dramático, dañino y nada sostenible (Fig.1).

Con estas premisas, han sido muchas las teorías que han abordado el problema, lanzando propuestas acerca de nuevos sistemas de ocupación en la ciudad, estrategias de crecimiento de mínimo impacto, superposición de usos en la trama urbana, densificación de espacios híbridos, compactación en la edificación con sistemas de transporte optimizados y eficaces que articulen y activen toda la maquinaria urbana. Estos planteamientos se traducen en un volumen construido: la torre y su arquitectura vertical. Capaz de hacer frente a los problemas existentes y que, a pesar de tener poco recorrido histórico –desde comienzos del siglo XX en la ciudad contemporánea– ha evolucionado hasta formas y mecanismos que bien podrían hacer frente al destino de la ciudad actual.



Figura 1. Efecto del Sprawl americano. Crecimiento extensivo de baja densidad y alto gasto energético.

### **Hibridación: respuestas y oportunidades**

Una consecuencia de la progresiva densificación del territorio en el último siglo es la aparición de megaciudades como Tokyo, fundada en el siglo XVII bajo el nombre de Edo como sede del Shogunato –gobierno militar japonés–, donde un proceso cultural de reestructuración y crecimiento ha caracterizado su arquitectura. Tokyo ha sido moldeada por su historia.

Por su condición urbana, situación geográfica y evolución histórica, Tokyo es el claro exponente de aquellas estrategias de hibridación y densificación en la ciudad contemporánea. Debido a su ubicación –contexto territorial y paisaje–, frontera entre placas tectónicas Euroasiáticas y Pacífico, la ciudad está sometida a recurrentes movimientos sísmicos. Estas circunstancias favorecieron a que, más que densificarse en altura, tendiera a crecer por extensión y de forma radial. No obstante, los avances tecnológicos y la escasez de suelo urbanizable han impulsado la construcción de torres y edificaciones híbridas con superposición de programas que atienden a las necesidades

urbanas sin reparar en cánones estéticos y formales. La arquitectura de Tokyo responde a la condición urbana, caótica y múltiple del actual escenario de la ciudad, hecha de apilamientos y fragmentos.

Como incentivo a la ocupación del suelo, Tokyo dispone de instrumentos como la concesión de ayudas sobre el factor planta-área-ratio –FAR–, siendo una condición básica la cesión de superficie como espacio público abierto. Normalmente bajo la figura de plazas (Tella, 2015). La finalidad de esta política es contribuir a la mitigación de la sobrecarga ambiental del entorno. Y esto se logra mediante el incremento de la densidad edificatoria, al tiempo que se libera espacio abierto para uso público. En cuanto a la edificabilidad, el área de planeamiento de Tokyo tiene el control sobre el límite de altura máxima con objeto de no desvirtuar el paisaje urbano ni la escala de calle. También existen incentivos para vitalizar el área central de la ciudad, destinados a aquellos desarrollos de usos mixtos que incorporen viviendas a los distritos céntricos de Tokyo y que no se encuentren dentro de las zonas de planeamiento designadas a proyectos de ensanche urbano –nuevos nodos de centralidad– ni tampoco dentro de los barrios tradicionales con viviendas de baja densidad.

Por otro lado, el gobierno local flexibiliza las regulaciones sobre el volumen edificable, las envolventes de las edificaciones y la altura de las mismas, con el fin de lograr desarrollos de gran escala con uso intensivo de espacios abiertos. Así se busca alcanzar un uso del suelo efectivo y racional a través de la mejora del entorno urbano, asegurando los espacios abiertos al uso público. Finalmente, la ciudad de Tokyo presenta un escenario urbano heterogéneo que combina una fuerte tradición local con edificios e infraestructura moderna, organizados sobre una trama orgánica resultante de ese proceso combinatorio.

Las dramáticas destrucciones que ha sufrido Tokyo, primero con el terremoto de Kanto en 1923 y, más tarde, con los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial, han generado en esta ciudad la capacidad para reconstruirse a sí misma. A través de planes generales de renovación urbana del tejido edificable, favoreciendo la densificación y la cesión de espacio público de libre acceso<sup>1</sup>. Potenciando una estructura urbana polinuclear –no centralizada– en torno a las estaciones ferroviarias como Shinjuku, Shibuya, Akihabara o Ginza. Desde el planeamiento se impulsaron proyectos de uso intensivo del suelo, cualificando el territorio con espacio público de calidad (Fig. 2).

Como bien recogía el catálogo de arquitectura híbrida *Made in Tokyo* (1998), la capital japonesa ha sido capaz de acoger una serie de edificios anónimos, donde la alta densidad demográfica y la multiplicidad de realidades están concentradas en un espacio limitado de suelo. Dando como resultado estos edificios adaptados y adaptables, consecuencia directa de las necesidades urbanas de Tokyo. La propia ciudad se convierte en protagonista de un complejo inventario de arquitectura híbrida donde el urbanismo está directamente regido por su morfología: las condiciones y funciones del lugar pueden ser interpretadas por este sistema formal. Cada edificio se encuentra en total armonía con su entorno: información, movilidad, producción, servicios, vivienda...y no están limitados por potencias económicas o deseos personales de los propios arquitectos; no están preocupados por aspectos compositivos, históricos o culturales. Su arquitectura, en gran medida, está liberada del rígido funcionalismo.

De esta manera, la mezcla de “tipos” en un solo edificio, con evidente influencia del entorno, conforman un inesperado contenedor con significado de conjunto. Es el caso

---

<sup>1</sup> La denominada Ordenanza de Mejoramiento del Distrito “Ciudad de Tokyo” constituye la primera iniciativa de planeamiento que busca proveer equipamiento público a la ciudad. En consecuencia, se disparó un proceso de desarrollo suburbano de baja densidad sobre la red de pequeñas calles de tierra existente en las zonas rurales.

de la mezcla de railes de tren, autovías, muros de contención y otras obras civiles que da como resultado una arquitectura sin límites definidos o la mezcla de funciones totalmente opuestas, pero con dimensiones y extensiones similares. Así es como, personas y vehículos, personas y objetos coexisten sin jerarquías en un mismo espacio y forma. Una arquitectura que, para poder comprenderla, debemos mirar aquellos fenómenos que la abrazan, con independencia de su significado o valor.

Cada uno de estos casos, se dan de manera puntual en diferentes ámbitos del entramado de Tokyo, pero bien podría ser un sistema extensible a todo el territorio. Una estrategia de crecimiento que respondiera a la nueva condición urbana de la ciudad contemporánea, que lleva consigo la pérdida del significado de las tipologías arquitectónicas e infraestructuras, donde la razón primera por las que fueron creadas es superada por las necesidades del entorno que acontecen a lo largo de su vida futura. Son muestra de este proceso de hibridación: Bus housing, golf taxi building, sex building, karaoke hotel, car tower, cinebridge, highway department store, electric passage, warehouse court, delivery spiral, super car school, truck tower, rail museum, retaining wall apartments, ghost train factory, diving tower, ventilator obelisk, interchange court, double layer petrol station.

Una diferencia importante entre la arquitectura híbrida de la ciudad de Tokyo y el resto de casos que, paulatinamente, se han ido realizando en Europa<sup>2</sup>, es su carácter espontáneo y falta –hasta cierto punto– de planeamiento. Las razones que guían estas construcciones atienden a las necesidades que la ciudad, de manera progresiva, va demandando con el paso del tiempo, como resultado de la complejidad, ambigüedad y contradicción que supone la vida en la ciudad contemporánea. Estos argumentos al crecimiento de la ciudad no están recogidos en ningún plan estratégico a medio o largo plazo y las ambiciones y deseos de arquitectos no afectan al poliédrico desarrollo de Tokyo.

### **Megaestructuras: camino hacia la verticalidad**

A estos mecanismos anónimos y espontáneos –también, en menor medida, firmados y planificados– de la ciudad de Tokyo, se añade la tradición holandesa del megaobjeto<sup>3</sup>, resultado de la complejidad urbana de las experiencias de Jacob Bakema y Aldo Van Eyck, que darían paso a los sistemas tridimensionales más evolucionados de Rem Koolhaas y el grupo MVRDV, en voluntad de agrupar la diversidad, fragmentación y dispersión en megaobjetos. El primer referente fue el Centro Pompidou en París, al que siguieron el Silodam de MVRDV (1995-2002) y la Biblioteca de Seattle de Koolhaas (2000-2004). En síntesis, se trata de incorporar complejidad: conseguir el objeto de la diversidad que aporte relaciones entre los edificios y aporte valor al espacio vacío entre ellos. Favorecer la infiltración de la naturaleza y la transformación de los objetos arquitectónicos en sistemas urbanos que se adapten a la escala humana y del contexto.

---

<sup>2</sup> Proliferaron por Europa conjuntos donde las viviendas conviven con los comercios, oficinas, equipamientos y servicios de ocio, como por ejemplo, el conjunto de viviendas Odhams Walk en Londres ubicado sobre un centro comercial (1974-1981) o los Schots 1 y 2 en Groninga, Holanda (1994-2002), que consta de dos manzanas residenciales interrelacionadas entre sí y espacios semipúblicos en forma de terrazas sobre aparcamientos, tiendas y supermercados.

<sup>3</sup> Una de las tipologías fundamentales en la evolución de las investigaciones de Rem Koolhaas ha sido el edificio-masa, que reinterpreta las megaestructuras tecnológicas –Centro Pompidou en París– y se define por la planta y secciones libres, por la superposición espacial y por las múltiples conexiones interiores. Se trata pues, de la aparición del objeto posmoderno, un collage en tres dimensiones que incluye gran diversidad de objetos.

Las formas megaestructurales ya habían sido imaginadas por los metabolistas japoneses, donde establecían la integración entre arquitectura y urbanismo; “no deben proyectarse conjuntos aislados, sino conjuntos de relaciones”; “la ciudad como un todo arquitectónico gigantesco que contiene trabajo y vivienda” (Kisho Kurokawa). Y en los planteamientos situacionistas de Constant con sus ciudades nómadas y aéreas. También imaginadas por el grupo Archigram como una vertiente de la arquitectura high-tech. Los edificios-ciudad del arquitecto holandés Constant Nieuwenhuys constituyen estructuras ligeras, crecederas y expansivas para un mundo sin fronteras, una propuesta para un mundo utópico. Es el caso de New Babylon, una propuesta urbana basada en un mundo sin consumo, sin automóviles, con unos espacios basados en la estimulación de los sentidos a través de la arquitectura. New Babylon tiene una tipología de cluster<sup>4</sup> que se extiende sin límites como una megaestructura libre y de formas complejas que favorecen la desjerarquización. “Se diferencian de las estructuras high-tech, de hecho, surgieron como crítica a la incapacidad de la arquitectura moderna de atender a la libertad individual” (Montaner, 2008). También difieren de los megaobjetos, que más tarde propondrán los equipos de Rem Koolhaas y Winy Maas, aunque la obra de estos arquitectos tiene raíces en la arquitectura visionaria de Constant.

La propuesta del grupo SITE (Sculpture In The Environment) para una torre vertical habitable: Highrise of Home (1981), es un paso intermedio entre Constant y OMA-MVRDV. James Wines, miembro fundador en 1970, describió el proyecto como una "comunidad vertical que pudiera satisfacer el deseo personal de disfrutar las ventajas culturales de un centro urbano, sin sacrificar la identidad de la casa privada y el espacio de jardín asociado con los suburbios".

La propuesta consistía en la construcción de una estructura de acero y hormigón, de diez a doce pisos, en un ámbito urbano de alta densidad. Cada nivel alojaba distintas parcelas, las cuales, se ofrecían a la venta con posibilidad para construir una casa vinculada a un jardín, ambos, en el estilo elegido por el comprador –customización del espacio doméstico–. El resultado sería una comunidad vertical de “villas” distinta en cada piso, con calles interiores para su correcto funcionamiento. Un núcleo central mecánico, de ascensores y montacargas, serviría a estos hogares y jardines. Mientras que las tiendas, oficinas y otras instalaciones se sitúan en planta baja, a nivel de calle. Los niveles intermedios se destinan a las necesidades de los residentes (Fig. 2).

La importancia de este esquema radica en su ruptura con la imagen del rascacielos urbano, compuesto normalmente de unidades idénticas, apiladas como cajas. El Highrise of Home permitiría flexibilidad y elección individual. Al igual que las ideas de Constant, estas propuestas nacen como crítica a la deshumanización de la arquitectura moderna y usencia de poder del individuo. El equipo de James Wine ofrecía un catálogo de estilos de casas, jardines y mobiliarios que los usuarios podrían elegir. Esto, añadía un sentido de identidad personal y de conexión humana que, generalmente eran eliminados por el repetitivo y austero formalismo arquitectónico moderno. A la vez que posicionaba las necesidades sociológicas y psicológicas del usuario sobre las pretensiones estéticas del arquitecto. El equipo de SITE fusiona suburbio y ciudad, un collage de arquitecturas creadas colectivamente por sus habitantes, respondiendo a las exigencias múltiples, variables y complejas de la sociedad posmoderna<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> A finales de 1950, Peter y Alison Smithson –con las influencias del Team X– protagonizan un momento clave con la experimentación en las formas a escala urbana con mayor versatilidad que otorgan identidad a cada edificio y se adaptan a los diferentes tejidos, preexistencias urbanas y topografía. Son los cluster: sistemas complejos y de gran escala, capaces de adaptarse a la realidad existente de la ciudad y el paisaje.

<sup>5</sup> Responde al contexto urbano en que las ciudades posmodernas se mueven, planteado por Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en Learning Las Vegas.

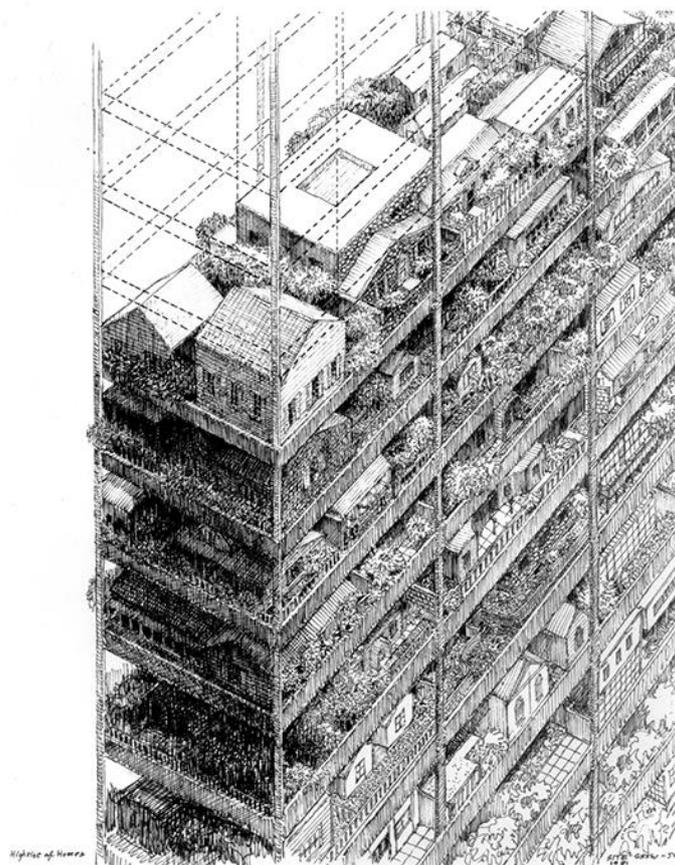


Figura. 2 Highrise of Homes. Proyecto teórico del grupo SITE para comunidades verticales en los EE.UU., 1981. Dibujo axonométrico de J. Wines. Propiedad de SITE New York.

No hay que olvidar el embrión de estos planteamientos –revisitado en *Delirio de Nueva York* por Rem Koolhaas– en la visionaria historieta que la revista *Life* publica en 1909. Donde se muestra una infraestructura de acero que alberga 84 niveles de viviendas, unidos por un ascensor. Le acompañaba un pie de foto que sugería, como si de una agencia inmobiliaria se tratase: *Buy a cozy cottage in our steel constructed choice lots. Less than a mille above Broadway, only ten minutes by elevator. All the comforts of the country with none of its disadvantages.*

Rem Koolhaas plantea la idea de la superposición, donde tienen lugar el eclecticismo y la verticalidad de los rascacielos de Manhattan. Dentro de este planteamiento existe una defensa de la cultura de la congestión<sup>6</sup>, que comporta la estratificación vertical de programas en un contenedor no definido formalmente: sería el resultado de aplicar aquellas necesidades complejas y cambiantes de la ciudad actual. La solución aportada es una variante del edificio-masa<sup>7</sup>, donde a las condiciones de

<sup>6</sup> Los estudios de Rem Koolhaas sobre la densidad urbana y la explotación sobre límites de la congestión: uno de los casos de estudio es la ciudad nigeriana de Lagos, la cual desde comienzos de la década pasada experimenta un crecimiento que la ha llevado a ser una de las mayores concentraciones urbanas del mundo. La complejidad con que esta ciudad funciona y cómo las lógicas urbanas de occidente parecen ya obsoletas cuando se trabaja a esta escala y con tal congestión.

<sup>7</sup> Concepto tratado por Josep María Montaner cuando investiga sobre la dispersión y fragmentación en los sistemas arquitectónicos del siglo XX: el edificio-masa consiste en el amontonamiento y superposición de fragmentos en tres dimensiones.

diversidad y fragmentación se le añaden verticalidad y compacidad. Estas dos facciones de lo urbano, tradicionalmente, han sido excluyentes, pero ahora se plantea la interrelación de ambos conceptos.

Tres proyectos de OMA, como el Centro ZKM (1989-1990) para el centro de las artes y tecnologías en Karlsruhe, Alemania, el concurso para la Biblioteca de Francia en París (1989) y las dos Bibliotecas en Jussieu (1992); ninguno de ellos construido, que sostienen programáticamente un espacio potencialmente aditivo, estratificado y ligero, que no está articulado sino subdividido. Formado por fragmentos individuales que crean un hojaldre interrumpido por distintos elementos verticales u horizontales. Estos proyectos representan un paso más en el desarrollo de conceptos clave para el entendimiento de “la nueva verticalidad”: complejidad y densificación.

Como consecuencia de estas investigaciones, OMA, en colaboración de Joshua Ramus, ha conseguido plasmar en la Biblioteca pública de Seattle (2000-2004) la imagen de la superposición y complejidad urbanas. Donde el vacío intermedio generado entre los cuerpos adquiere protagonismo para articular, en vertical y siempre concatenados, los usos públicos. Las cajas pesadas resuelven la estructura, intencionadamente torsionada, y gestionan los ámbitos más privativos del proyecto. El aparente caos de la Biblioteca responde a la diversidad de usos y usuarios del entorno. OMA ha sido la inspiración para muchos jóvenes, entre ellos los de MVRDV, que se caracterizan por la más atrevida investigación formal, búsqueda basada en la fragmentación y la disyunción llevadas al extremo. El amontonamiento y la superposición de fragmentos en el espacio es uno de los procesos clave. La verticalidad, hasta ahora, se ha conseguido repitiendo las mismas plantas en altura –extrusionando la unidad–. Sin embargo, MVRDV proyecta edificios en altura conformados por la diversidad de cada planta<sup>8</sup>.

En las experiencias megaestructurales mostradas, como germen conceptual hacia una nueva verticalidad, cabe destacar un aspecto: la incapacidad para crecer y absorber nuevas necesidades de los proyectos con componente vertical –los megaobjetos–. En cambio, las estructuras abiertas y libres con carácter horizontal, aun siendo más invasivas, admiten futuros crecimientos. Por ello, las megaestructuras deben ser vistas como ejercicios ingeniosos, teóricamente interesantes y sobre todo con capacidad crítica hacia nuevos caminos, pero no terminan de relacionarse con nuestro contexto técnico y social. “En última instancia, pueden resultar irresponsables respecto a los problemas reales y pertinentes de la ciudad contemporánea” (Venturi, et al., 2016).

### **Metropolitanismo adaptado: sistemas de torres**

Una consecuencia de las investigaciones expuestas, es el camino hacia la nueva arquitectura vertical. Que se apropia de manera consciente o inconsciente que aquellos mecanismos –hibridación, superposición y complejidad– y sistemas de crecimiento libres –*mat-building* y *cluster*– para aumentar la capacidad de adaptación y flexibilidad al entorno cambiante. Es decir, sistemas perfectamente definidos en su funcionamiento, como una compleja maquinaria *high-tech*, pero no cerrados, sino abiertos.

Se trata de torres de mínimo impacto ambiental, máxima liberación de suelo debido, en parte, a su morfología optimizada: cuerpos extremadamente esbeltos (de 15 a 20

---

<sup>8</sup> El proyecto para el Pabellón de Holanda en la Exposición Universal de Hannover, Alemania en 2000, donde un recorrido te acerca a los diversos paisajes holandeses. Tiene su semilla en los proyectos del Plan Obús para Argel de Le Corbusier o el proyecto, anteriormente mencionado, del grupo SITE, Highrise of Home.

metros). Esto conlleva un ejercicio especulativo intenso, pero no necesariamente siempre. De hecho, el aspecto interesante de estos modelos sería la reducción de costes de construcción por el afianzamiento de las nuevas técnicas –estandarización de procesos de construcción–. De manera que no fuesen productos exclusivos, destinados a grandes corporaciones o sectores minoritarios, sino extensible a todo territorio urbano contemporáneo.

### **Torres de información: de San Gimignano a Japón**

La particularidad del paisaje de la ciudad toscana de San Gimignano representa un testimonio único de las luchas de poder entre las distintas facciones políticas de la Italia medieval. Una rivalidad política que derivó en una contienda arquitectónica. Sin embargo, no existía una centralidad de poder definida, las riquezas de cada familia – *Ardinghelli, Salvucci, Cugnanesi o Becci*– eran autónomas e independientes frente al *Comune*. Solo a través de un edicto municipal, que prohibía a cualquier torre superar en altura a la del *Palazzo Comunale*, pudo contener esta lucha. Cada torre representaba las aspiraciones de una comunidad específica donde, además de las disputas entre familias por sus riquezas, el objetivo fundamental del alzamiento de la torre era el poder de la información. Es decir, el empoderamiento que suponía tener un control directo, por parte del pueblo y no del *Comune*, sobre el territorio y la política (Fig.3).

Esta situación no difiere mucho de la actual, donde las mayores corporaciones mundiales están vinculadas al tráfico y almacenamiento de información –Facebook, Google o Amazon–. Y al igual que cada familia toscana de San Gimignano levantaba su torre, cada una de estas empresas se disputa la mejor ubicación, próximo a núcleos con alta intensidad de tráfico, para proyectar sus *Big Data Tower*. Estas son las torres de poder del siglo XXI donde, en lugar de un gran reloj que controle el tiempo o un vigía que reciba información, los ordenadores habitan el edificio. No hay empleados ni empleadores, solo máquinas<sup>9</sup>.



Figura. 3 Perfil de San Gimignano, la Toscana, Italia.

---

<sup>9</sup> Existen varios proyectos, en Nueva York, de Big Data Tower en desarrollo actualmente: el nuevo edificio Verizon en el 375 de Pearl Street para la compañía Savey Data Centers. Google ha comprado recientemente un edificio en la 111, 8th avenida. La recién llegada DataGryd en el 60 de Hudson Street y Data Center NYC Group ha abierto su nueva sede en 121 de Varick Street.

## Micro-rascacielos de viviendas en Aomori

No es casualidad que la propuesta de micro-rascacielos, o “metropolitanismo suave” de Amid 09, se localice en la ciudad de Aomori. Como se ha mencionado anteriormente, los mecanismos de aglutinamiento y densificación son propios de la cultura japonesa, siendo sus ciudades auténticos manifiestos como Tokyo u Osaka. Pero es el juego sutil de la yuxtaposición, la sensibilidad y esmero por la belleza tranquila –el poder de lo sagrado en ciudades como Kyoto–, lo que permite que la alta complejidad y superposición japonesa no se apodere del caos<sup>10</sup>. Hace tiempo que la ciencia y la filosofía han admitido que un exceso de orden conduce a la asfixia por parálisis; en este ámbito se mueve Japón: un sistema metropolitano complejo minuciosamente estructurado. Un caos metódico.

Un escenario puramente natural se nos presenta como no habitable, de la misma manera que un metropolitanismo frenético. Los españoles de AMID 09 tratan de modificar y ajustar los efectos de la realidad, y ajustar los parámetros del proyecto para adaptarlo a la localización y necesidades. El proyecto, además necesitaba de edificios y programas metropolitanos para funcionar como lo hace una comunidad biológica en el mundo natural: a través de la cooperación y la interrelación.

El objetivo del proyecto es alcanzar una imagen metropolitana para la ciudad de Aomori y que compatibilice en usos y escala con el programa doméstico propuesto. Es decir, aportar un intenso nivel de conexión y alta densidad de carácter metropolitano dejando a un lado sus peores efectos. Proponen un sistema capaz de alterar ciudad, más que de producirla. Se trata de un conjunto de micro-rascacielos cuya posición viene determinada por múltiples operaciones que moldearán su volumen y que tratan de optimizar la relación de las piezas esbeltas con la luz, las vistas, la orientación y los vientos fríos del norte. Además de atender a los condicionantes normativos de la ciudad.

Las torres se inclinan como consecuencia de la aplicación de la normativa, las restricciones de altura y las inclinaciones obligatorias en relación con las calles y edificios adyacentes. La adaptación a esta normativa produce una silueta metropolitana a escala de ciudad, construida con espacios domésticos y media densidad (Fig. 4).

La máxima esbeltez, combinada con la densidad de viviendas propuestas, produce una mínima ocupación de suelo como respuesta a la carencia de espacios públicos de la ciudad y a las malas condiciones del suelo. La verticalidad de las viviendas permite liberar espacio a nivel de las calles para fines públicos. Este espacio se activa por la presencia de áreas comerciales y restaurantes situados en las bases de las torres. En cotas superiores y en ascenso tienen lugar réplicas del suelo público en niveles superpuestos, a modo de espacios públicos-domésticos suspendidos. Estos “fingers”, que unen las torres entre sí, alojan en su interior programas comunales: guarderías y centros de día, así como programas típicamente privados: cuartos de estar, servicios, saunas y cocinas que dotan de una estructura social a la comunidad. Estas piezas unen todos los elementos verticales y los ensamblan en una red tridimensional que reduce la esbeltez de las torres de vivienda.

La piel exterior es un jardín sintético vertical que trepa por las fachadas, como un inmenso enrejado vivo y energético: Son cultivos hidropónicos con sistemas de depuración y filtrado de agua de lluvia –energía–. Y bambú sintético de control solar con

---

<sup>10</sup> Guilles Deleuze y Félix Guattari apuntaban que la ciencia daría toda la unidad racional a la que aspira a cambio de un trocito de caos que pudiera explorar. Ciudades como Caracas, Lima, Lagos, Manila o Calcuta: representan el desorden y caos metropolitano con una polarización en dos tipologías: los rascacielos aislados y autónomos y las inmensas alfombras de ciudades autoconstruidas Slums habitados por la miseria y la contaminación.

neones verdes que forman anuncios publicitarios hacia el exterior y luces hacia el interior de las viviendas. Un jardín vertical que recolecta energía y la disipa en forma de información.

El proyecto propone explotar la vivienda en todo el ámbito de la actuación. Si ésta se compone de partes no necesariamente agrupadas, esto permite disponerla en toda la red tridimensional –como los *mat-building* de Alison y Peter Smithson– según los programas: Desde una vida opaca a la publicidad, hasta la mayor de las cordialidades vecinales. Las viviendas que el programa demanda se desarrollan en dos o tres niveles, están compuestas por espacios independientes y unidas por una escalera privada. Son casas verticales que pueden ser utilizadas de múltiples maneras.



Figura 4. *Soft Metropolitanism*: microrascacielos de viviendas. amid.cero 9, Aomori, Japón, 2001.  
Imagen: El Croquis. In progress II, 2002-2003

### **El poder del símbolo: Luis Barragán y Steven Holl**

No se descubrirá nada nuevo aquí sobre el proyecto, de sobra conocido, de las Torres de Satélite. Denominada como "*la escultura urbana más importante del siglo XX*". Pero es importante señalar que Luis Barragán planteó, en un principio, la idea de hacer una fuente como estrategia comercial –así lo anunciaban los *spots* publicitarios que promocionaban la nueva urbanización– que convenciera a los posibles compradores de que Ciudad Satélite contaba con abundancia de agua. Asunto relevante en ese momento. Finalmente no fue así, pero se especuló sobre convertir las torres en enormes depósitos de agua. Idea, sin duda, muy interesante que habría aumentado el valor simbólico del proyecto, pasando ser una infraestructura urbana con identidad sobre el territorio.

Consecuencia del papel escultórico de las torres es su vacuidad, en sentido literal, pues son objetos de hormigón vacíos. Solo registrables para su mantenimiento, como ocurre, en efecto, en cualquier escultura. Pero realmente ¿podría no ser así?, ¿Cuál sería el significado de las torres de Satélite albergando usos definidos y completamente habitadas?. El poder simbólico de la torre debe ser argumento de nuevos sistemas arquitectónicos, sin perder la función urbana que, eminentemente necesaria, posee la arquitectura vertical (Fig.5).

En palabras de Luis Barragán sobre la génesis del proyecto:

fui a ver el terreno en la salida de la carretera a Querétaro, con una pendiente muy fuerte [...], debíamos hacer ahí algo que fuera símbolo de la ciudad y sobre todo que estuviera a la escala de la ciudad. Un punto de referencia, algo que les dijera a todos dónde se

encontraban tanto de día como de noche. [...] Aún ahora, cuando los días están claros, las Torres de Satélite son visibles desde una buena parte de la ciudad.

El escultor Mathias Goeritz, hablaba sobre la percepción espiritual de las torres apuntando al cielo.

El conjunto se levanta sobre una gran plancha de hormigón que presenta una ligera inclinación, lo que permite que se haga valer el principio de la cuarta dimensión, ya que los prismas parecen modificar su tamaño a medida que la mirada transita en el lugar". Una "oración plástica.



Figura 5. Interior de una de las Torres de Satélite, Luis Barragán y Mathias Goeritz. Naucalpan de Juárez, México, 1958

### **Orientalismo capaz en el proyecto de Shan-Shui**

El proyecto de Steven Holl para la ciudad de Hangzhou en China, al igual que Efrén García y Cristina Díaz (amid.cero 9) en su *Soft metropolitanism*, profundiza en la articulación de los sistemas de objetos entre sí, como alcanzan mayores grados de complejidad; no los objetos, sino los sistemas; no los individuos, sino las sociedades. Esto significa oponerse a todo reduccionismo, mecanicismo, intentar acercarse a un pensamiento de la complejidad y las redes, desvelar las estructuras complejas en las escalas urbanas y territoriales. Redefinir la arquitectura desde el énfasis en los sistemas que superan las crisis del objeto. Aunque los procesos de proyecto de Steven Holl difieren de amid.cero9 en cuanto una menor carga científica-experimental, en pro de un mayor simbolismo, sustentado por la abstracción y las referencias culturales de Hangzhou<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> En una entrevista de la revista El Croquis nº 172, Steven Holl habla sobre la sobrealimentación digital de la arquitectura actual, despojada de toda reflexión, profundidad y sentido de la realidad. De la importancia

Igualmente son visiones complementarias en el momento de enfrentarse a la complejidad urbana actual (Fig. 6).

El proyecto propone un plan general de ordenación –sistema– para este solar en Hangzhou, situado en una encrucijada entre el proyecto de reutilización de una fábrica de calderas situada al sur, a cargo de David Chipperfield y la rehabilitación de una antigua fábrica de oxígeno situada al norte, a cargo de Herzog & de Meuron. El nudo central de esta planta está formado por una Torre de Agua y una Torre Montaña, que aluden a dos conceptos que constituyen el espíritu de Hangzhou. La Torre de Agua se ramifica en unas formas afluentes que conectan con la zona norte, mientras que la Torre Montaña se conecta con el sur mediante formas paisajísticas.

El proyecto consta de cinco elementos de gran escala, que fluctúan entre el paisaje y arquitectura, estableciendo conexión con los edificios fabriles situados en cada extremo del solar: La Torre de Agua, de forma circular, se eleva sobre una lámina de agua, y de ella parte un puente –“linkaje” propio de Steven Holl– que traza una curva sobre la carretera situada al norte. El volumen, de cristal difuso, alberga apartamentos y oficinas, con locales comerciales en la base y un restaurante y espacio para eventos en la parte superior. Un canal existente hace de transición entre los dos extremos del proyecto. Al que se le acompaña con nuevos volúmenes híbridos. Estos “difusores de canales” caracterizan una nueva zona de vida al borde del agua, situados a lo largo de los caminos públicos de la orilla.

Las Torres Linterna se inspiran en las antiguas linternas de piedra del Lago del Oeste de Hangzhou, que encienden “fuego sobre el agua”. Unos muros cortina de vidrio fotovoltaico acumulan la luz solar durante el día, para después, a la noche, reflejar la energía captada sobre la superficie del agua. Cada planta alberga un apartamento tipo *loft*, conectado mediante un ascensor con los vestíbulos públicos situados bajo el estanque.

En el centro del solar, la Torre Montaña se conecta, mediante un puente con escalera mecánica, con la parte superior de la Torre de agua. Esta torre, de piel cerámica translúcida y cubierta ajardinada, se ramifica hacia el paisaje del parque. Como es habitual en los mecanismos de “linkaje” de Steven Holl: ofrece conexiones entre distintos ámbitos del proyecto –rizomas y pliegues–, no tanto como prolongación del espacio, sino como continuidad conceptual y formal del proyecto.

La fusión entre paisaje y arquitectura que tiene lugar en el parque 3D se consigue mediante cubiertas públicas ajardinadas en las que se excavan unas aperturas que se convierten en “jardines dentro de jardines” y que permiten el paso de la naturaleza y la luz hasta los niveles inferiores.

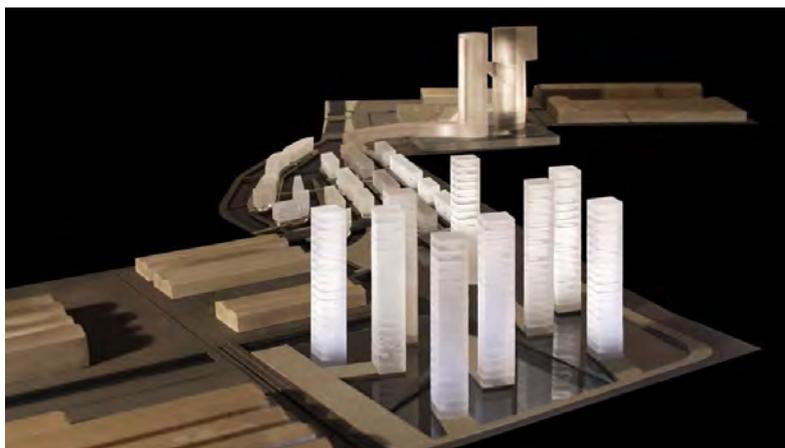


Figura 6. Proyecto Shan-Shui, Steven Holl. Hangzhou, China, 2009. (Concurso primer premio). Imagen: El Croquis, nº 172.

## Conclusiones

Una consecuencia de las investigaciones expuestas, es el camino hacia la nueva arquitectura vertical; que se apropia de manera consciente o inconsciente que aquellos mecanismos –hibridación, superposición y complejidad– y sistemas de crecimiento libres –*mat-building* y *cluster*– para aumentar la capacidad de adaptación y flexibilidad al entorno cambiante. Es decir, sistemas perfectamente definidos en su funcionamiento, como una compleja maquinaria *high-tech*, pero no cerrados, sino abiertos. Que no responden a esquemas monofuncionales y especializados, sino a la mezcla de “tipos” en un solo edificio, con evidente influencia del entorno y que conforman un inesperado contenedor con significado de conjunto. Así es como, personas y vehículos, personas y objetos, coexisten sin jerarquías en un mismo espacio y forma. Una arquitectura que, para poder comprenderla, debemos mirar aquellos fenómenos que la abrazan, con independencia de su significado o valor.

La arquitectura vertical es la respuesta urbana al contexto múltiple, cambiante y complejo en el que nos encontramos. Son torres de mínimo impacto ambiental, máxima liberación de suelo, debido, en parte, a su morfología optimizada de cuerpos extremadamente esbeltos (de 15 a 20 metros), que presupone un ejercicio especulativo intenso, pero no necesariamente siempre. La trascendencia de estos modelos, radica en la reducción de costes de construcción por el afianzamiento de las nuevas técnicas –standarización y desarrollo tecnológico– y la obtención de arquitecturas no exclusivas, destinadas a grandes corporaciones o sectores minoritarios, sino extensible a todo territorio urbano contemporáneo.

## Referencias

- Capitel, A., 2010. *Kenzo Tange y los metabolistas*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Castells, M., 2001. *Tecnópolis del mundo: la formación de los complejos industriales del siglo XXI*. Madrid: Alianza.
- Clément, G., 2012. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R., 1995. *S, M, L, XL*. Barcelona: The Monacelli press.
- Koolhaas, R., 2004. *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Madridejos, S., Sancho, J. C. & Abril, A. G., 2014. Conceptos y melodías. *El Croquis*, Issue 172, pp. 8-27.

- Montaner, J. M., 2008. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mumford, L., 1966. *La ciudad en la historia*. Madrid: Infinito.
- Rogers, R., 2000. *Ciudades para un pequeño planeta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sennett, R., 1978. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Tella, G., 2015. Miradas sobre Tokyo. *Estrategias para el desarrollo urbano*.
- Venturi, R., 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Segunda ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Venturi, R., Brown, D. S. & Izenour, S., 2016. *Aprendiendo de Las Vegas*. Tercera ed. Barcelona: Gustavo Gili.

## **The transformation of Istanbul and cultural effects**

Janet Barış  
(Nisantasi University)

### **Abstract**

Istanbul, which had gone through many changes in the past, has been in a more severe transformation in the recent years. Correspondingly, the Beyoğlu neighborhood, the arts and culture and lifestyle center of the city, started to change. The change in Beyoğlu and the people changing their habits to use this region affected the cultural life and movie theaters of Beyoğlu. The main factor behind the movie theaters losing their attendance is the transformation of people's habits due to the change in Beyoğlu. Therefore, saving these theaters from going out of business has become a movement to save urban life spaces. This paper explores the relationship between social movements, gentrification of Istanbul-Beyoğlu, and movie theatres in cities, with a focus on the transformation of urban culture in regards to people's engagement with the spaces of movie theatres. The urban renewal areas will be examined and the change, transformations and its social-cultural reflections will be put forward.

### **Resumen**

Estambul, que sufrió muchos cambios en el pasado, ha sufrido una transformación aún más severa en los últimos años. En consecuencia, el barrio de Beyoğlu, centro de arte y cultura y estilo de vida de la ciudad, ha emprendido su propia renovación. El cambio en Beyoğlu y en las costumbres de su población ha tenido efectos claros en la vida cultural y, en concreto, en la actividad de las salas de cine. El principal factor detrás de la pérdida de espectadores sufrida por estas últimas es la transformación de los hábitos de la gente debido al cambio en Beyoğlu. Por lo tanto, evitar que esas salas cesen su actividad ha derivado en un movimiento social para salvar espacios de vida urbana. Este documento explora la relación entre los movimientos sociales, la gentrificación de Estambul-Beyoğlu y los cines en las ciudades, y pone el foco en la transformación de la cultura urbana provocada por el compromiso de las personas con los espacios de los cines. En él, asimismo, se examinan las áreas de renovación urbana y las consecuencias socioculturales que el proceso conlleva.

**Keywords:** Istanbul, Beyoğlu, Gentrification, Movement, Theater

**Palabras clave:** Estambul, Beyoğlu, Gentrificación, Movimiento, Teatro

### **Introduction**

The Beyoğlu district where a big part of “Distant” takes place is the heart of Istanbul. After the fall of the Ottoman Empire that hosted various cultures through centuries, it has kept its place transformation. As of the early 2000's, Beyoğlu witnessed even further changes. Political conservatism severely affected this district, and its socioeconomic and demographic structures have changed completely. The gentrification of Istanbul has been in progress since the 1980's, in the central and historic districts of the city. Beyoğlu, which used to be an important touristic and entertainment center until twenty years ago, has lost its appeal, mostly due to the conservative-Islamist government in power for the last fourteen years.

İstiklal Street, that is located in Istanbul's historic district of Beyoğlu, has been experiencing changes in its nature for more than 100 years. The shopping patterns have changed with the new age giant shopping malls on the avenue and most of the art and

culture foundations on the street have been closed. In line these developments cultural life has started to change in Beyoğlu and most of movie theaters get closed. This kind of cultural developments caused by some protests. From 2010 onwards, an audience community in Istanbul attempted to claim their right to save historical movie theater called Emek. The Emek Movie Theater movement began April 2010 and lasted until January 2015. Street culture was significant for this community's engagement with the Emek movement, and the Gezi uprising was part of this culture. Another example is experience of Beyoğlu Movie Theater. The movie theater which has been experiencing financial problems for a long time, announced in 2017 that it will close in June. After this point, a small movement started to prevent the movie theater from closing. As a result of this movement a "loyal card" system was created for people to buy.

When a community claims its right to its own spaces, this consolidates their feeling of togetherness and their understanding of the power of their agency.. According to Harvey's and Lefebvre's works, "the right to the city" refers not only to rights to urban services, such as housing, work, and education, but also to the right to participate in making "the urban," the right to inhabit and transform urban space and thus to become a creator of the city as oeuvre.

This paper explores the relationship between transformation of Beyoğlu with urban regeneration policies and movie theaters in Istanbul. The argument is based on the study of cinema-going practices of an audience community in Istanbul. In this context, the transformation and the change of Beyoğlu make an example of gentrification which is occurred at the global scale.

### **Istanbul and gentrification**

In Istanbul, the transition to a neo-liberal urban regime started after the 1980 coup d'état. By the early 1980s, the construction industry had become the second most economically important sector after textiles and clothing. Investment in tourist attractions, big urban projects such as offices, hotels and shopping malls, cultural and convention centres and luxury housing estates reached unprecedented levels. (Türkün, 2011: 64)

Along with an expanding export economy, the financial sector started to grow and the first glimmers of the city orienting itself to the global arena became visible. Under the new regime presided over by Prime Minister Turgut Özal (1983-1989), municipalities were given more autonomy and their budgets increased. İstanbul was allowed to chart its own course in terms of infrastructure and productive investment. (Keyder, 2010: 178) Under the mayorship of Bedrettin Dalan (1984-1989) turning Istanbul into a 'world city' became the main goal of the newly empowered metropolitan municipality. At that time, Dalan was seeking to 'transform Istanbul from a tired city, whose glory resided in past history, into a metropolis full of promise for the twenty-first century.' (Keyder and Öncü 1993: 29).

Istanbul was the most attractive city in Turkey for investors seeking short returns and high profit margins. (Türkün, 2011: 64) Last two decades, shopping malls and festivals have increasingly become larger and more influential features of urban landscape and culture in cities. Representing 'the dreamworlds of capitalism' (Pusca, 2009: 371)

The current government, Justice and Development Party (AKP), inherited the achievements of the crisis doctors when they won the elections in 2002. Their neo-liberal convictions were served well by the shock-doctrine approach that had brought in the required changes for full global opening. (Keyder, 2010: 179) In the AKP period, through its neo-liberal policies, not only the urban centers but also other districts have been

demographically reshaped in line with the government's capitalist and conservative tendencies. This type of urban policies has been on the rise especially after the year 2000. On the global scale, this was the period in which big urban projects started to replace comprehensive planning. Investing on urban land was seen as less risky than the available opportunities in industrial production, where globalization, new technology and the increasing availability of cheap labor was driving costs and revenues down. (Türkün, 2011: 64)

Uprisings are not only political but also cultural gatherings where people participate in shared spaces whilst creating a common political culture. Accordingly, as a space incorporating the culture of shopping and cinema, the main avenue for film consumption has become the multiplex. While Turkey's first shopping mall, Galleria, was opened in Istanbul in 1988 (Gökarıksel, 2012: 7) wider exhibition of films in multiplexes dates back to the mid-1990s.

Turkey's shift into neoliberalism dates back to 1980s, it has integrated into capitalism following the military coup of 1980. Corporate globalization has stream-rolled the landscape of Istanbul with the post-coup d'état policies. 'Urban change, the transformation of urban space and the increasing deployment of the construction sector as tools of hegemony have been common desires of the Turkish conservative right wing and political Islam' (Moudouros, 2014: 186).

In this framework, 'Istanbul has become the privileged arena of operation for the AKP government' (Aksoy, 2012: 97–98). Erdoğan, the first avowedly Islamist mayor of Istanbul in 1994, explained his approach as follows: 'Istanbul is a global city, which is accepted not only by the world but also the prophet Mohamed. Istanbul should have an Islamic identity' (Öktem, 2011: 36). In so far as the ruling AKP government has helped to open Istanbul to market-driven global forces, the city's transformation has been a state-led project. (Aksoy, 2012: 107) This project implies the increasing penetration of mosques, the boom of the neo-Ottoman style and decreasing numbers of alternative spaces for any other religious, ethnic, and sub-cultural groups, apart from the majority Sunni Turks.

### **Beyoğlu gentrification and movie theaters**

Beyoğlu has been basically a symbol for Istanbul's occidental facade. Bearing in mind the Turkish modernization in the Republican era, Beyoğlu represents an occidental image of the Turkish society along with the stores, shops and restaurants run by non-Muslim minorities.

Nevertheless, after this period, policies that aim to transform the Republican, Western space image of Beyoğlu were implemented. Although, despite incidents like the September 6-7 1955 pogrom aimed at replacing non-Muslim minorities, Beyoğlu kept its Western image until the 2000's. In the AKP period, Beyoğlu found itself in a new wave of transformation. While this transformation primarily seems to affect physical space, it has also disabled the lifestyle, arts and culture center of the city. Different factors such as the neo-liberal policies, transformed neighborhoods, social media have changed the leisure habits of the youth, as well as the way they spend time in some districts of the city.

One of the most radical effects of urban regeneration programs is seen in the Beyoğlu district, where global chains, studio flats and shopping malls have replaced independent shops and historical sites while its previous communities such as transgender, Kurdish and Roma communities have slowly left the area. This

transformation also gentrified the Beyoğlu district and the rent and service prices skyrocketed.

Beyoğlu was a center for production, consumption and reproduction of culture, which brought about restaurants with reasonable prices but when the times changed, these places started charging 2–3 times the normal prices. In this transformation, the AKP and the municipality trying to market Beyoğlu to the newcomer wealthy tourists has also been a factor. After 2011, plans and policies such as replacing the Gezi Park with a modernized, commercial version of the old Artillery Barracks, building new shopping malls, closing Beyoğlu to all public demonstration including the Labor Day rallies, are related to this strategy.

One of the most important factors in Beyoğlu's transformation is that foreign capital gradually took over important spot on the İstiklal Street especially after 2000. The real estate investments of big local and foreign capital play an important role in shaping the transformation of İstiklal Street.

Sales and purchases conducted by investors expanding volume every day as properties are hurriedly handed out. In tandem with the thrilling pace of real estate investments made by local and foreign capital, institutionalized art centers sponsored by major Banks (Garanti, Akbank, Yapı Kredi) and corporations (Sabancı, Koç, Borusan), as well as prestigious stores owned by big brands (Lacoste, Nike, Converse, Mango) are opening on the street. İstiklal Street comes to fore as an attractive investment site for shopping malls for the first time in its history. (Adanalı, 2011: 5)

Apart from neo-liberal policies, financial strategies and the desire to appeal to wealthy tourists, Islamism is an obvious factor in Beyoğlu's transformation. I identify political Islam as one of the reasons for Beyoğlu's "touristification" and spatial cleansing. The recent rise of political Islam has led to limits on the consumption and selling of alcoholic beverages, the transformation of urban spaces into commercial undertakings, the bans on drinking and eating outside in Beyoğlu, the police's enforced removal of people sitting in front of the restaurants. Among recent investments perhaps two neighboring buildings have caused the most controversy: the street's first shopping mall, Demirören İstiklal, and the historic Cercle D'Orient building which has the new Emek Movie Theater under its roof had reconstructed and opened in 2017.

The rising number of tourists from Arab countries visiting Beyoğlu is also an important factor that has contributed to the gentrification and spatial transformation of the district. The increase in wealthy Arab tourist visiting the district for shopping purposes rather than arts and culture, has been an important factor in Beyoğlu's transformation. Bookstores being replaced by shopping areas, indoor shopping malls being opened on the İstiklal Street which is already like an open-air mall, are examples of this transformation.

İstiklal street, that is located in Istanbul's historic district of Beyoğlu, has been experiencing changes in its nature for more than 100 years. the shopping patterns have changed with the new age giant shopping malls on the avenue, the locals have stopped hanging around, most of the art and culture foundations on the street have been closed. İstiklal Street lost its "intellectual center of the city" status, as many would agree. The distinctive businesses on the street have the risk of losing their buildings because of the changes in "the disaster act" or "the code of obligations." Apart from losing reputation, the businesses have also been heavily affected by the distressed environment set by multiple bombings, several of them have closed down their branches or relocated.

All these developments also affected people who view Beyoğlu as a cultural center and frequent the district for cultural purposes. "The destruction of a neighbourhood creates a rupture in the social contract that binds its residents to the state" (Lelandais, 2014: 1802)

This gentrification is a process made possible with arts and culture institutions and these institutions have made the neighborhood rich and classy. A place that does not have arts and culture institutions and which has become a place of bombs and terror, is hard to glorify again. Nobody understands that there is no culture on the street and the usual sight of Istiklal on photos and videos has become a picture on postcards.

### **Movie theatres and the case of Emek Theatre**

Movie theaters, in neighborhoods and the city center, have the ability to transform its audience, as well as the city. The movie theaters in Beyoğlu, through the time, have also served this purpose, through movie theaters, cinema becomes part of the space and fulfills the need for arts in urban centers.

Cinemas also have a way of constructing a memory of the city, full of recollections. When they are closed or move to other locations for various reasons it is like a person losing their memory and damages a city's cultural-artistic texture. It pushes the city and its people to an insensitive, ineffective, unresponsive lack of love, which equates to having no memories. Cities are forced not only to stay contemporary, but also to protect and maintain their resources and the places that will continue to construct their identities and shed light on their future.

The movie theater remains a rather curious institution, an unlikely brick and mortar outpost for a cultural form heralded as defiantly mobile, malleable, reproducible, and accessible. Plainly, the basic idea of a theater long predates cinema, pulling forward the significance of dedicated or specially demarcated spaces for traditions and practices of live drama, performed music, and public oration as well as circus barkers, burlesque artists, magicians, and middle brow occultists. (Wasson, 2016: 2)

Film critic Kutlukhan Kutlu underlines that movie theaters are an indissociable part of films. According to Kutlu, the spaces in film are reshaped through the movie theaters that we view them in, and the movie theaters play a role in the impact made by the movie on the viewer, creating a personal culture. This is one of reasons why movie theaters being shut down and moved into shopping malls is problematic. We can no longer remember where we watched a particular movie. With the movie theaters being replaced by shopping mall cinemas, watching a movie becomes a non-cultural event. Cinema, which is more and more considered to be a commercial product, being excluded from the space thus creates a cultural void. (Kutlu, 2013)

Film can be used to create a space in which citizens can encounter issues. Once produced, organizers and other supportive groups and individuals can use a film to create a space within which citizens can encounter, discuss, and decide to act on the issues raised in the film. (Whiteman, 2004: 55)

Beyoğlu, in the 1990's and the 2000's, was a popular spot especially in this regard. It hosted the most preferred locations of the city with its movie theaters, cafes and restaurants. As the people visiting the district transformed, the audience also transformed. Since the newcomers were mostly shopping-oriented, movie theaters became targets for gentrification. One of the most important reasons for movie theaters in Istanbul to shut down was the growing number of shopping malls which included cinema halls. This transformation accelerated in Beyoğlu, since movie theaters represented valuable spots for gentrification.

While global chains such as Mango or Starbucks have mushroomed on Istiklal Street since the 2000s, the emergence of its first shopping mall, Demirören, dates back to 2011. This is followed by the opening of the Grand Pera shopping mall next to Demirören, in place of the Cercle d'Orient complex that hosted the Emek Movie Theater for more

than a century. The movie theatres which were parts of the local arcades have also disappeared, apart from a few notable exceptions, such as the Atlas and Beyoğlu Pera,

Locations of arts and culture were among the firsts to be affected by Beyoğlu's gentrification. The most prominent example of this situation was the Emek Theater shut down in 2009. The movie theater which opened in 1924 as the Melek Theater, was later renamed to Emek in 1957. The theater was renovated in 1993, and technically modernized in 2000. After it was shut down, it was included in a shopping mall project called the Grand Pera and demolished in 20 May 2013.

Emek Movie Theatre is one of the oldest of Beyoğlu's cinemas along with the Elhamra and Alkazar. All three were opened in the early years of the Republic (1924). In their day they were among the most modern cinemas, not only in Istanbul, but also in Europe. Not only were the screened films exclusive, but also the audience. Emek had an important place in the collective memory as it had been the principal theater of the Istanbul Film Festival for decades.

A movie theater that might well be considered to be a cultural heritage to have been destroyed by a private company drew a rebuff among those who tried to save Beyoğlu. It would be shameful in those days to even think about transforming these places into business centers or similar places just for the sake of some potential revenue. Even in the most difficult days when the cinema world was in crisis it didn't compromise the films it screened.

A number of demonstrations took place aiming to stop the closure of the movie theater. These events also became the forefront of the defense for Beyoğlu and the city. From 2010 onwards, an audience community in Istanbul attempted to claim their right to the Emek Theater in their protests against its demolition. The Emek movement began during the İstanbul Film Festival in April 2010 and lasted until January 2015. (Özdüzen, 2017: 9)

The demonstrators tried to protect their living spaces and movie theaters. The Emek Theater had a two-way function as a living space and a movie theater. Before the uprising, the Emek Theatre became a symbol for the loss of not only the independent movie theaters but also other cultural venues, a symbol which represented a defense against homogeneity through "shopping-mallisation", and from a broader perspective.

Throughout their social movement, my informants repurposed the spaces that were previously used for cinema-going and felt a sense of belonging. The resocialization through demonstrations, film screenings and public concerts meant claiming right to their own space and lives. The use of the streets for cinema-going implied a merge of the cinema spaces such as movie theaters with the public spaces on the streets. Also, the intertwining of protest sites with festival spaces expanded the understanding of festival activism, which was previously contained within the boundaries of film festivals' own spaces. (Özdüzen, 2017: 12)

In order to claim their right to the city, this audience community used many different creative methods such as changing the look of the city. The activists, occupation of streets, squares and movie theaters intertwined with the protest's offline media outlets/film exhibition avenues. The creative protests such as making songs, organising screenings and performing in concerts became the locus of the Gezi protests following the Emek movement. The 'creativity' of these protests was partly interrupted by the severe police violence which began on the 7 April 2013. Increasing levels of violence and repression did not silence this community's willingness to use their democratic rights to claim their right to their spaces and their futures. (Özdüzen, 2017: 14)

The Emek movement was also a movement for protecting a living space and protests were shaped accordingly. Harvey's conception of the right to the city, the right

to the living spaces, those who live in the streets of the city being decisive in the fate of the city were fulfilled in the Emek rallies.

According to Harvey, the right to the city is the right to access to urban resources, transform them and define our own future. City is an answer to how and where people want to live and communicate with which people in which locations. Therefore, city is a transformable collective space that people adapt themselves to and expects that it adapts to them.

The question of what kind of city we want cannot be divorced from the question of what kind of people we want to be, what kinds of social relations we seek, what relations to nature we cherish, what style of daily life we desire, what kinds of technologies we deem appropriate, what aesthetic values we hold. The right to the city is, therefore, far more than a right of individual access to the resources that the city embodies: it is a right to change ourselves by changing the city more after our heart's desire. It is, moreover, a collective rather than an individual right since changing the city inevitably depends upon the exercise of a collective power over the processes of urbanization. (Harvey, 2008: 28)

For Bourdieu, “the literary or artistic field is at all times the site of a struggle between the two principles of hierarchization: the heteronomous principle, favorable to those who dominate the field economically and politically (e.g. “bourgeois art”) and the autonomous principle (e.g. “art for art’s sake”) which those of its advocates who are least endowed with specific capital tend to identify with degree of independence from the economy, seeing temporal failure as a sign of election and success as a sign of compromise.” (Bourdieu, 1983: 321)

Recent protests organized against proposed urban development plans for Gezi Park in Taksim Square in Istanbul during May and June 2013 showed the importance of symbolic spaces (neighborhoods, squares, parks, and so on) in the emergence of resistance, as the inhabitants of the city would not allow top-down public decisions about their living spaces, which are considered to be part of their identity and represent landmarks in their everyday life. (Lelandais, 2014: 1804) It not only triggered further social movements but also increased the desire to create ‘our own communities’ for the future against the imposition of ‘their’ culture.

### **The case of Beyoğlu Movie Theater**

After the Emek Theater was shut down and moved to its artificial location inside the Grand Pera mall, another movie theater in Beyoğlu found itself on the brink of being shut down. The Beyoğlu Theater was one of the two movie theaters (along with the Atlas Theater) in Beyoğlu that was still connected to the street. The theater, which has been operating under dire conditions for a long time, announced that it would shut down in June 2017.

Middle-class intellectuals and university youth switching to other neighborhoods, the terrorist attacks, restrictions on alcohol, the culture of the Middle Eastern tourists dominating the district already transformed Beyoğlu. This transformation affected the gate receipts of movie theaters, including the Beyoğlu Theater.

The Beyoğlu Theater, which has been operating since 1989, announced its decision to cease its operations in June 2017. They said:

We have long tried to survive in a place of monopolized distribution and screening chains. We still can't afford the fixed expenditure today. We've looked for sponsors but couldn't

find any, continuing with our efforts since 1989, it has become impossible to survive in this setting. we hope that alternative ways for survival will be found in a place of monopolized industry.

At this point, a small movement emerged in order to save the theater. After a debate on the social media for a strategy, a subscription system based on “loyalty cards” was introduced. A network of volunteers led by cinema critics Cem Altınsaray and Utku Ögetürk was formed, and negotiations with the theater managers started. As a result, Beyoğlu Theater cards were introduced, comprised of three tiers of 100 TL, 500 TL and 1000 TL. With the income provided by the card sales, a part of theater’s debt was covered.

The movement to protect the Beyoğlu Theater evolved in a different manner than that of the Emek Theater. The state of emergency in Turkey and the street demonstrations being restricted, urged for a different political action. The crowds that tried to save the Emek Theater were no longer in the streets, largely related to the disillusionment after the Gezi Park protests and the state of emergency declared after the failed coup attempt in 2016. Therefore, “desk-based actions” replaced mass protests, and purchasing cards helped protect a space. However, the Emek Theater and the Beyoğlu Theater movements both qualify as attempts to protect a cultural living space. Even in a period when political action was diminished, motivation for saving a movie theater as a cultural space was present. That motivation manifested itself through card purchases or actors and actresses encouraging people to purchase cards.

While those who purchased the cards were mostly movie goers, a considerable amount of people were who were uncomfortable with Beyoğlu’s transformation and trying to save it even though they no longer frequent the district.

The Beyoğlu Theater, in this regard, is important since it represents a hope for Beyoğlu, as well as being a cultural center. Journalist Kültigin Akbulut made a survey with card buyers about their motives to purchase. “My first question was about whether they had ever supported such a campaign before. The 60% of the people said that they supported such a campaign for the first time. (Akbulut, 2017) The Beyoğlu Theater campaign created a group of people who supported a crowdfunding effort for the first time. Therefore, we may say that this campaign is an important first step in creating awareness.

“In the second question, I asked the interviewees to state their purposes of supporting the campaign by selecting at most two of five choices. Two choices ranked first with 62% of votes; ‘Save the theater from shutting down’ and ‘Supporting the independent cinema’ (Akbulut, 2017)



As a result of this survey, it appears that many supporters participated in the campaign to protect the movie theater and their living spaces. Therefore, it is predictable that people tend to fight against Beyoğlu’s transformation and the movie theaters being shut down.

The Beyoğlu Theater was saved for the moment, through cards and other donations. As it was not taken over by a major company, it is currently away from extinction. It is renovated and continues operation.

## Conclusions

The political and socioeconomical transformation in Turkey in the last 15 years have affected the arts and culture, as well as the urban spaces where cultural activities take place. Beyoğlu, gradually losing its appeal, has become the most prominent indicator of this transformation.

Beyoğlu, with the changing touristic strategies and the neoliberal policies, was opened to profit-based gentrification, and the arts and culture places were discarded in line with these policies. As a result of this process, movie theaters started to go out of business due to viewers not preferring this neighborhood, and also the finance capital trying to replace these theaters for profit.

With the closing of movie theaters, a new urban movement has mushroomed. The intellectuals who felt that their urban life spaces were threatened were the pioneers of this movement. While this movement manifested itself physically during the attempts to save the Emek theater, in the Beyoğlu theater case, social media and subscription schemes have played a role.

The actions pursued in the streets or on the social media empowered those who want to have a word on the fate of the city. Especially in the Emek movement, even though the movie theater could not be saved in the end, a process in which people felt themselves part of a movement emerged. Therefore, Harvey's and Lefebvre's theoretical arguments were turned into practice. The use of occupation as an alternative method transforms private or state property into independent public property where people can engage in their own decision-making processes.

## References

Adanalı, Y. A. (2011). De-spatialized space as neoliberal utopia: gentrified İstiklal Street and commercialized urban spaces. *Red Thread*, 3(2011), 1-13.

Akbulut, Kültigin Kağan. "Beyoğlu Sineması'nın Öğrettiği: Sinema Yalnızca Sinema Değildir." <https://journocom.tr/beyoglu-sinemasinin-ogrettiği-sinema-yalnizca-sinema-degildir>.

Aksoy, A. (2012). Riding the storm: 'new Istanbul'. *City*, 16, 93–111.

Bourdieu, Pierre. (1983) "The field of cultural production, or: The economic world reversed." *Poetics* 12.4-5: 311-356.

Gökarıksel, B. (2012). The intimate politics of secularism and the headscarf: The mall, the neighborhood, and the public square in Istanbul. *Gender, Place & Culture*, 19(1), 1–20.

Harvey, D. (2008). The right to the city. *The City Reader*, 6, 23-40

Keyder Ç. and Öncü A. (1993) Istanbul and the Concept of World Cities. Istanbul: Friedrich Ebert Foundation.

Keyder, Ç. (2010). Capital city resurgent: İstanbul since the 1980s. *New Perspectives on Turkey*, 43, 177-186.

Kutlu, Kutlukhan. 'Alien Temizliği Bitince Haber Verin.' <http://www.on8kitap.com/blog/alien-temizligi-bitince-haber-verin>

Lelandais, G. E. (2014). Space and identity in resistance against neoliberal urban planning in Turkey. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(5), 1785-1806.

Moudouros, N. (2014). Rethinking Islamic hegemony in Turkey through Gezi Park. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, 16, 181–195.

Pusca, A. (2009). ‘Born to shop’: Malls, dream-worlds and capitalism. *Journal of International Relations and Development*, 12, 370–377.

Öktem, B. (2011). The role of global city discourses in the development and transformation of the Büyükdere–Maslak axis into the international business district of Istanbul. *International Planning Studies*, 16(1), 27-42.

Ozduzen, O. (2017). Cinema-going during the Gezi protests: claiming the right to the Emek movie theatre and Gezi Park. *Social & Cultural Geography*, 1-25.

Türkün, A. (2011). Urban regeneration and hegemonic power relationships. *International planning studies*, 16(1), 61-72.

Wasson, H. (2016). Introduction: Entering the Movie Theater. *Film History: An International Journal*, 28(3), v-xi

Whiteman, D. (2004). Out of the theaters and into the streets: A coalition model of the political impact of documentary film and video. *Political Communication*, 21(1), 51-69.

## **Re-imagining the urban experience in the global era**

Anna Lazzarini  
(University of Bergamo)

### **Resumen**

Explorando la relación entre los espacios urbanos y la construcción de fronteras, el texto entiende indagar la compleja estrategia de producción de fronteras que tiene lugar al interno de la ciudad contemporánea. La vida urbana y los espacios urbanos están involucrados en un proceso incesante de construcción de fronteras: los límites materiales e inmateriales, físicos y simbólicos se multiplican, se mueven y se diferencian sobre la superficie de la ciudad y en su imaginario. Desacuerdo con un enfoque crítico de los estudios de frontera, el texto intenta conceptualizar la importancia de los límites y las fronteras para volver a imaginar lo social y lo político en la era de la globalización, dentro de los espacios urbanos. La transformación de los límites urbanos consiste en un proceso de multiplicación gradual que involucra formas, funciones, representaciones y prácticas, dislocaciones y reubicaciones determinadas por cambios políticos, económicos, históricos, socioculturales. En su complejidad espacial, empírica y teórica, los límites urbanos se están convirtiendo en espacios móviles, fluidos y relacionales, atravesados por cuerpos, prácticas, discursos, narrativas, imágenes. Tales transposiciones intercaladas redefinen continuamente la identidad y la alteridad, dinámica de la inclusión y la exclusión. Las fronteras materiales o simbólicas reproducidas, multiplicadas y movidas dentro de los espacios urbanos de la ciudad son los lugares emblemáticos en los que se concretan diferentes prácticas, actividades y experiencias creativas, produciendo al mismo tiempo una nueva imagen de la ciudad. Estas experiencias fronterizas pueden ser consideradas como nuevas posibilidades para articular narraciones e interpretaciones sobre las diferencias, culturas, ciudadanía, identidades individuales y colectivas y formas de comunidad. Pueden ser vista como potenciales elementos de innovación social y política.

### **Abstract**

Exploring the relationship between the urban spaces and the construction of borders, the text intends to investigate the complex strategy of bordering taking place within the contemporary city. Urban life and urban spaces are involved in a ceaseless process of bordering: material and immaterial, physical and symbolic borders are multiplying, shifting and differentiating on the city's surface as well as in its imagery. According to a critical border studies approach, the text aims to conceptualize the importance of borders and bordering practices for re-imagining the social and the political in the era of globalization within the urban spaces. The transformation of urban borders consists of a gradual multiplying process involving forms, functions, representations and practices, dislocations and consequent relocations, determined by political, economic, historical, socio-cultural changes. In their spatial, empirical and theoretical complexity, urban borders and bordering are becoming mobile, fluid and relational spaces, crossed by bodies, practices, discourses, narratives, images. Such crossings and transpositions are continually redefining identity and otherness, dynamics of inclusion and exclusion. The material or symbolic borders reproduced, multiplied and displaced within contemporary urban spaces are the emblematic places in which creative different practices, activities and experiences are shaped, producing at the same time a new image of the city. These border experiences can be considered as new possibilities of articulating narrations and interpretations on differences, cultures, citizenship, individual and collective identities

and forms of communities. They can be seen as potential elements of social and political innovation.

**Palabras clave:** Ciudad; globalización; fronteras urbanas; ciudadanías; imaginarios.

**Keywords:** City; globalization; urban borders; citizenships; imageries.

Things have no limits now.  
DON DELILLO

Despina can be reached in two ways, by ship or by camel. The city displays one face to the traveller arriving overland and a different one to him who arrives by sea. [...] Each city receives its form from the desert it opposes; and so the camel driver and the sailor see Despina, a border city between two deserts.

ITALO CALVINO

### **Globalization inside the city**

The city's form, culture and image have changed radically over a few years' time. Today, the city provides a privileged observation point from which to view the ongoing metamorphosis process and understand the trends that, in a whirlwind of new directions, are re-defining the political, economical, social and cultural order.

In fact, in the cities global processes take up concrete, localized forms. Inside the cities, globalization occurs locally (Lazzarini, 2013).

Today the city is swept by quick and unexpected changes. The current urban model is web-like, a network of networks; it is characterized by functional and structural overlappings; it is an entwining of different principles, organizational forms, morphologies as well as deeply diverse spaces and times. Politics itself, its languages and practices are challenged by the coexistence in the city of administration and jurisdiction spaces organized at different scales, by the management of global mobilities, the great impact of problems arising from the encounter between cultures and by the development and spreading of communication technologies. The weakening of the modern political paradigm based on the connection between political space, jurisdiction and territory, neoliberalism as theory and practice in the reorganization of power systems as well as the financialization of capitalism re-define the spaces and institutions of politics causing a gradual erosion of the representative mechanism of democracy (Brown, 2005). This complex urban context generates disorder and increasingly evident social distress: the urban texture is lacerated, torn, wounded. Contemporary cities show unforeseen contamination of spaces, times, functions. The borders between places and cultures in the city are no longer fixed: they become unstable, permeable, penetrable. Degradation mingles with hi-tech, arcaicity with innovation, local with global.

In the globalization era, the city has become the world and the world one single boundless city. However, it is difficult both for researchers and for citizens to "define" the city, to grasp its main features and encapsulate the urban experience.

A sign of our times is the great increase of mobility (Urry, 2000; Sheller & Urry, 2006). People, things, goods, capitals, information, images, cultures, everything moves around the world. Specific, transnational spaces are produced which tend to go beyond the political geography of nation-states. The nation-state is forced to renegotiate its power with subjects and sources of law on a subnational, transnational, international and global level (Brenner, 2004). Although it still holds key geopolitical functions, it fails to represent the "container" of the economical, social, political and cultural processes and also to mediate between local and global. Other spatial, social and political orders, in fact, overlap with the state-centric system in a confused, shifting, unstable way.

Movements and flows break off the correspondence among individuals, social contexts, territories and political entities (de-territorialization) but at the same time lead to the reconstruction of new relations by connecting dislocated places (re-territorialization).

In the city, the constant movement of flows outlines “new scapes” (Appadurai 1990). The social, political and cultural life is deeply transformed: globalization thus consists of a new constellation of mutually related economical, social, political, cultural and symbolical forms.

The most interesting metamorphosis concerns the forms of imagery: an unprecedented multitude and variety of skills, knowledge, systems of meanings and symbols that the new communication media disseminate every day are spreading not only in the industrialized countries but in every corner of the planet. Through technology, mass education, entertainment, sports, advertising, fashion, tourism, consumption, this extraordinary circulation of knowledge, images and symbols overwhelms daily life, production, trade, customs and cultures (Appadurai, 1996).

In particular, the urban experience is changing in an irreversible way: social relationships, ways of living, moving, using space, communicating and carrying out daily functions; but also the city’s body, its surface, its communication strategies, its ability to recognize itself in an identity, to reorganize its image (Lazzarini, 2011).

The result is an extraordinary social, cultural and political complexity. This is the cosmopolis in which we live in, a multiform, kaleidoscopic and plural reality which requires new paradigms in order to be understood and governed (Le Galès, 2002).

Within the city, mobilities, flows and places interweave dynamically in web-like forms. These forms involve not only the articulation of space, but also political and social relations as well as cultural production. Transits, passages and flows necessarily transform the places they cross.

However, a world where global mobility and interconnection constantly grow is at the same time paradoxically marked by an unprecedented proliferation and differentiation of borders, whether material or immaterial, physical or symbolical.

Borders break up and multiply, become heterogeneous and fluid, and reassemble anywhere: these processes underlie the construction of the global space, intended not as a world without borders but rather as a place marked by their extraordinary proliferation and dissemination.

Beside the rhetoric celebrating the disappearance of frontiers, spatial boundaries, barriers and enclosures, the global era is marked by the paradox of the appearance of new kinds of borders.

Urban borders are the ones that have undergone a deep change and have re-designed forms, functions and meanings of the urban experience and the city itself. Urban borders are, today, a key space for interpreting the urban experience in its material and symbolical dimension.

The spatial, social and historical dimensions of the human existence are essentially interconnected. In this view, spatiality appears as a true language with its own semantic, iconical, historical, axiological dimension: it evokes images and meanings, inspires passions, possibilities of recognition, fears and action.

Cities are the result of the social production of the urban space, intended as the material and symbolical context in which human life manifests itself; social relations take up specific spatial configurations while human practices and activities shape specific structures and articulations of space within the city.

In particular, in border areas, along urban limits, the symbolical dimension enables the renewal of the expressive power, the capacity to multiply and expand the specific

experience of each place thus generating new processes of identity construction, both individual and collective.

Therefore, on a social point of view spatiality is not a neutral container: it is rather an element activating change in social relations, both on a material and symbolical level.

### **Mobile urban borders**

According to a systemic-processual reading (Paasi, 1996; van Houtum, 2005; Newman, 2006), we move away from the classic assumption that borders are static demarcation lines of nation-states territories and naturalized delimitations of sovereignty. The critical border studies approach, instead, conceives borders as mobile, processual, dynamic social and cultural practices: they can be considered as the results of a social and political negotiation of space, even if they contribute, at the same time and on different levels, to construct individual and collective identities.

In this perspective, borders, investigated in their multiple dimensions, emerge as creative in-betweens (Bhabha, 1994): we can, therefore, rethink the borders as human constructions, both material and immaterial.

In the global world, borders are continuously reproduced, dispersed and multiplied: their forms, functions and practices create different socio-political arenas. Thus the constant displacement of flows causes a proliferation and diffusion of borders. The seeming deconstruction of borders corresponds to their reconstruction. The global age has not led to a borderless world (Rumford, 2010). Borders do not disappear: they are reshaped and reallocated not only between countries but also within the cities.

The metamorphosis of urban borders is a gradual multiplying process involving forms, functions, representations and practices, dislocations and consequent relocations, determined by political, economic, historical, socio-cultural changes.

In adopting this perspective, we will focus on the critical shift from the notion of border to the practice of bordering: also within the city borders can be defined as socially dynamic spaces, as socio-cultural and political practices.

Nowadays, contemporary cities are involved in a double movement: beside a persistent border-crossing process, they are also engaged in multiple internal strategies of enclosure. On the one hand, previously defined urban borders become undefined and tend to disappear into an endless city. On the other hand, urban life is subjected to a ceaseless process of bordering: material and immaterial, physical and symbolic borders are multiplying, shifting and differentiating on the city's surface as well as in its imagery.

In this regard, borders express the need for activating practices of territorial ordering, for regulating the use of space. So borders can set up an order, a hierarchy, and separate people who are "inside" from those who are "outside", structuring the real world through the inclusion/exclusion dialectics.

Through this separation borders make up identity and otherness, they set up their own space by creating, at the same time, the space of the other. In this respect, the complex bordering processes can be interpreted as ordering and othering processes: the border emerges as a relational practice for producing order and otherness (van Houtum and van Nearsen, 2002).

In the contemporary city, while external borders become increasingly thinner, inside the city borders constantly proliferate, move and strengthen. The organization of space, actions to combat deviant behaviour and social disadvantage, security measures for single individuals and the community, actions for urban renewal are all examples of a growing will of imposing control, order, regulation and surveillance on everyday life and urban practices: groups that are homogeneous (sharing culture, ethnic identity,

lifestyle and income) and distinguished at the same time are forming within the city. Closed communities and uniform spaces are created and protected by physical and electronic barriers with the aim of preserving identities and avoiding any kind of blend or contamination with the “other” (Esposito, 2011).

On a spatial level, the response to danger, whether real or perceived as such, is the strengthening of barriers, of the right to build fences and to confine. The city-planning and the social organization of spaces create manifold models of segregation, concerning both territorial and social isolation (Amin & Thrift, 2002). These models range from the urban ghettos of US cities – neglected areas where exclusion is based on ethnicity – to the various European versions of French *banlieues* – virtually “places of ban”, of exile, of marginalization; *gated communities* or *walled communities*, residential areas monitored by guards and video cameras and physically delimited by enclosures; closed-off *enclaves* built for the purpose of hosting “technical staff” on work missions (in various African or Middle-East countries, for example), where all activities or functions of everyday life are carried out, as if these were completely isolated places, removed from cities or from surrounding territories.

The space surveillance and the ordering projects, the displacement of barriers that characterize today's urban life are transforming contemporary cities in “cities of panic” (Virilio, 2005). These various forms of segregation are cause and consequence of exclusion and escalations of violence. These cities, fragmented and reshaped by fear, may become purified spaces where all those who differ from standards are excluded from society through a strategy of control affecting space, time, bodies.

This representation of the cities, governed by fear, surveillance and control, organized by the “microphysics of power” (Foucault, 1995; 2008), inspires narrators and film-makers who, in their turn, nourish postmodern imagery as it is found in stories, languages, symbols.

But, at the same time, there are other images and other imageries of contemporary cities, generated in particular in border areas.

Within this framework, borders are not regarded as neutral lines of separation: they are perceived as mobile and relational spaces of mediation: an area of multiple representations and perceptions, a zone of cultural production and meaning-making.

Intensive transits of meanings, symbols, representations, narratives generate along these same borders, real and imaginary: the border thus takes shape as an intermediate space, a creative interstice.

Borders, originally meant to separate and draw distinctions, end up being constantly crossed and become a means for uniting through passage and trasposition.

Urban practices – the ways in which people move, interact, fill up urban space with signs, actions and representations – make cities into lived spaces. According to Michel de Certeau (1980), practices are possibilities of resistance, a proliferation of creative, though temporary, activities and attitudes.

Through the lens of urban practices, dispersed and dislocated along the borders, the critical concept of *borderscapes* can be introduced: this term indicates the specific local configurations of bordering processes in different communities, the productions of borders through discourses, political institutions, cultural negotiations and representations of identities in a particular social context. Urban borders and borderscapes emerge as a fluid area of various political, economic, social and cultural negotiations, claims, counterclaims, alternative uses and strategies (Brambilla, 2014; Mezzadra and Neilson, 2012).

The material or symbolic borders produced, reproduced, multiplied and displaced within contemporary urban spaces are precisely the emblematic places in which these

practices and experiences are shaped, creating at the same time a new image of the city. In this sense, as a city must be experienced and practiced, in order to understand urban space, people must experience it, live it, creating the “image of the city” (Lynch, 1960). The sense of places and the cityscapes are produced by people and their activities, their practices, their discourses, their representations. People have a creative role in producing these images and imageries.

In this respect, the border – far beyond the geo-political and juridical sphere it originates from – affects the anthropological dimension by creating differentiations (like sex, ethnic group, age, social class, wealth, skills...) which structure the process of identity formation, both synchronically and diachronically. The border (like the city itself) appears as the place of construction and narration of individual and collective identities.

If, on the one hand, borders are the result of social, political and economical processes, on the other they contribute to shape reality, to model social relations, thus becoming identity markers. This function appears to be far more complex and manifold than the simple inclusion/exclusion, in/out opposition underlying the dynamics of segregation and its spatial and urban-planning models. Within urban spaces, people shape and modify borders, erase and reconstruct them, elude or reinforce them, use them or surrender to them. If considered in this way, borders also become practices and discourses focused precisely on the ways of living, inhabiting, narrating that mechanism of inclusion/exclusion which generates new representation of identity and difference related to the self or the other.

In urban contexts, the interweaving of local configurations, local histories and global processes, the articulation of transnational flows transforms the cities into complex patchworks of cultures, identities, codes and languages, not only due to transnational migrations but also to the intensive flow of images, information, symbols producing new borders, new interesting overlap areas, new urban thresholds. In the urban space, everybody daily happens to live in borderlands in between cultures, identities and differences. In this perspective, urban contexts have a crucial role in transnational processes: the way in which these flows of people, images and representations take form in local configurations demonstrate the importance of the local dimension in globalization.

Border experiences can be seen as contact-zones where new possibilities of articulating narrations and interpretations on differences, cultures, citizenship and forms of communal life are continuously generated. Moreover, it is this same system of representations and meanings, these practices and these social and cultural discourses on borders that construct the borders themselves and fully express, in this way, their performative nature. Thus, borders appear as practices performed by the people who inhabit them for living, transforming and narrating the border itself.

Re-imagining urban borders as creative in-betweens can offer new opportunities for civic participation or political engagement: these narratives and practices of resistance are expressions of the ways in which inhabitants experience places, of their multiple identities and sense of belonging.

In this context, we can understand the distinction between the formal status or institutional frame of citizenship and its ever-moving nature, that has become important today. This inherent movement also includes the struggle of individuals who are excluded, or included only in a differentiated, incomplete or subordinate way (Bosniak, 2006).

Migrants, citizens who are not formally recognized as such or individuals marked by a manifold sense of belonging and identification, represent a challenge to the idea of stability through their mere existence: the city’s invisibles – men and women with no

name or no documents – undermine the traditional figure of the citizen. Today, this figure is only apparently characterized by one single solid (nation-based) sense of belonging.

Citizenship is acted not only as sense of belonging but also as claiming of rights, as “right to have rights” (Arendt, 1998). The acts and claims of the excluded – the “acts of citizenship” (Isin, 2002; Isin & Nielsen, 2008) – burst on the scene and end by changing the very borders of citizenship for everybody.

The acts of citizenship generate new spaces of protest, belonging, identity and struggle. These spaces are not the ones in which citizenship is traditionally shaped: not only borders and frontiers, streets, law courts but also networks, media and bodies. These spaces are crossed by new protest practices and languages. Moreover, senses of belonging, identifications and conflicts move through the urban, regional, national, transnational and international levels and create complex combinations of rooting and transit, recognition and refutation.

Every day, individuals who are not formally recognized as citizens act on the public scene as such. These “*acts of citizenship*” are acts through which individuals become, make themselves citizens.

The fixed categories underlying the concept of citizenship and its distinguishing features in the modern era are not suited to conceive the acts making up the forms of citizenships (Lazzarini, 2017). When considered as a process of political subjectivation, citizenship is a dynamic, ever-changing institution (Balibar, 2015). The figure of the citizen activist challenges the static nature of a political body by continuously breaking its boundaries.

## Conclusion

From this perspective, borders considered in their geo-political and anthropological, material and immaterial aspects are a heuristic space, an analysis tool that provides insight on the construction and expression of identity by people who live in border areas. Within these areas, a re-structuring of cultural, ethnic and nation-based identities takes place: migrant citizens are the ones who perfectly embody this condition.

The multiple bordering practices and processes are relevant lens to illustrate changing configurations of the social and the political in the globalized world. The concept of borderscapes indicates the complexity and vitality of the border, that is perceived as a space of mediation, mobile, creative, and relational.

Urban borders are “lived spaces”, animated by multiple perceptions, representations, and narratives, areas of plural cultural production and meaning-making.

Urban borders are “intermediate places”, “in-between spaces”, both physical and relational, where new urban images and imageries are generated.

## References

- Agier, M. (1999). *L'invention de la Ville: Banlieus, Townships, Invasions e Favelas*. Amsterdam: Edition des Archives Contemporaines.
- Amin, A. & Thrift, N. (2002). *Cities. Reimagining The Urban*. New York: Wiley.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in The Global Cultural Economy. *Theory Culture & Society*, 7 (2-3), pp. 295-310.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural Dimension of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

- Balibar, É. (2004). *We, the People of Europe. Reflections of Transnational Citizenship*. Princeton; Princeton University Press.
- Balibar, É. (2015). *Citizenship*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bosniak, L. (2006). *The Citizen and the Alien: Dilemmas of Contemporary Membership*. Princeton: Princeton University Press.
- Brambilla, C. (2014). Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept. *Geopolitics*, DOI:10.1080/14650045.2014.884561.
- Brenner, N. (2004). *New State Spaces. Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, W. (2005). *Neoliberalism and the End of Democracy*. Princeton: Princeton University Press.
- Calvino, I. (1974). *Invisible Cities*. New York: Harcourt Brace & Company.
- de Certeau, M. (1980). *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Paris: Union générale d'éditions.
- DeLillo, D. (1998). *Underworld*. New York: Scribner.
- Esposito, R. (2011). *Immunitas. The Protection and Negation of Life*. Cambridge: Polity Press.
- Fassin, D. (2011). Policing borders, producing boundaries. The governmentality of immigration in dark times. *Annual Review of Anthropology* 40, pp. 213–26.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House.
- Foucault, M. (2003). *Society Must Be Defended: Lectures at the College De France, 1975-76*. New York: Picador.
- Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France 1978-1979*. New York: Picador.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. London: Basil Blackwell.
- Harvey, D. (2013). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. New York: Verso Books.
- Holston, J. (2008). *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- Isin, E. (2002). *Being Political. Genealogies of Citizenship*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Isin, E. (2008). *Theorizing Acts of Citizenship*. In E. Isin & G. M. Nielsen (Eds.), *Acts of Citizenship* (pp. 15-43). London: Zed Books.
- Lazzarini, A. (2011) *Polis in fabula. Metamorfosi della città contemporanea*. Palermo: Sellerio Editore.
- Lazzarini, A. (2013) *Il mondo dentro la città*. Milano: Bruno Mondadori.
- Lazzarini, A. (2017). Cittadinanze in movimento. La costruzione della cittadinanza al tempo della globalizzazione. *Ricerche di storia politica* 1, pp. 57-68.
- Le Galès, P. (2002). *European Cities. Social Conflicts and Governance*, New York: Oxford University Press.
- Lefebvre, H. (1978). *Il diritto alla città*. Venezia: Marsilio.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.
- Maciocco, G. & Tagliagambe, S. (2009). *People and Space. New Forms of Interaction in the City Project*. New York: Springer-Verlag.
- Mezzadra, S. (2004). The Right to Escape. *Ephemera. Theory and Politics in Organization* 4 (3), pp. 267-275.

- Mezzadra, S., Neilson, B. (2012). Between Inclusion and Exclusion: On the Topology of Global Space and Borders. *Theory, Culture & Society*, 29/4-5, pp. 58-75.
- Mezzadra, S. & Neilson, B. (2013). *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Durham: Duke University Press.
- Nancy, J-L. (1999). *Los Angeles ou la ville au loin*. Paris: Fayard.
- Newman, D. (2006). Borders and Bordering: Towards an Interdisciplinary Dialogue. *European Journal of Social Theory* 9/2, pp. 171-86.
- Paasi, A. (1998). Boundaries As Social Processes: Territoriality in the World of Flows. *Geopolitics* 3/1, pp. 69-88.
- Rajaram, P. K. & Grundy-Warr, C. (2007). *Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rumford, C. (2010). Guest editorial - Global Borders: an Introduction to the Special Issue *Environment and Planning D: Society and Space*, 28, pp. 951-956.
- Sassen, S. (1994). *Cities in a World Economy*. Pine Forge Press.
- Sassen, S. (2006). *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton: Princeton University Press.
- Sassen, S. (2007). *A Sociology of Globalization*. New York: W.W. Norton.
- Sheller, M. & Urry, J. (2006). The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning A* 38, pp. 207-226.
- Smith, M. P. (2001). *Transnational Urbanism. Locating Globalization*. Oxford: Blackwell publishing.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell.
- Soja, E. (1999). *Postmetropolis. Critical Studies of City and Region*. Oxford: Blackwell.
- Urry, J. (2000). *Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*. London: Routledge.
- van Houtum, H. & van Naerssen, T. (2002). Bordering, Ordering and Othering. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 93/2, pp. 125-36.
- Virilio, P. (2005). *City of Panic*. Oxford: Berg.
- Wacquant, L. (2008). *Urban Outcasts: a Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Cambridge: Polity.

## **El equilibrio entre pasado, presente y futuro en una ciudad china: Chengdu y el ejemplo de Sino-Ocean Taikoo Li**

Liao Shuqi  
(Universidad de Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

A través del análisis del contexto y de las causas del éxito del proyecto cultural-comercial Sino-Ocean Taikoo Li Chengdu, este estudio enfoca la continuidad de la cultura de Chengdu, una ciudad histórica con un importante patrimonio cultural y fuerte capacidad económica en China desde la Antigüedad. No se trata de algo casual. El desarrollo sostenible y la continua prosperidad de la ciudad tienen un contexto complejo entre lo natural y lo humano, formándose una armonía entre la naturaleza, la ciudad y la población, así como un equilibrio entre pasado, presente y futuro. Eso ha dado a la ciudad fuerza para recuperarse con rapidez ante las crisis fuertes y mantener ser el centro de la zona.

La primera parte de este estudio consiste en una breve introducción de la imagen actual de Chengdu; el análisis del proyecto de Taikoo Li Chengdu en la segunda parte muestra la nueva forma de la continuidad de la cultura de la ciudad; en la tercera parte, prestamos atención al origen y el crecimiento de este lugar, donde nació una civilización independiente de la principal de China, a fin de encontrar la clave de su prosperidad interrumpida; y la última parte, con una mirada hacia el futuro de la ciudad de Chengdu, reflexiona sobre los papeles que juegan la naturaleza y la población en el desarrollo urbano. El caso de la ciudad de Chengdu puede tomarse como ejemplo muy típico del desarrollo sostenible en la edad contemporánea.

### **Abstract**

Through an analysis of the context and causes of the success of the cultural-commercial project Sino-Ocean Taikoo Li Chengdu, this study focuses on the continuity of the culture of Chengdu, a historic city with an important cultural heritage and strong economic capacity in China since Antiquity. It is not something casual. The sustainable development and the continuous prosperity of the city have a complex context of the natural and the human, forming a harmony between the nature, the city and the population, as well as a balance between past, present and future. This has given the city the strength to recover quickly in the face of strong crises and to remain the center of the area.

The first part of this study is a brief introduction of Chengdu's current image; the analysis of the project of Taikoo Li Chengdu in the second part shows the new form of the continuity of this city's culture; in the third part, we pay attention to the origin and the growth of this place, where an independent civilization was born, in order to find the key to its interrupted prosperity; and the last part, with a look towards the future of Chengdu, reflects the roles played by the nature and the population in urban development. The case of the city of Chengdu will be a very typical example for the sustainable development in the contemporary age.

**Palabras clave:** Chengdu, Sino-Ocean Taikoo Li Chengdu, continuidad de la cultura, desarrollo sostenible

**Keywords:** Chengdu, Sino-Ocean Taikoo Li Chengdu, culture's continuity, sustainable development

## Introducción

“Tierra de la Abundancia” fue el nombre que recibió el lugar donde hoy se asienta la ciudad de Chengdu. Mereció ese nombre después de haberse construido allí el Sistema de Irrigación de Dujiangyan en 256 a.C., Patrimonio Cultural de la Humanidad desde el año 2000. En realidad, desde hace 4.500 años el lugar que ocupa la ciudad de Chengdu fue elegido por los gobernantes como capital de la zona.

Aunque lejos de la zona del río Amarillo, donde nació la civilización principal de China, en la zona de Chengdu nació otra civilización independiente y diferente, que se denomina la civilización de Shu<sup>1</sup>. Más tarde se mezcló con la civilización principal, pero mantuvo su identidad hasta hoy día, influyendo profundamente en la vida ciudadana y en la imagen de la ciudad. Por su continuidad ininterrumpida, hoy la cultura de Chengdu, representante de la civilización de Shu, posee abundantes recursos históricos y culturales, siendo fuente de una excelente exportación cultural tanto a todo el país como a los países extranjeros.

Chengdu, capital de la provincia de Sichuan, con una población de 15.9 millones de habitantes<sup>2</sup> y una superficie de 14,300 km<sup>2</sup>, está situada en el Sudoeste de China.<sup>3</sup> Se trata del centro económico, político, científico y tecnológico, cultural y de comunicación al exterior de la zona sudoeste del país. En el listado de las “nuevas ciudades chinas de primer nivel”, basado en los análisis estadísticos de los recursos comerciales, las actividades de los residentes, la variedad de oferta y el crecimiento futuro, Chengdu ocupa el primer puesto dentro de 15 ciudades chinas elegidas<sup>4</sup>, siguiendo el paso del desarrollo de las cuatro ciudades de primer nivel: Beijing, Shanghai, Guangzhou y Shenzhen.

Sin embargo, en la etapa actual de China, el rápido proceso de la urbanización muestra una imagen de la fractura existente entre los patrimonios históricos y las construcciones contemporáneas. La gran riqueza cultural de los espacios urbanos chinos se ve borrada por el desarrollo. La elección entre la conservación del pasado y la construcción del futuro se convierte ciertamente en un problema para muchas ciudades con una gran riqueza de monumentos históricos.

En Chengdu, se ha producido la pérdida de un importante patrimonio cultural, sin embargo, no es una ciudad que abandona y olvida su origen. La apertura en 2014 de la zona comercial de Sino-Ocean Taikoo Li Chengdu (en lo sucesivo Taikoo Li Chengdu), un proyecto comercial de transformación de edificios históricos con mucho éxito, muestra a todo el mundo la elección de Chengdu entre el pasado y el futuro, así como la actitud de los moradores hacia la cultura de la ciudad, creando una nueva imagen de Chengdu.

El objetivo de mi investigación es mostrar, a través del ejemplo de Taikoo Li Chengdu, la inevitabilidad de buscar un equilibrio entre la continuidad de la cultura de la ciudad de Chengdu y los cambios drásticos que se están produciendo en los últimos años y que supuestamente continuarán en el futuro, tratando de responder a las siguientes preguntas: ¿por qué se han producido los cambios?, ¿se está produciendo algún tipo de reacción en lo referente a estos cambios?, ¿por qué es Chengdu donde se han producido los cambios?, ¿por qué la cultura de la ciudad histórica logra continuar hasta hoy día?, ¿qué factores contribuyen a la continuidad de la cultura de la ciudad?

---

<sup>1</sup> Shu es el nombre antiguo de la provincia de Sichuan.

<sup>2</sup> (Ayuntamiento Popular de Chengdu, 2017)

<sup>3</sup> (La Oficina de Estadísticas de Chengdu, 2018)

<sup>4</sup> (CBNweekly, 2016)

## Elección entre el Pasado y el Futuro: Sino-Ocean Taikoo Li Chengdu

El proyecto de Taikoo Li Chengdu consistió en la construcción de un centro comercial abierto y de baja densidad, siguiendo el estilo de las viviendas tradicionales del Oeste de Sichuan, combinando tiendas, restaurantes, lugares de ocio, centros culturales, presentaciones en vivo, lugares de trabajo y hoteles en un entorno agradable de calles, plazas, patios, obras de arte y monumentos históricos. Está emplazado en la zona histórica y cultural del Templo de Daci, en la que se localizan preciosos edificios históricos que recuerdan a la gente las memorias del antiguo centro comercial de la ciudad. Este plan maestro no derribó los monumentos del pasado como otros numerosos proyectos comerciales realizados en China en los últimos años, sino que combinó la regeneración urbana y la protección de los edificios históricos.

No es una innovación comercial ni en China ni en el mundo. El caso de la transformación de Quincy Market en Boston, en 1961, ya ha mostrado la viabilidad de la combinación de la necesidad comercial moderna y edificios históricos. En China, el éxito del proyecto de Nuevo Cielo y Tierra en Shanghai, en 2001, también ha dejado preciosas experiencias de la transformación comercial de la zona histórica. Siguiendo estos precedentes, este proyecto de Chengdu se llevó a cabo con viento en popa y se ha convertido en uno de los casos comerciales más conocidos en China.

Sin embargo, éste no es sólo la copia de los ejemplos precedentes. Se trata de un contexto complejo en el que intervienen aspectos económicos, culturales y políticos, los que hay que añadir la actitud de la gente de Chengdu que elige y acepta esta forma para continuar la cultura de la ciudad.

Gracias a la toma de conciencia y a la legislación sobre la preservación de los patrimonios culturales del gobierno chino, la zona histórica del Templo de Daci ha permanecido. En 1982, el gobierno promulgó la *Ley de la Protección de Reliquias Culturales de la República Popular China*. Dos años después, el Consejo de Estado lanzó la *Ordenanza de la Planificación Urbana*, que empezó a evitar la desaparición de preciosos monumentos históricos posibles víctimas del rápido desarrollo económico y de la transformación urbana a partir de aquellos años. En 1985, China fue ratificada en la *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, incorporándose a la protección de los patrimonios de la humanidad con todo el mundo.

Siguiendo las legislaciones nacionales, la provincia de Sichuan y la ciudad de Chengdu lanzaron respectivamente regulaciones de la gestión de la protección de reliquias culturales en 1982 y 1992. Más adelante, el ayuntamiento de Chengdu lanzó el primer listado de protección de monumentos históricos. Hasta febrero de 2018, ha lanzado diez listados que incluyen un total de 104 edificios históricos por toda la ciudad, 5 de los cuales están ubicados en la zona histórica del Templo de Daci.<sup>5</sup>

A diferencia de otros países, en el contexto del desarrollo económico rápido de los últimos cuarenta años, China enfoca la conservación de bienes históricos y culturales con el objetivo de su protección y reutilización para el crecimiento económico. Con la reestructuración industrial de las ciudades principales chinas desde la Reforma y Apertura de 1978, la industria terciaria de Chengdu ocupó el 53.1% de PIB de la ciudad en 2016, cifra que fue solo 21% en 1978.<sup>6</sup> Supone que se ha formado inicialmente la estructura industrial moderna, que las industrias emergentes y el sector servicios llegan a ser la

---

<sup>5</sup> Los 5 edificios históricos son el Patio Xinlu (hoy es la tienda de Blancpain), el Patio Antiguo de la Calle Bitieshi (hoy es la entrada del hotel The Temple House), el Guangdong Guild Hall (hoy es la sede de la conferencia y fashion show de las marcas de moda), el Patio Angituo de Zhanghuali (hoy es el SPA centro del hotel The Temple House) y el Templo de Majiaxiang (hoy es el restaurante belga The Abbaye).

<sup>6</sup> (Conferencia del Desarrollo Industrial de los Centros-Ciudades Nacionales de Chengdu, 2017)

fuerza dominante del PIB. En este caso, la industria cultural se está convirtiendo en un nuevo e importante punto de crecimiento económico de Chengdu. La combinación de la economía y la cultura del proyecto de Taikoo Li Chengdu corresponde justamente a las estrategias industriales de la ciudad, consiguiendo buenos resultados y uno de los centros comerciales más atractivos de Chengdu.

Según Didi Chuxing, el líder de la aplicación en smartphone del transporte en China, en la Cumbre del Transporte Inteligente de 2018 en Beijing, los tres lugares que a los ciudadanos de Chengdu les gustan más son el Parque Popular, la Calle de Chunxi y Taikoo Li Chengdu. A los primeros dos lugares se han dedicado muchos años de esfuerzos, pero este último se ha construido en solo 3 años. ¿Por qué ha logrado tan rápidamente ser uno de los lugares más populares de la ciudad? Según las palabras de Wu Yushan, gerente general de Taikoo Li Chengdu, se podrá encontrar la razón:

Vienes a Taikoo Li Chengdu, para reunirte con amigos, relajándote, tomando un café y bajo la luz solar, pasando el tiempo en la Plaza Man, o para jugar con tus hijos en la Plaza Este, contemplando la fuente musical; y la próxima vez, vienes aquí, para comprar la nueva colección de moda del mundo, o para participar en actividades de las marcas de moda y exposiciones culturales.....Nuestro objetivo es crear un ambiente agradable y armonioso de la moda más internacional y la vida de ocio, correspondiendo a la necesidad emocional de la combinación de la vida rápida y lenta de los ciudadanos de Chengdu. (Wu Yushan, 2017)

Jugar rápido y vivir lento, es la idea nuclear de este proyecto, así como la parte más importante de la cultura de la ciudad. Las calles rodeadas por el Templo de Daci se forman por exquisitos restaurantes, casas de té y talleres relacionados a la vida cotidiana, correspondiente a la cultura de “man” (en español: lentitud). Otras tres calles están constituidas por tiendas de marcas internacionales en dúplex y edificios de estilo tradicional. La gente de la ciudad quiere venir aquí, jugar aquí, consumir aquí e incluso descansar y matar el tiempo aquí. Cualquier persona, desde los niños hasta los ancianos, pueden encontrar un espacio en el que les gusta quedar.

Se pueden copiar los edificios, también se pueden imitar los modelos comerciales, pero sólo la interpretación original de la cultura local no se puede plagiar. Las políticas culturales y los motivos económicos apuntados antes son imprescindibles, pero la correcta interpretación de la cultura de Chengdu consiste en la clave del éxito de este proyecto.

Entre el pasado y el futuro, la ciudad y sus moradores eligen Taikoo Li Chengdu, sin abandonar la memoria del pasado ni el desarrollo del futuro. En realidad, se trata del resultado de la inevitabilidad de la continuidad de la cultura de la ciudad de Chengdu.

## **La Continuidad de la Cultura de la Ciudad de Chengdu**

Al investigar la cultura de Chengdu, cabe hablar de su nacimiento y del desarrollo de la llanura de Chengdu, ubicada en el Oeste de la depresión de Sichuan. Igual que la creación de la mayoría de ciudades en la Antigüedad, el surgimiento de Chengdu también está relacionado estrechamente con las condiciones geográficas.

Localizada en la zona subtropical, la llanura de Chengdu está rodeada por cordilleras al este, al oeste y al noroeste, mientras tanto, las montañas Qin al norte de la depresión de Sichuan sirven como escudo de la zona frente a los fríos vientos siberianos, resultando que la llanura se convierte en un lugar con abundantes precipitaciones y temperaturas suaves. Con el ventilador aluvial del río Min, del río Tuo y de otros 6 afluentes, la zona de Chengdu tiene abundantes recursos hídricos y aluviones espesos y fértiles. Debido a todo esto, Chengdu posee todos los elementos básicos que se necesitan

para el desarrollo y la prosperidad de la civilización de la agricultura en la Antigua China, que son el agua, la llanura fértil y el clima suave.

Sin embargo, en la Antigüedad la llanura de Chengdu fue una zona con graves inundaciones frecuentes aunque tuvo estable estructura geográfica que le dejó lejos de

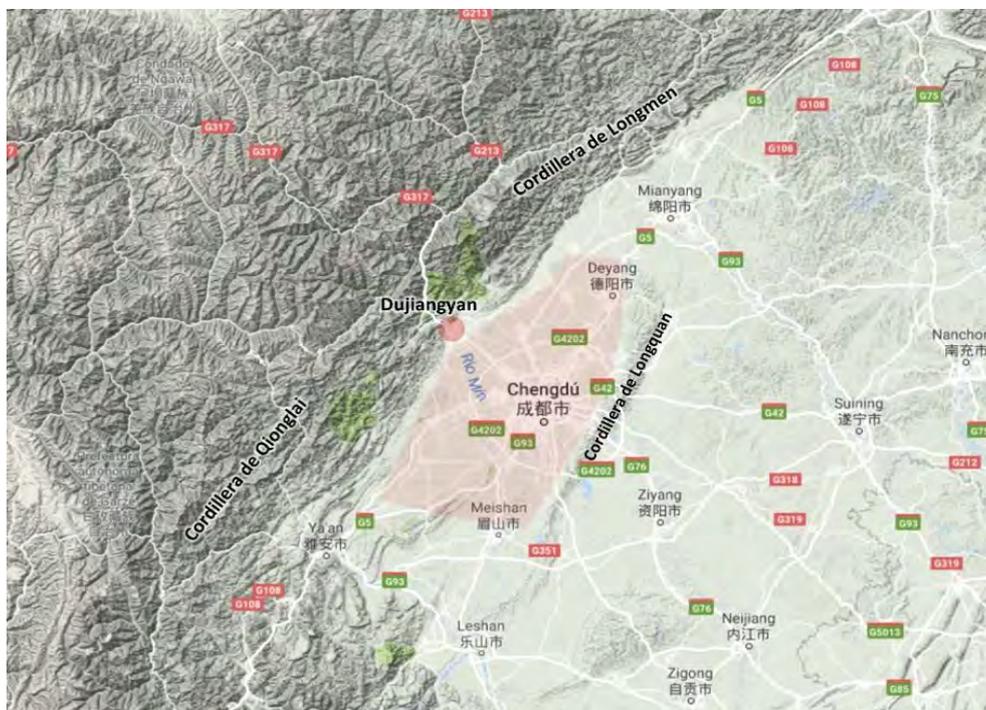


Figura 1. Mapa topográfico de la llanura de Chengdu (Elaboración Propia, 2018, a partir de Google Maps)

los terremotos grandes. La desaparición de la cultura de Sanxingdui, importante origen de la civilización de Shu, fue motivada probablemente por una catástrofe. Los gobernantes del país de Shu tales como Du Yu (siglo XI a.C.) y Bie Ling (siglo VII a.C.) se dedicaron mucho a la solución de las inundaciones y la utilización del río Min, el afluente con máximo flujo en el curso superior del río Yangsté, fluyendo de noroeste a sureste en la llanura de Chengdu. Cada temporada de lluvias cuando ocurrió la inundación provocada por el río Min la zona se convertía en océano y sufría una gran pérdida de producción. Este tipo de desastre era el mayor obstáculo para el desarrollo de la llanura de Chengdu.

La situación de riesgo de este lugar cambió en el año 256 a.C. Li Bing (302 a.C. – 235 a.C.), gobernador de la zona de Shu, condujo a la población local a construir el sistema de irrigación en Duijiangyan, el lugar donde salía el río Min de las montañas. Gracias a la bifurcación del cauce, una parte de las aguas del río Min fue derivada hacia el noreste de la llanura mientras interrumpió la inundación en el oeste. Más con un sistema del control del flujo, la agricultura y la ganadería por toda la llanura adquirieron la garantía del suministro de agua sin la influencia de la temporada seca. A partir de esta gran obra de construcción, no importaron los cambios de poderes políticos, ni ideologías, ni guerras, el Sistema de Irrigación de Duijiangyan estuvo bajo la protección y buenos mantenimientos de los gobernadores locales, funcionando hasta hoy día y demostrando su eficacia e importancia a lo largo del tiempo.

Gracias a las condiciones geográficas favorables y el esfuerzo de múltiples generaciones de la población local, así como la superioridad de la topografía en lo referente a la defensa militar, Chengdu logró un desarrollo rápido y estable en la

agricultura, ganadería, economía, cultura, religión, negocios con el exterior, artesanía y comercios, manteniendo ser el centro de la zona, importante lugar de la producción de alimentos del país y una de ciudades más prósperas de la Antigua China, como el famoso poeta Chen Zi'ang dijo: “Chengdu es una metrópolis del Suroeste, también el depósito de tesoros del país. Su población es rica y con alimentos abundantes. Si los recursos se transportan por el río, son capaces de dar asistencia a toda la China.” (Chen Zi'ang<sup>7</sup>, 1060)

Aun cuando en el siglo XVII la población disminuyó drásticamente por la resistencia a los agresores exteriores, la producción y la ciudad se recuperaron rápidamente con una gran inmigración proveniente de otras provincias, dando a Chengdu una gran diversidad cultural e inclusión a las culturas exteriores, echando los cimientos de la abundancia de patrimonios culturales de la ciudad que vemos hoy día.

En la Edad Moderna, además de superioridad en recursos naturales y geográficos, la importancia militar para todo el país se reveló obviamente. Como está en la depresión, más aislada que otras zonas y también lejos de las zonas litorales y del centro político del país, la zona de Chengdu se fraguó como la retaguardia fuerte en las guerras modernas. Después de la creación de la República Popular China, se estableció la Región Militar de Chengdu, una de las siete regiones militares del país, teniendo a cargo de los asuntos militares de las provincias de Sichuan, Yunnan, Guizhou, Chongqing y, sobre todo, Tíbet. Junto con una cantidad de industrias militares que se fundaron aquí, muchas industrias electrónicas, aeroespaciales, alimenticias, farmacéuticas y de tabaco se construyeron, convirtiéndose en las industrias principales de Chengdu y dejando a la ciudad seguir un ritmo rápido de desarrollo económico y centro del Suroeste de China hasta hoy día.

Gracias a todo esto, el pueblo en la llanura de Chengdu ha tenido condiciones favorables para vivir. A lo largo de miles de años, se ha formado una particular cultura compuesta por identidades bien reconocidas. Al pasear por las calles históricas de Chengdu, se suelen ver estas imágenes: gente sentada en sillas de bambú<sup>8</sup>, junto con sus pájaros mascotas en preciosas jaulas colgadas en árboles, tomando el té cubierto<sup>9</sup> y meriendas locales, charlando y pasando casi medio día allí. Mientras tanto, otras personas se reúnen en grupos de cuatro rodeando una mesa cuadrada y juegan el Mahjong<sup>10</sup>. En muchos teatros al aire libre, la gente suele ver el cambio de caras de la ópera de Sichuan. Algunos vendedores de meriendas, personas con instrumentos para la limpieza de orejas, y la limpieza de zapatos ven y vienen entre la multitud a vender sus productos y servicios. En el punto del almuerzo y la cena, la gente entra entonces en tropel en los restaurantes a tomar platos locales o Sichuan Hotpot, disfrutando la gastronomía hasta muy tarde. La cultura de las comidas se ha desarrollado perfectamente aquí. La gente tiene mucha afición a la utilización de diversos condimentos en la cocina, creando platos reconocidos por todo el mundo tales como el Pollo Kung Pao, Mapo Doufu, Sichuan Hotpot, etc. Chengdu, razonablemente, se denominó la Ciudad de la Gastronomía por la UNESCO en 2010.

En realidad, todos estos son partes de la cultura de lentitud de la ciudad. Sin la preocupación de subsistencia, la gente de Chengdu es capaz de buscar la belleza de la vida y disfrutarla sin precipitación. Aun cuando el Mahjong y el pimiento tiene su origen en otros lugares, se convirtieron rápido en componentes importantes de la forma de vida

---

<sup>7</sup> Chen Zi'ang (659-702), poeta famoso de la dinastía Tang (618-907) de la Antigua China.

<sup>8</sup> El bambú es la planta típica y popular de Sichuan, cuya utilización se suele ver en la vida cotidiana local. También es la comida principal de los pandas gigantes, cuyo hábitat principal se concentra en Sichuan.

<sup>9</sup> El té cubierto es la costumbre tradicional de tomar el té en Sichuan, compuesto por una tapa, una taza y un platillo de porcelana.

<sup>10</sup> Mahjong (en chino: Majiang) es un juego de mesa de origen chino.

ciudadana local, ofreciendo a los habitantes más opciones del entretenimiento y disfrute de la vida.

Al mismo tiempo, gracias a la economía rápida desarrollada, la llanura de Chengdu es capaz de prestar más atención a las novedades exteriores, tanto de ciencia y tecnología como de moda, de forma de vida y de educación. La ciudad entendió la inferioridad de la topografía en la comunicación con el exterior, por eso se dedicó bastante a la construcción de las autopistas y ferrocarriles dentro de la provincia y hacia afuera: al norte, al este y al sur. Además, en 1938 se construyó el aeropuerto y hoy, se ha convertido en el cuarto aeropuerto más utilizado en el continente de China. El transporte conveniente ha traído a Chengdu innumerables oportunidades de comunicación con el exterior, dejando a la ciudad mantener el propio desarrollo rápido mientras tener una visión por todo el mundo.

Al volver a ver el éxito del proyecto de Taikoo Li Chengdu, se puede encontrar la inevitabilidad de su éxito, que ha creado una correcta forma en la continuidad de la cultura de la ciudad. Jugar rápido y vivir lento corresponden al desarrollo rápido de Chengdu y la cultura de “man” de la vida local, ofreciendo a los habitantes un espacio para seguir sus costumbres y tradiciones en la edad contemporánea. El que la gente lo acepte y tenga ganas de reunirse allí muestra el resultado natural de la continuidad de la cultura de la ciudad. Esto es, realmente, el resultado del crecimiento de la llanura y el esfuerzo de su población durante miles de años.

## **Conclusión**

El desarrollo de una ciudad produce inevitablemente conflicto entre lo natural y lo humano. Como componente esencial de una ciudad, la población es capaz de promover el desarrollo urbano, o estorbarlo, mediante sus actividades humanas, conciencias subjetivas e ideologías. La naturaleza proporciona un entorno favorable mientras los seres humanos lo aprovechan y lo reconstruyen, algunos teniendo solo en cuenta beneficios inmediatos. Afortunadamente, los habitantes y gobernadores de Chengdu han mantenido el desarrollo sostenible, con más o menos intensidad, desde hace miles de años. No se trata de algo casual. El ambiente de la sociedad influye extraordinariamente en las conciencias y actividades humanas, de manera que un ambiente agradable es capaz de dar a la gente entusiasmo, creatividad, sentido del orgullo y pertenencia al lugar, mientras que un ambiente desfavorable deja a los moradores con apatía, sentidos de frustración, falta de ganas, orgullo y pertenencia a la ciudad en cuestión. Por otro lado, la población local influye en el desarrollo continuo de la ciudad y su entorno natural sostenible como antes se ha dicho. La solución a los problemas provocados por una inundación, el esfuerzo por desarrollar la economía y comunicación con el exterior, la inclusión de otras culturas y costumbres, la atención a la conservación de los patrimonios históricos, la cultura de los pandas gigantes que se está formando en la ciudad actual, etc., son el fruto de la colaboración entre la naturaleza y la población local, resultado que nos muestra la imagen de Chengdu que vemos hoy día. Se trata de la armonía entre la naturaleza, la ciudad y el factor humano. La población de Chengdu, de generación en generación, se esforzó por encontrar, y encontrará, el punto de equilibrio entre los tres, lo que constituye la causa más nuclear de la inevitabilidad de la continuidad de la cultura de la ciudad.

Al mirar la planificación de Chengdu, puede percibirse un futuro brillante. Ya en 1993, se ha definido por el Consejo de Estado como el centro comercial, científico, tecnológico y financiero, así como el eje de tráfico y comunicación en el Oeste de China. Según el decimotercer plan quinquenal de la ciudad, hasta el 2022 además de mantener el fortalecimiento de la situación logrado, va a prestar más atención a la fundación del centro de creación cultural y de comunicación con el exterior en la zona. Aprovechando

las nuevas tecnologías se construirán museos, proyectos cultural-comerciales como Taikoo Li Chengdu y parques culturales, así como se desarrollarán diversos festivales, exposiciones y grandes conferencias, en los que quedarán incluidos 118 grandes proyectos relacionados con el tema de la civilización de Shu, la cultura de los Tres Países del siglo III, los pandas gigantes, el té, el licor, la ruta sur de la seda, la ópera de Sichuan y otros muchos temas creativos como el estilo.<sup>11</sup> Respecto a la comunicación con el exterior, Chengdu se dedicará a romper las limitaciones de la topografía de la depresión que fue la razón de su superioridad en el pasado, intentando crear una metrópolis internacional abierta dentro del continente. Hasta el 2015 en la ciudad ya han tenido lugar 89 exposiciones internacionales incluidas G20 Finance Ministers and Central Bank Governors Meeting, Fortune Global Forum, The XXII plenary session of the United Nations World Tourism Organization, etc. Esta cifra, en 2025, se plantea llegar a 190, y los números de empresas de Mundo Top 500, consulados extranjeros y ciudades amistosas llegarán de 268 a 300, 15 a 20 y de 29 a 42 respectivamente.<sup>12</sup> Con los convenientes transportes aéreos y ferrocarriles comunicados con el exterior, y la amplia red de transporte comunicada con las ciudades de los alrededores, esta ciudad no sólo mantendrá un ritmo rápido en el desarrollo interno sino que también obtendrá múltiples oportunidades de intercambios de recursos entre Chengdu y el exterior. Con tantos esfuerzos, no es extraño explicar los títulos de honor logrados por la ciudad estos años, entre ellos se destacan Next Decade's Fastest Growing City, denominado por *Forbes* en 2010, China's Most Attractive Investment Destination City y Chinese City with Top Development Potential, denominados por *Global Times* en 2015, y el primer puesto de las Ciudades Más Felices de China en 2015 y 2017, nombrados por Xinhua News.<sup>13</sup> Se trata de una ciudad atractiva, apta para habitarse y llena de vitalidades y oportunidades. Desde el año 2005 hasta 2015, la población de Chengdu aumentó 5 millones.<sup>14</sup> Más adelante, mediante la fundación de la Nueva Área de Tianfu en el sur de la ciudad, con una superficie de 1,578 km<sup>2</sup>, se planificará una ampliación que acoja a 5 millones más de habitantes, atrayendo especialmente a los talentos de alto nivel en los campos novedosos.

En realidad, Chengdu entiende claramente las superioridades e inferioridades en el proceso de su desarrollo, que justamente por el conocimiento de sí misma y los esfuerzos incansables por superarse, le han permitido disfrutar la vida mientras seguía adelante. Importa el pasado, como importa el hoy y el futuro. El pasado le impregna de una cultura que desciende en línea continua desde su origen, y que le permite hoy mostrar una imagen cultural tan completa y atractiva, desde la que abordar el futuro. Como apuntaron las palabras de Zhang Yimou, uno de los directores de cine más famosos de China: “Chengdu, es una ciudad que el que viene no se quiere ir.” (Zhang Yimou, 2003)

## Referencias

Ayuntamiento Popular de Chengdu. (22 mayo, 2017). Planificación de la Creación de la Ciudad Internacional de Chengdu 2025 [Documento en un sitio web]. Recuperado en [http://www.chengdu.gov.cn/chengdu/zfxx/2017-05/22/content\\_08ca8c75e6584057a6be2d5f00e108fe.shtml](http://www.chengdu.gov.cn/chengdu/zfxx/2017-05/22/content_08ca8c75e6584057a6be2d5f00e108fe.shtml)

Ayuntamiento Popular de Chengdu. (10 agosto, 2017). Resumen de la Economía Nacional y el Desarrollo Social [Artículo en un sitio web]. Recuperado en <http://www.chengdu.gov.cn/chengdu/rscd/gmjshfzgk.shtml>

<sup>11</sup> (Prensa y Publicación de la Cultura, Radio y TV News de Chengdu, 2017)

<sup>12</sup> (Ayuntamiento de Chengdu, 2016)

<sup>13</sup> (Xinhua News, 2017)

<sup>14</sup> (Oficina de Estadística de Sichuan. 2006-2016)

CBNweekly. (26 abril, 2016). El Ranking de Potencia Negocial de las Ciudades 2016 [artículo en un blog]. Recuperado de <https://www.cbnweek.com/articles/normal/14189>

Comité de Chengdu de la Conferencia Consultiva Política del Pueblo Chino. (01º marzo, 2016). Listado de los Edificios Históricos en Protección de la Ciudad de Chengdu (Del Primer Listado al Quinto Listado) [Noticia en un sitio web]. Recuperado en <http://www.zx.chengdu.gov.cn/Item/110020743.aspx>

Conferencia del Desarrollo Industrial de los Centros-Ciudades Nacionales de Chengdu. (2017). *Análisis de la Comparación del Desarrollo Industrial entre Chengdu y Algunas Ciudades Nacionales y Extranjeras*, Chengdu: Datos internos

Conferencia del Desarrollo Industrial de los Centros-Ciudades Nacionales de Chengdu (2017). *Libro Blanco del Desarrollo Industrial de Chengdu*, Chengdu, Datos internos

Liu Feibin. (2017). *Memorias de la Antigua Chengdu*, Beijing: Editorial del Mundo Contemporáneo

Oficina de Estadísticas de Chengdu. (09 enero, 2018). Anuario Estadístico 2017 [Documento en un sitio web]. Recuperado en [http://www.chdstats.gov.cn/htm/detail\\_75067.html](http://www.chdstats.gov.cn/htm/detail_75067.html)

Oficina de Estadística de Sichuan. (2006-2016). Anuario Estadístico 2005-2015 [Documentos en un sitio web]. Recuperados en <http://www.sc.stats.gov.cn/tjcbw/tjnj/>

Prensa y Publicación de la Cultura, Radio y TV News de Chengdu. (06 julio, 2017). Décimotercer Plan Quinquenal de la Industria Cultural de Chengdu [Documento en un sitio web], Recuperado en [http://www.chengduwenhua.gov.cn/htm/detail\\_199533.html](http://www.chengduwenhua.gov.cn/htm/detail_199533.html)

TAN Xuming. (2009). *Historia de Dujiangyan*, Beijing: Editorial de Recursos Hídricos e Hidroelectricidad de China

Xinhua News. (07 diciembre, 2017). Publicación del Resultado de la Elección de las “Ciudades Más Felices de China” 2017 [Noticia en un sitio web]. Recuperado en [http://www.xinhuanet.com/politics/2017-12/07/c\\_129759832.htm](http://www.xinhuanet.com/politics/2017-12/07/c_129759832.htm)

## **1939/ 1959 Madrid en el cine, cómo una comedia sentimental solapa propaganda**

Marguerite Azcona  
(Sorbonne Université)

### **Resumen**

En la década de los 50/60, se realizaron unas cuantas películas, largometrajes de entretenimiento para el gran público, muy taquilleras, enfocadas en Madrid, pero muy poco estudiadas por la Universidad, quizá por no presentar un interés visual o narrativo destacable. Con todo, en estos filmes, Madrid no solo es el decorado de unas comedias de enredo sino un verdadero personaje cinematográfico que plasma la modernidad occidental del nuevo aliado, Estados Unidos. En 1958, “Las chicas de la cruz roja” dirigido por Rafael J. Salvia, filme más relevante de este corpus, remodela la modernidad cinematográfica de Madrid. Surge una Ciudad capitalina resplandeciente que se ha convertido en ciudad americana. Mas al tiempo, al rematar en ella los recorridos que los nacionales dibujaron en 1939 para “el Desfile de la Victoria”, Rafael Gil viene a sustanciar el imaginario propagandístico franquista, y la película de ocio gran público pasa a ser—como si nada—una película de propaganda. Avatar de ficciones hollywoodienses, con los recorridos ideados el filme también reactiva aquel imaginario del Madrid del “Desfile de la Victoria” de 1939. Madrid viene a ser el teatro urbano en el que la modernidad de hoy y mañana empalma y realza la de ayer, siempre viva. De manera solapada, el filme de Rafael J. Salvia le brinda un apoyado tributo al régimen, tanto más cuanto que los dos recorridos sur/norte y este/oeste empalman en la película en el cruce de la Plaza de Cibeles, aquella misma plaza que ya en 1939 se ostentó como epicentro del nuevo Madrid. Descentrada pues se queda la capital franquista en “Las chicas de la Cruz roja” que sigue desdibujando, veinte años después, el punto cero y corazón del Madrid republicano que fue la Puerta del Sol.

**Palabras claves:** Madrid, Cine, Propaganda, Reconfiguración de la ciudad

### **Introducción**

En mi trabajo de tesis, analizo de qué manera en el Madrid en pantalla durante los 50 se construye un imaginario de la modernidad capitalina que retoma todos los símbolos americanos. Se realizaron entonces unas cuantas películas, largo metrajes de entretenimiento para el gran público, desarrollistas, muy taquilleras, enfocadas en Madrid, pero poco estudiadas por la Universidad. En ellas, Madrid no solo es el decorado de unas comedias sentimentales, sino que cobra la dimensión de un verdadero personaje cinematográfico que plasma la modernidad del nuevo aliado, Estados Unidos.

Una de las que más éxito tuvo en su día fue “Las chicas de la cruz roja” dirigida por Rafael Salvia que salió en pantalla en 1958.

¿Cuál es la historia?: desde el amanecer hasta el anochecer de un mismo día, cuatro chicas jóvenes, hermosas, alegres recorren Madrid, recaudando fondos para la Cruz Roja en el día de las banderitas. Al tiempo, cada una de ellas hallará también su pareja.

En ella, fui analizando de qué manera se transformaba Madrid en ciudad americana.

A primera vista, surge un Madrid, resplandeciente, americano hasta la médula. Sin embargo, viéndola una y otra vez, muy solapada, se esbozaba otra escritura de índole bien distinta. En el meollo de la modernidad americana se revelaba la presencia incuestionable de harta propaganda franquista de los años 1939, la de los dos documentales que empaparon los espectadores de cine en los Noticiarios, Nodos y conmemoraciones durante 40 años : “La Liberación de Madrid” el 28 de marzo de 1939 y el “el Desfile de la Victoria” del 19 de Mayo del mismo año.

Con qué en una película sumamente hollywoodiense, Rafael Salvia remataba los recorridos con los que los nacionales dibujaron un nuevo Madrid en 1939. Sorprende mucho que corran pareja en un mismo filme dos escrituras y vertientes de cariz tan opuesto en términos políticos: por un lado el ultimo grito de la modernidad americana que en el imaginario occidental rima con libertad, y por otro la reactualización de la ideología franquista que rima con la confiscación de libertad.

Que una película de ocio, con matices de comedia, dedicada al gran público sea una película de propaganda ya asombra bastante. Mas mi pregunta sería: ¿ pero por qué tan de manera tan solapado ?

## **Desarrollo**

Veamos como Rafael Salvia convierte Madrid en una ciudad americana. En el marco de los nuevos pactos bilaterales con Estados Unidos, el régimen Franquista es el nuevo aliado de la primera potencia de la Alianza Norte – enemigo en 1939, principal apoyo desde 1953 con la guerra fría. Con lo cual el régimen franquista adopta e impone tanto en la ciudad como en la pantalla el nuevo modelo del vencedor de la II guerra mundial. En la pantalla con “LAS CHICAS”: Paredes, publicidades, tráfico, diseño de coches, de teléfonos, moda estilada, ademanes, tinte de cabello, forma de las gafas, música, cada uno de los objeto urbanos, figuras capitalinas en esta película exudan una América de película, una ciudad aerodinámica.

## **Empezando por la arquitectura**

Reflejo del prototipo Neoyorquino, la Torre de Madrid junto con la Torre España configuraban el nuevo faro de la modernidad capitalina ostentando la misma verticalidad a la hora en que aún parte de las urbes de medio mundo siguen en los escombros de la II Guerra Mundial. Arrasadas Hiroshima, Tokio, Nagasaki, en Asia claro está; humeantes las grandes ciudades del Este y de Occidente, y en Alemania, Berlín, capital del III Reich milenar, apoyo estratégico en su tiempo del Caudillo y de los golpistas, en ruinas.

Con sus torres de 150 metros de altura, la pantalla madrileña demostraba a los espectadores de qué manera España se queda en pie – junto con su nuevo y potente aliado. América en el frente, España en la retaguardia, ambos escudando Europa de la amenaza soviética. En vigía, las torres de hormigón, metal, acero y vidrio hacen en LAS CHICAS un alarde de materiales considerados tan sumamente modernos en 1958 cuando en 1939 fueron tan denostados.

Y en este Madrid tan americano, van viento en popa nada menos que 4 mujeres.: las 4 muchachas andan sueltas por la calle, fuman, llevan coche, van vestidas de los pies a la cabeza a la última moda americana y occidental. Y desempeñan el papel notable de ir sacando dinero. Mucho dinero. Un dinero que cómo en los filmes americanos de los 50 fluye a chorro limpio de las empresas y barrios de alto copete, en los que ellas se adentran con mucha soltura.

Primero en el gran hotel de lujo de la Torre de Madrid, en el que se habla inglés y francés, o mejor dicho suizo puesto que un escudo pegado en el ventanal de entrada avisa que el hotel es miembro privilegiado de un círculo helvético selecto.

A continuación, en el hipódromo de la Zarzuela, o mejor dicho en el «nuevo hipódromo», de líneas y materiales de inspiración vanguardista. Símbolo polifacético del dinero, meollo de la flor y nata capitalina e internacional, aquí se tejen y destejen negocios, acuerdos diplomáticos, fortunas de juego.

Por ende, en la Bolsa. Un espacio del todo masculino en el que las conferencias telefónicas forman todas las burbujitas que tanto dinero producirán. Un perito lleva la batuta de la máquina económica que ya se desmaterializó dejando transformada todas las producciones de bienes y realizaciones de actividades en un gran flujo de datos.

Pero no solo son americanos los lugares selectos. En las Avenidas, plazas, calles, vías de Madrid, se come, se bebe se lava, se habla y se lee americano. La red de publicidades luce todas las marcas americanas habidas y por haber. Saliendo del hotel Fenix se bebe Coca-cola y se hace la colada con Omo. Esquina de Gran Vía se mira la tele con la Philips. Puerta de Alcalá, los autobuses invitan a un whiskey americano. En los quioscos, se lee «Winchester magazine», «FBI magazine» o revistas con fotos del Farwest. A la esquina Gran Vía y hotel Carion, se alaban las ojas de afeitar «Hollow Ground». Todos los autobuses promueven Pepsi, por un lado, la Coca cola por otro. Se fuma la marca «Camel». Madrid en pantalla se ha convertido en un espacio comercial sometido a una competencia feroz. Por fin, América se impone del todo con el cupé rojo flamante que recorre toda la ciudad hasta reventar la pantalla al plantarse en la Puerta de Alcalá, en un enfoque oblicuo de varios minutos. Pero recordando entonces el contexto de guerra fría que impera desde el 53, observamos que el cupé oculta 20 años de historia y lo que fue en su día la Puerta de Alcalá sumamente soviética. En 1937, dicha plaza lució los retratos de Estalin, Molotov y Vorochilov en un Madrid por entonces republicano, que proclamaba a los golpistas nacionales “No pasarán”. Con qué bajo la apariencia de la modernidad, el filme de Salvia presentaba también la ventaja de desdibujar la historia anterior al franquismo.

Entonces, en aquel Madrid panorámico que nos presenta Salvia, que parecía presentar la ciudad entera de una sola pieza, averiguamos que las incesantes caminatas de las 4 muchachas solo constan de dos ejes : estos mismos ejes que recorrieron los vencedores nacionales en 1939 en los dos documentales de “la Liberación de Madrid” en marzo , y del “Desfile de la Victoria” en mayo: eje del heroísmo de guerra, del Oeste hacia el Este, partiendo de la Ciudad universitaria, y luego por Arguelles, calle princesa, plaza de España, Gran vía, calle de Alcalá hasta la Puerta. A continuación, el eje del triunfo militar, político e histórico corriendo del Sur al Norte por la Castellana, Recoleta, hasta un poco más allá de Colon. Y estos dos ejes, Salvia en su película siempre los empalma en la Plaza de Cibeles aquella misma plaza que a partir de 1939 se ostentó como siendo el epicentro del Nuevo Madrid para la Nueva España. De hecho, el Madrid franquista de 1939 se quedó descentrado y descentrado sigue con el filme de Rafael Salvia que así mismo sigue borrando el punto cero y corazón de Madrid que siempre fue la Puerta del Sol.

El elegir estas únicas trayectorias urbanísticas, tan presentes en el filme, hace de “Las chicas de la cruz roja” una película de propaganda. Filme que recalca una y otra vez la entrada, la toma y la remodelación de la ciudad por los nacionales al ganar la guerra en 1939.

En LAS CHICAS, las 4 muchachas vienen a cruzar unas diez veces la plaza de Cibeles. Punto a partir del cual irradian de nuevo por aquellas avenidas rebautizadas las dos : Paseo de la Castellana “Avenida del Generalísimo” para el; la por Gran Vía por

“Avenida José Antonio” para. De tal forma, resulta que en cada recorrido se hace hincapié en las dos figuras más relevantes del régimen franquista. Como si nada y nos sé cuántas veces, pasamos bajo la sombra de los dos “gran hombres” que forman la teología franquista: el guerrero que ganó la cruzada con la espada, y el Santo que la fundamenta y cuyo cortejo mortuorio purificó para siempre la aborrecida Gran Vía rebautizada.

Así que la primavera que van cantando las 4 muchachas anclan en el presente, la otra primavera de 1939.

Semejante vuelta de tuerca la logra Salvia con el uso polifacético que hace de la imagen del corazón. Primero con una alegoría: con la canción tan exitosa de Augusto Algueró, el corazón no sería ni mucho menos el de cada una de las chicas. Así dice la canción: “Las chicas de la cruz roja/novias de la primavera/abrieron sus corazones/cantando, cantando encuentran amores. Primavera en la solapa/primavera en el jardín/ y primavera en el cielo/el corazón de Madrid.” “Diez mil muchachas bonitas/en Madrid han florecido...” Cada vez que la entonan, allí se presentan en plural y como tantas metonimias del mismo corazón de Madrid. Este mismo Corazón hace eco con aquella exclamación en el documental de “la Liberación de Madrid” en el que, al llegar los nacionales Calle Princesa se exclama la voz en off: “el Corazón de Madrid es ya del Caudillo”. Luego, el corazón también es, claro, el mismo centro urbanístico de la capital, el que aquí se presenta una vez más como la Plaza de Cibeles, nuevo pulso de toda la Nación, tomado desde hace 20 años por el mismo Caudillo. Con lo que Rafael Salvia propicia a dicha plaza un protagonismo político relevante. Vertebrando de nuevo Madrid en pantalla con Cibeles, confirmando la plaza como punto cero de la nación, vuelve a descartar, aquella plaza tan aborrecida de la Puerta del Sol. Gracias a Salvia, SOL queda fuera de la cámara y ya fuera de campo de la realidad madrileña y española. Y con ella queda fuera de campo el mismo recuerdo de la Republica que allí se celebró el 14 de abril de 1931 como también quedan fuera de pantalla los proletarios, obreros y gente humilde que la frecuentaban. Pero esta vez, lo hace con la fuerza de un filme de ocio, un filme taquillero, ayudándose de la seducción de la modernidad americana. Y de tal forma, Rafael Salvia logra algo más que solo descartar la Puerta Sol. Logra que se vuelva del todo invisible. Y sí, así lo alcanza por haber procedido de aquella manera tan solapada.

Retomando aquí el concepto de la Profesora Nancy Berthier, vemos que el reto de los franquistas fue de “invisibilizar” al enemigo gracias a la imagen. Ganar la guerra y aniquilar a los vencidos no podía ser suficiente. Sin poder desterrarlos, había que volverlos invisibles. La gran diferencia con los documentales de propaganda de 1939, es que una comedia gran público podía, sin temor al ejército, sin provocar ningún recuerdo, resquemor, ni odio alguno, imponer el esquema político de la Capital franquista a todos.

## **Conclusión**

Con la seducción de cuatro actrices tan parecidas a las estrellas americanas se podía esfumar La puerta del Sol y con ella todo lo que conllevaba dicha plaza de sublevaciones, motines y por ende la celebración de la Republica. Con estas actrices que además de ser guapas, airosas, lucía trajes, vestidos, guantes, zapatos que tanto reflejaban y presenciaban a su vez las estrellas americanas, se podía alcanzar lo que no los documentales de propaganda: hacer sonar y así olvidar sin daño uno de los símbolos urbanos e históricos más relevantes de los vencidos. Con las CHICAS, el sueño se hacía herramienta de propaganda. Para fortalecer esta herramienta del sueño, el filme usa con abundancia de la moda “New Look” que lanzó en 1947 Christian Dior con el propósito de desarraigar a sus conciudadanos del infierno de la guerra, brindándoles belleza, soltura, colores y lujo. Y si no podían disfrutarlo, por lo menos lo podían ver y soñar con mujeres

hermosas. La nueva moda francesa ganó el corazón de América y de allí salto a todas las pantallas durante los años 50. Con “LAS CHICAS de la cruz roja”, podían soñar todos los españoles y entre ellos los mismos vencidos. Soñar con moda, con confort, con bienestar, quizá inalcanzable, pero quedar enfrascados e invisibles ya en un Madrid de película por cierto pero que también les iba dando vueltas una y otra vez por las trayectorias propagandísticas de una capital ante todo franquista.

## Referencias

BERTHIER, Nancy, « *Madrid (1936-1939)\*: Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide* »

BULOT Thierry et VESCHAMBRE Vincent, *Mots, traces et marque de la mémoire urbaine*, Editions l'Harmattan, 2006

BOX Zira - « *La mirada sobre Madrid: anti casticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata postguerra* », Universidad Nacional de Educación a Distancia – Uned- in “Historia y política”

CASTILLO-CACERES, Fernando, *Los Años de Madridgrado*, Madrid, Forcola ediciones, Siglo XX, 2016

TRANCHE, Rafael R. y SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Serie mayor, 2011.

TRANCHE, Rafael R. y SANCHEZ-BIOSCA Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española. Serie mayo, Octubre de 2006.

## **El género musical como discurso para la representación y la promoción de la ciudad. El caso de *Sunshine on Leith***

Victoria López Álamo  
(Universidad de Murcia)  
Salvador Martínez Puche  
(Universidad de Murcia)  
Antonio Martínez Puche  
(Universidad de Alicante)

### **Resumen**

El poder evocador del séptimo arte y su capacidad para generar imaginarios vinculados a las localizaciones filmicas facilitan las sinergias compartidas entre la industria del entretenimiento y las estrategias publicitarias. Todo ello en un contexto de hibridaciones comunicativas en las que el contenido audiovisual no solo (re)presenta los lugares, sino que los hace más atractivos, persuadiendo al espectador para convertirlo en potencial turista. Además, la música es utilizada por el cine y por la publicidad como un reclamo emocional capaz de captar la atención, despertar el interés y reforzar la conexión afectiva con los diferentes públicos. Por tanto, el género musical se convierte en un eficaz soporte donde emplazar los escenarios urbanos y en un dispositivo para promocionar la ciudad atendiendo a su condición de marca territorio y destino turístico. A continuación exponemos una aproximación a los resultados obtenidos en una investigación que analiza los códigos visuales-verbales, estéticos-expresivos y psicológico-narrativos de la película británica *Sunshine on Leith* (*Amanece en Edimburgo*, 2013) bajo las premisas de lo que Mendiz (2011; 2014) denomina “City placement”. Un instrumento que, en este caso, contribuye a difundir una determinada imagen de la ciudad escocesa.

### **Abstract**

The evocative power of the seventh art and its capacity to generate imaginaries linked to film locations facilitate the shared synergies between the entertainment industry and advertising strategies. All this in a context of communicative hybridisations in which the audiovisual content not only (re)presents the places, but also makes them more attractive, persuading the viewer to turn it into a potential tourist. In addition, music is used by cinema and advertising as an emotional claim capable of attracting attention, awakening interest and reinforcing the affective connection with different audiences. Therefore, the musical genre becomes an effective support where to place the urban scenarios, and in a device to promote the city as a brand territory and tourist destination. Next, we briefly expose the results obtained in a research that analyzes the visual-verbal, aesthetic-expressive and psychological-narrative codes of the British film *Sunshine on Leith* (2013) under the premises of what Mendiz (2011; 2014) calls City placement. An instrument that, in this case, contributes to spread a certain image of the Scottish city.

**Palabras clave:** cine musical, promoción, Edimburgo, place branding, city placement.

**Keywords:** musical cinema, promotion, Edinburgh, place branding, city placement.

## **El musical: entre el género fílmico y la tipología publicitaria**

El cine siempre ha sido un instrumento evocador y, al mismo tiempo, embaucador en el sentido más puro. Una experiencia mediatizada que a través de la ficción ha contribuido a predisponer al espectador para crear y creer imaginarios. Las películas anticipan, confirman o modifican la percepción de las ciudades gracias a su fuerte capacidad de sugestión irreal e impresión realista. Esta doble cualidad permite al espectador disfrutar de la ubicuidad a partir de las imágenes en movimiento, haciendo que pueda familiarizarse con espacios urbanos en los que, incluso, jamás ha estado (García y Martínez, 2014).

Esta portentosa capacidad cinematográfica es actualmente aprovechada por los discursos promocionales para servirse de los contenidos fílmicos e integrarlos en relatos persuasivos que activan conexiones afectivas con los públicos, fortalecen los elementos simbólicos de los lugares e incitan a visitar los escenarios aparecidos en la pantalla. Mediante el “turismo inducido” (Riley, Baker y Van Doren, 1998) se provoca el interés en los espectadores y potenciales turistas por visitar las localizaciones donde ha sido rodada una película.

Por otra parte, el cine musical sustancia la esencia del cinematógrafo, pues se vincula con diversas disciplinas artísticas, no solo la literatura o el teatro. Sus recursos expresivos son ilimitados para potenciar los lazos emocionales entre la historia, la ubicación y el público, entrelazando fantasía y realidad a través de unas convenciones estéticas, acústicas y narrativas asumidas normalmente por los espectadores (Sánchez Noriega, 2002).

Es precisamente esta naturaleza mixta del género musical la que prevalece y se hace más efectiva y afectiva en lo que se ha dado en llamar el *branded content*. Una tipología publicitaria que surge como respuesta al rechazo y la saturación derivada de la publicidad convencional, combinando los contenidos de entretenimiento con la comunicación de los atributos de una marca.

En el caso que nos ocupa, nos aproximamos a una producción musical que, sin intención explícita de articular una estrategia promocional de la ciudad de Edimburgo, consigue actuar como un reclamo, una pieza promocional provista de un elevado atractivo para el espectador y, más si cabe, para el turista.

### **Caso de estudio: *Sunshine on Leith* o Edimburgo a ritmo de Proclaimers**

*Sunshine on Leith (Amanece en Edimburgo)*, es un largometraje musical de 2013, dirigido por Dexter Fletcher y protagonizado por Antonia Thomas (Yvonne), Freya Mavor (Liz), George Mackay (Davy), Jane Horrocks (Jean), Peter Mullan (Rab) y Kevin Guthrie (Ally). El título hace referencia al icónico distrito portuario de la capital escocesa. Un topónimo que también da nombre a una canción y al disco del grupo The Proclaimers del año 1988, así como al espectáculo teatral de 2007 que fue el antecedente de la adaptación cinematográfica.

Este caso de intertextualidad es un ejemplo paradigmático también de cine musical independiente rodado al margen de las estructuras de Hollywood. Su interés radica en la posibilidad de estudiar la representación de un espacio urbano concreto que trasciende su naturaleza geográfica para adquirir un nuevo significado simbólico, una dimensión experiencial mediatizada y un genuino atractivo turístico a partir de los escenarios, las historias, los personajes, las letras de las canciones y la música que se integran en el discurso ficcional.

El argumento es el siguiente.<sup>1</sup> Dos buenos amigos, Davy y Ally, vuelven a sus vidas en Edimburgo tras cumplir el servicio militar en la guerra de Afganistán. Ally retoma su relación de pareja con Liz, hermana de Davy, mientras éste conoce a Yvonne, compañera de trabajo de Liz en el hospital donde ejercen como enfermeras. Mientras tanto, los padres de Davy y Liz, Rab y Jean, están preparando la celebración de sus bodas de plata. Pero una revelación del pasado de Rab amenaza con destruir a la familia. A partir de ese momento las tres parejas deberán afrontar diversos conflictos.

Según la crítica, “el concepto feeld-goodmovie le encaja como un guante a este melodrama estructurado a partir de las canciones de los Proclaimers que apela sin avergonzarse a un buenrollismo de manual como infalible método de conquista del espectador” (Montoya, 2014). “La inclusión de los números musicales es perfecta, nunca forzada. También la coreografía, en perfecta sincronía con un estilo visual que busca (y encuentra) un tono casi documental, humanizando a personajes situados en la cotidianidad. En suma, un musical que nos devuelve a las raíces del género. Pero desde una insólita modernidad” (Bonnet, 2014). “No se puede escuchar esa canción de The Proclaimers «I'm Gonna Be (500 miles)» sin que el corazón te sude de contento, y de ese sudor emocional se hizo la década pasada un musical de enorme éxito en Gran Bretaña y ahora esta película que contiene algunas de las mejores cualidades del género de la comedia musical” (Rodríguez, 2014).

El filme tuvo una fructífera trayectoria en diversos festivales y certámenes competitivos. Destacan las nominaciones a mejor película europea en los Goya de 2015, cuatro en los premios Empire 2014, cinco en los premios BAFTA Scotland Awards y otra más a George MacKay en los ALFS Awards Young British Performer of the Year en los London Critics Circle Film Awards 2014. Asimismo, Goerge MacKay logró el galardón del British Breakthrough Award por su interpretación de *How I Live Now*.

Junto al respaldo de la crítica y el reconocimiento de los premios, *Sunshine on Leith* gozó también de un notable éxito en taquilla, recaudando en su primer fin de semana 290,000 libras. Lo que supuso batir el récord de *Braveheart* en tierras británicas. Finalmente, sus ingresos superaron los 7 millones de dólares en todo el año 2013<sup>2</sup>.

## Hipótesis, objetivos y metodología

Las hipótesis planteadas se concretan en dos afirmaciones. Por una parte, el género cinematográfico musical potencia los lazos emocionales entre la ficción fílmica, la localización y el espectador. Por otra, crea una imagen más atractiva e idealizada del espacio urbano que sirve de escenario. En concreto, el filme *Sunshine on Leith* (Amanece en Edimburgo) funciona, al mismo tiempo, como un entretenimiento y un dispositivo promocional de Edimburgo.

La metodología cualitativa pretende dar respuesta a los objetivos de esta investigación centrados en examinar los elementos narrativos, estéticos y psicológicos que actúan en la configuración de la imagen percibida de la ciudad de Edimburgo como consecuencia de su emplazamiento en el relato ficcional. Para ello se ha recurrido a la aplicación de un análisis de contenido que aúna el modelo “City placement” propuesto por Alfonso Mendiz (2011; 2014) y la teoría de la producción de sentido de los discursos sociales de Eliseo Verón (1987).

Las variables a analizar se estructuran en tres ejes. Los aspectos visuales y/o verbales se refieren al reconocimiento del espacio urbano por parte del espectador. Se

---

<sup>1</sup> <https://www.filmaffinity.com/es/film436667.html>

<sup>2</sup> Datos extraídos de: <http://www.todomusicales.com/content/content/5133/la-pelicula-amanece-en-edimburgo-sunshine-on-leith-se-estrena-en-los-cines-de-espana/> [Consultado el 10.05.2017]

configura mediante el tiempo de visión de las localizaciones en pantalla, los elementos textuales (rótulos, carteles) que identifican la ciudad, los aspectos técnicos visuales que generan una determinada presentación estética, las imágenes coincidentes con vistas icónicas o tópicas, así como las alusiones explicativas acerca de la ciudad y sus atributos susceptibles de uso turístico que hace algún narrador o personaje.

Los aspectos narrativos y expresivos envuelven al espectador en la historia, los personajes y los temas inscritos en el enclave, transformando los escenarios en espacios vivenciales. Se relacionan con la tensión argumental, el impacto emocional, el ambiente, la época y el refuerzo musical, que en este caso resulta de especial relevancia.

Por último, los aspectos socio-psicológicos facilitan la creación de una “imagen mental” del lugar y establecen una relación afectiva entre el espectador y la ciudad. Para ello se recurre a la percepción, la atención, el folclorismo, la identificación deseable con lo que se ve y la significación que se le concede a la urbe mediante una determinada personalidad. Este apartado se completa con el análisis de las características físicas, psicológicas y sociológicas de los personajes de la ficción, que muestran el factor humano de la ciudad.

### **Resultados del análisis filmico**

#### Aspectos visuales-verbales

La primera escena en un blindado de guerra da paso a los créditos de la película en una elipsis precedida del sonido de una explosión y un fundido a negro. Tras una panorámica aérea de aproximación a Edimburgo de 42 segundos, se suceden a lo largo del metraje distintas localizaciones que se combinan con números musicales de una duración aproximada de 3 minutos cada una: North Bridge, Port’O Leith, Leith, Bernard Street, Sandport Place, Grassmarket, Ático del Hotel Point, Calton Hill, Lawnmarket y Mound Precinct. Este último emplazamiento, la plaza anexa a la National Gallery, sirve de escenario para el último número musical con la canción *I'm gonna be*, con una duración de 7,26 minutos. Otros lugares solo aparecen unos segundos y actúan como planos generales y panorámicas de transición o simple ambientación.

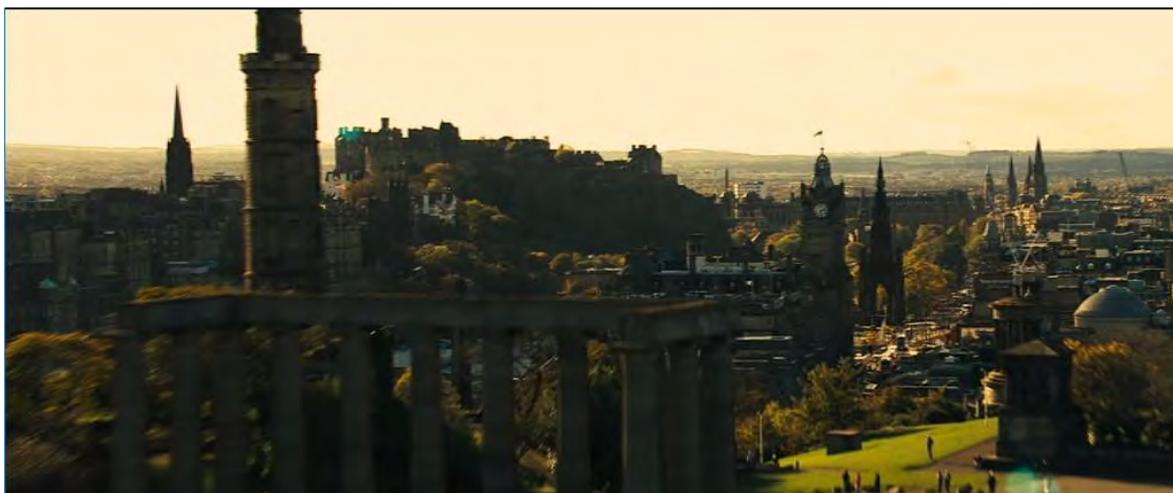


Figura 1. Panorámica de aproximación a Edimburgo al inicio de la película. (Amanece en Edimburgo, 2013).

Además del nombre del distrito incluido en el título del filme, aparecen carteles que aluden genéricamente a la gastronomía con la frase “Here serves delicious food all day”. En los pubs se anuncia “*Live music film*” como elemento de ocio y diversión. La fiesta

por las bodas de oro se celebra en “*Leit Dockers Social Club*”, como se lee en la fachada. En el bar donde Ally le cuenta a Davy su intención de pedirle matrimonio a su hermana, los aficionados siguen un partido del *Hibernian Edinburgh*, ataviados con bufandas y camisetas del equipo de fútbol. Finalmente, en la última localización del largometraje observamos repentinamente la bandera azul y blanca de Edimburgo cuando Davy persigue a Yvonne cerca del museo.

A lo largo del metraje se suceden diversos momentos del día. Resulta sorprendente y extraña la luminosidad que soslaya el clima lluvioso, el ambiente húmedo y el cielo plomizo que suelen caracterizar a Edimburgo. Como indican los miembros de The Proclaimers en las entrevistas adicionales del DVD, “[durante el rodaje] hizo un tiempo fantástico. Cuando la gente vea la película no se lo creerá porque no llovió, aunque el cliché sea cierto. Hacía sol y parecía una ciudad mediterránea. La Oficina de Turismo de Escocia se mostró encantada porque se iba a pensar que en Escocia siempre brilla el sol”. Una fina lluvia hace acto de presencia solo en la escena nocturna en la que Davy e Yvonne abandonan juntos el restaurante donde han compartido su primera cena como pareja antes subir a un taxi.



Figura 2. Escena nocturna y única en la que hace acto de presencia la lluvia. (Amanece en Edimburgo, 2013)

Visualmente, la belleza de la ciudad se resalta, sobre todo, en los números musicales mediante la posición de la cámara en travelling retro frontal, avante o lateral. Incluso se utilizan grandes grúas en la escena musical final para darle más espectacularidad. También son definitorios los planos cenitales-picados.

La película presenta Edimburgo con una imagen inicial espectacular y atractiva, a modo de postal turística, como se comentó anteriormente. Los emplazamientos y monumentos más reconocibles e icónicos se convierten en escenarios privilegiados de las secuencias: *The Shore*, el antiguo puerto de Leith, el mirador de *Calton Hill*, *National Gallery* y *Old Town*. En las inmediaciones de *North Bridge* y *Bernard Street* se ubica la casa de los padres de Liz y Davy. Ally y Davy pasean por la puerta de *Port O'Leith*, uno de los pubs más famosos de la ciudad. En *Water of Leith* se localizan las escenas románticas entre Liz y Ally, incluyendo el *Sandport Place*. En el antiguo Hotel Point, desde el ático de su terraza con vistas al castillo, Davy e Yvonne mantienen una emotiva y dolorosa discusión. Disfrutamos también de una divertida conversación entre Davy y Ally por Grassmarket, el antiguo mercado de ganado.



Figura 3. Davy y Ally en su primera reconciliación en el ático del Hotel Point. (Amanece en Edimburgo, 2013).

La identidad escocesa se manifiesta, por ejemplo, en las palabras de Rab a su hija Liz cuando la anima a que emigre a Florida (Estados Unidos) para cumplir su sueño profesional: “*Eres escocesa, viajamos para ir al trabajo y lo hacemos desde siempre*”. Asimismo, se evidencia cuando un compañero de Jean le muestra un cuadro expuesto en la *National Gallery* de María, la reina de Escocia, y le cuenta su historia para animarla. El hecho de que Yvonne sea inglesa, en un principio no resulta del agrado de Davy. Al margen de ciertas bromas al respecto de los estereotipos entre ambos rasgos identitarios británicos, se trata de un factor que va a influir decisivamente en su relación, no exenta de algunos conflictos originados por la distancia física y afectiva, que determinan el clímax emocional en la conclusión de la película.

### Aspectos narrativos

El territorio urbano no solo actúa como escenario donde se desenvuelve la trama y los números musicales, sino que se transforma en un espacio vivencial de marcado protagonismo para los personajes y, por extensión, para los espectadores.

En este sentido destacan, por ejemplo, el reencuentro de Liz y Ally en *Sandport Place*, con vistas al *Water on Leith*, después de volver de la guerra; el enfrentamiento entre Yvonne y Davy en el Hotel Point por algunas desavenencias de pareja; las confidencias al inicio de su relación compartidas por ambos en el mirador de *Calton Hill*, un lugar entrañable para Davy donde se dan el primer beso, así como su posterior reconciliación apasionada en uno de los lugares más emblemáticos de Edimburgo, el *Mound Precinct* a las puertas de la *National Gallery* donde trabaja Jane, la madre de Liz y Davy; la inesperada aparición de la segunda hija de Rab, nacida de una infidelidad pasada, de la que tiene conocimiento Jane a través del descubrimiento sorpresivo de una carta, coincidiendo con la celebración de *Leith Dockers Social Club*; escenario también para la infructuosa petición de boda de Ally; el dormitorio con vistas al famoso castillo, en el que Liz reflexiona sobre su deseo de emigrar a América; *Grassmarket*, un sitio muy animado de la ciudad repleto de pubs, es el lugar elegido para que Ally le cuente a Davy que su hermana Liz le ha buscado un nuevo ligue. O *Lawnmarket*, la parte más cercana al castillo de la Royal Mile es uno de los enclaves que recorre Yvonne apresuradamente de camino a la estación para volver a Inglaterra tras la fuerte discusión con Davy.

El *NHS Scotland* es el hospital donde Liz e Yvonne trabajan como enfermeras. Además, es donde Rab es ingresado tras sufrir un ataque al corazón originado por la

tensión acumulada por la disputa conyugal con Jean una vez se conoce la existencia de otra hija. En estas instalaciones se produce la reconciliación del matrimonio y el reencuentro con su hija bastarda, que le lleva de nuevo a casa tras darle el alta médica. Asimismo, en la habitación hospitalaria, Rab anima a su hija Liz a que persiga sus sueños en América. Y en el exterior del hospital, Liz y Ally muestran su distanciamiento durante la conversación posterior a la petición de mano frustrada.

Edimburgo adquiere un nuevo sentido a través de unas historias y unos personajes actuales que trascienden el significado histórico-monumental y artístico de las localizaciones. Los veinteañeros y treintañeros se pueden sentir identificados con unas situaciones cotidianas vinculadas a aspectos personales, laborales y de pareja.

Las escenas con mayor tensión argumental van acompañadas de canciones y bailes que refuerzan lo que sucede y expresan las emociones de los personajes. Las canciones de The Proclaimers estructuran el guion y su correspondiente localización según el momento y el estado anímico. *Sky Takes The Soul* la interpretan los militares en el tanque. Es como un himno a “voy a ser valiente”. *I'm on my way* es un tema interpretado por Davy y Ally de camino a casa de Davy tras volver del servicio militar. Algo parecido a “estoy feliz por volver a casa”. *Over and Done with* son historias de borrachos encadenados se que cuentan de un modo desenfadado en el pub por Liz, Davy e Yvonne. Cada uno tiene la ocasión de subirse encima de las sillas y cantar-contar a todos los presentes una situación embarazosa. *Misty Blue*, la entonan a dúo Davy e Yvonne al inicio de su relación en *Calton Hill*. *Make My Heart Fly* se la canta Ally a Liz en las escaleras de su casa para darle las buenas noches y alargar la despedida. *Let's Get Married* la interpretan Davy y Ally en el pub viendo el fútbol cuando le cuenta que le va a pedir matrimonio a su hermana. Toda la gente del bar se une en un momento especialmente animado y divertido. *Oh Jean* se la canta Rab a su mujer Jean en la celebración de las bodas de plata delante de un gran número de invitados. *Hate my love* es una canción triste que entona Jean desolada tras enterarse de la infidelidad de su marido y la existencia de otra hija. *Then I Met You* es interpretada por Yvonne y Davy en el ático del Hotel Point tras su primera discusión y posterior reconciliación. *Should Have Been Love* tiene lugar en el museo *National Gallery* y es interpretada por los compañeros de Jean para animarla. *Sunshine on Leith* es el éxito de The Proclaimers que canta Jean en la habitación del hospital mientras coge de la mano a Rab e intenta perdonarlo por lo que hizo. *Letter From America* es una canción llena de melancolía que entrelaza a Jean y Rab en el hospital y a Liz mientras hace la maleta para marcharse a Florida. Poco a poco se van uniendo el resto de personajes al tema musical en sus respectivas situaciones: Ally en su cuarto y Davy paseando con Yvonne. *I'm Gonna Be (500 miles)* es el gran número final que se acompaña de un *flashmob*. Está interpretado por Yvonne y Davy, a los que se unen los transeúntes, en su emocionante reconciliación en Mound Precinct.



Figura 4. Escena multitudinaria en Mound Precint con la participación de la ciudadanía. (Amanece en Edimburgo, 2013).

### Aspectos socio-psicológicos

Aunque en su gran mayoría las localizaciones pertenecen a la ciudad de Edimburgo, existen emplazamientos rodados en otros lugares que se hacen pasar por la capital escocesa. Es una suerte de mixtificación o simulación al servicio estético de la ficción. Así, por ejemplo, las calles de *Cresswell Lane* y *Candleriggs* de Glasgow forman parte de la escenografía de los exteriores. Los interiores de la National Gallery fueron filmados en el Museo *Kelvingrove* de Glasgow. Otros interiores de *The Griffin Pub* fueron aprovechados para los números musicales más destacados interpretados en los establecimientos hosteleros. Además, el lugar elegido para la celebración del aniversario de los padres de Liz y Davy no fue realmente el *Leith Dockers Social Club* sino el *Saracens Head Pub* en Gallowgate y el *Woodside Hall* en Glenfarg St.

Las escenas presentan la ciudad de un modo muy atractivo para el espectador y potencial turista, destacando su belleza arquitectónica, histórica, artística y paisajística, sin caer en visiones simplistas estereotipadas, pero destacando eso sí algunos rasgos identitarios. Como señala Dexter Fletcher, el director inglés del filme, en los materiales extra del DVD, “te adentras en un mundo cultural muy potente y resulta interesante ser forastero. Decidí deliberadamente no llenar la película de faldas, gaitas y galletitas escocesas. Todos los tópicos de lo que es típico de Escocia, pero que disgustaría a los escoceses”.

Sin embargo, el componente folclórico, entendido no solo como estilo musical folk genuinamente escocés adaptado al rock por The Proclaimers, sino también como estilo de vida, es destacado en el largometraje. Resulta un elemento muy cautivador para el espectador y potencial visitante. El carácter festivo de los escoceses se manifiesta constantemente en la película. No solo en los números musicales, sino en las situaciones cotidianas. La celebración de las bodas de plata supone preparar una fiesta por todo lo alto, incluyendo el traje de etiqueta regional con falda masculina, así como bailes populares que todo el mundo conoce. Lo mismo ocurre al representar la pasión con la que se viven los partidos de fútbol de la Scottish Cup Winner en los pubs, adornados con las típicas bufandas y camisetas verdes y blancas del equipo de Edimburgo, mientras la gente disfruta de una cerveza. También se muestran los hábitos sostenibles de una ciudad no excesivamente grande en la que es tradicional el uso del transporte público para ir a cualquier sitio. O la costumbre de cocinar el típico pastel de carne que menciona en numerosas ocasiones Jean.

Las características físicas, psicológicas y sociológicas de los personajes protagonistas facilitan la identificación de los espectadores jóvenes *millennials*, a los que les gusta viajar y conocer nuevos lugares. Más allá de la Historia de Edimburgo, a los (pos)turistas les resulta un reclamo muy eficaz las historias de la ciudad.

Davy es un joven recién licenciado del ejército. Tiene algo más de 20 años de edad. Ha nacido en Edimburgo. Su aspecto es de auténtico prototipo escocés: alto, delgado, de piel clara, rubio y ojos azules. Alegre, seguro, empático, levemente agresivo. Sus objetivos aún no los tiene claros, pero no espera volver a reengancharse al ejército tras la mutilación de un compañero. Se siente culpable de la situación que vive ahora su amigo. Además, no está seguro de querer abandonar su ciudad por amor. Aunque empieza a planteárselo seriamente al conocer a Yvonne.

Ally es un joven recién licenciado del ejército. También ha nacido en Edimburgo. A pesar de tener rasgos escoceses, son contrarios a su mejor amigo Davy. Es más bajo y moreno. Aunque de piel clara y ojos verdes. Enamoradizo, menos empático, más reservado pero seguro de sí mismo. Liz rechazara el anillo de compromiso y eso le motiva a reengancharse a las fuerzas armadas. Pero su mayor conflicto es la dependencia familiar. No tiene padres y vive con su hermana y su sobrino. La relación con su cuñado es muy distante lo que complica la convivencia. No se siente querido. Su gran objetivo es formar una familia.

Davy y Ally trabajan de operadores en atención al cliente como ocupación provisional. Los conflictos internos y externos de ambos protagonistas vienen de la mano de sus relaciones sentimentales.

Liz es una joven enfermera, con apenas 20 años de edad y nacida en Edimburgo. Su aspecto es bastante llamativo y dulce. Es alta, delgada, rubia de pelo largo y con numerosas pecas en la cara. De piel clara y ojos azules. Dulce, risueña, disciplinada, asertiva, soñadora, arriesgada, valiente y decidida. Su objetivo es ver mundo y vivir nuevas experiencias fuera de su ámbito cotidiano, pero su relación con Ally le frena para tomar sus propias decisiones de futuro.

Yvonne es una joven inglesa también veinteañera. Al contrario que su mejor amiga Liz, ella es muy morena de piel y pelo largo y más baja. Sus ojos también son claros, castaños verdosos. Es una chica enamoradiza, pasional, trabajadora, luchadora, valiente, se niega a ser encasillada. Se fue a vivir a Escocia por amor y no le fue bien. Aun así, lo sigue buscando.

Liz e Yvonne trabajan como enfermeras en el hospital NHS de Edimburgo. A ambas le apasiona su labor, sobre todo a Liz. Ella busca seguir formándose en el extranjero. Al igual que para los dos protagonistas masculinos, los conflictos internos y externos de las chicas quedan supeditados a sus relaciones amorosas.

## **Conclusiones: Edimburgo como escenario filmico y destino turístico**

*Sunshine on Leith* es una actualización del musical que conserva el encanto del género, bajo unos códigos estéticos y narrativos propios de una producción independiente, que se dirige de manera especial a los fans del grupo The Proclaimers. Sin embargo, los jóvenes protagonistas de la ficción ayudan a ampliar el espectro del público destinatario, que (re)descubre las canciones del mítico grupo escocés a través de una representación autocomplaciente del espacio urbano, tanto para los habitantes de Edimburgo como para los visitantes potenciales.

Sin abusar de falsos estereotipos, el relato filmico redundante, como no podía ser de otra forma, en la imagen preconcebida y reconocible de la capital escocesa, valiéndose

para ello de icónicos elementos visuales y urbanísticos que han ido configurando su oferta turística.

Pero esos lugares, esas localizaciones, adquieren nuevos significados emocionales, no solo a partir de los personajes, las tramas y los conflictos planteados, sino sobre todo a consecuencia de las letras, la música y la puesta en escena de unas canciones que consiguen imbricarse en las situaciones argumentales de tal manera que convierten, paradójicamente, la vida cotidiana en una efusiva celebración ficcional.

Los números musicales no resultan impostados o excesivos, sino que surgen como trozos de realidad lo que facilita su conexión con los espectadores. Algo que se hace muy evidente en el espectáculo de Mound Precinct con el que culmina la película. En él participa activamente la ciudadanía entonando y bailando lo que se ha convertido en un verdadero himno pop. Una exaltación del orgullo local y patriótico sin estridencias que no resulta excluyente y propicia que cualquiera se pueda sentir reflejado.

A pesar de algunas situaciones dramáticas, el optimismo sobrevive al final del metraje, reforzando los lazos cómplices entre los protagonistas y, por qué no decirlo, haciendo partícipes también del “buen rollo” a los espectadores.

La capacidad de (re)presentación del cine y su utilización como recurso para generar imágenes evocadoras y provocar reacciones afectivas funciona eficazmente en este caso como dispositivo promocional de Edimburgo. A pesar de los posibles riesgos de crear falsas expectativas a través de unas escenas extrañamente soleadas y luminosas, las convenciones del lenguaje cinematográfico y las casualidades hacen que la excepción, esta vez, confirme la regla.

## Referencias

- Altam, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- Bonnet, Ll. (2014). “Amanece en Edimburgo”. Musical y modernidad. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cine/20140620/54410137725/amanece-en-edimburgo-critica-de-cine.html>
- García, F. y Martínez, G. (2014). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra
- Gertrúdx, M. (2003). *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto
- MacDonald, A. y Reich, A. (productores) y Fletcher, D. (director). (2014). *Amanece en Edimburgo* [DVD]. Barcelona: Filmax
- Martínez Puche, S. (2012). La ciudad de Brujas como escenario filmico de una paradoja turística con trascendencia publicitaria. En *Territorios de cine, desarrollo local, tipologías turísticas y promoción* (pp. 283-299). Alicante: Universidad de Alicante
- Mendiz, A. 2011. Emplazamiento de ciudades en el cine (City Placement): una estrategia de doble sentido entre la producción cinematográfica y la industria del turismo Universidad de La Laguna. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/259591008\\_Emplazamiento\\_de\\_ciudades\\_en\\_el\\_cine\\_'City\\_placement'\\_una\\_estrategia\\_de\\_doble\\_sentido\\_entre\\_la\\_produccion\\_cinematografica\\_y\\_la\\_industria\\_del\\_turismo](https://www.researchgate.net/publication/259591008_Emplazamiento_de_ciudades_en_el_cine_'City_placement'_una_estrategia_de_doble_sentido_entre_la_produccion_cinematografica_y_la_industria_del_turismo)
- Mendiz, A. 2014. City placement: Concepto, literatura científica y metodología de análisis. El caso de Zindagi na Milegi Dohara (Sólo se vive una vez). *RIUMA* [en línea]: Universidad de Málaga. Recuperado de: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7330>
- Montoya, A. (2014). Para acabar con la sonrisa idiota del placer culpable en la cara. Recuperado de <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Amanece-en-Edimburgo>

Riley, R., Baker, D. and Van Doren, C.S. (1998) Movie-induced tourism, *Annals of Tourism Research*, 25(4), pp. 919–935.

Rodríguez, O. (2014). Crítica de “Amanece que Edimburgo”: Un musical contagioso. Recuperado de <http://hoycinema.abc.es/critica/20140620/abci-amanece-edimburgo-opiniones-201406181758.html>

Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

Verón, E. (1987): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

## La flâneuse imposible: el acto de callejear desde una lectura feminista

Victoria Mateos de Manuel  
(Instituto de Filosofía, CCHS-CSIC)

### Resumen

En este artículo sostengo la tesis de que la concepción de la flânerie del siglo XIX a través de sus principales autores –Poe, Balzac, Baudelaire y la posterior recepción en Benjamin– se llevó a cabo desde una mirada falocéntrica y patriarcal. Para apoyar esta aseveración analizaré dos características que han descrito en la literatura la experiencia del vagabundeo urbano y que, sin embargo, no encontramos en la experiencia femenina de la flânerie: la invisibilidad que disfruta el flâneur y la experiencia erótica de la muchedumbre. Para llevar a cabo este análisis me apoyaré en el aparato conceptual de autoras como Susan Sontag, Susan Buck-Morss y Judith Walkowitz, y también en distintos ejemplos de flânerie femenina, principalmente el video-denuncia del acoso callejero de la asociación Hollaback, el experimento sociológico “Vicky” de la ONG Mujeres en Zona de Conflicto y los paseos travestidos de la escritora George Sand en el siglo XIX.

### Abstract

In this article I defend the following thesis: the concept of the 19th century flânerie, as it was developed by Poe, Balzac, Baudelaire and its later reception in Walter Benjamin, has a patriarchal and phallogocentric point of view. In order to support this critic I analyse two features that were present in the masculine experience of the flânerie, but which are not to be found in the experience of the flâneuse: the invisibility that the flâneur enjoys and the erotic experience of the multitude. My analysis is based on the conceptual apparatus of critical authors such as Susan Sontag, Susan Buck-Morss and Judith Walkowitz. I am also going to make use of different examples of female flânerie, mainly the video of the association Hollaback that condemns street harassment, the sociological experiment “Vicky” from the NGO Mujeres en Zona de Conflicto and the transvestite walks of the 19th century writer George Sand.

**Palabras clave:** Flânerie, Walter Benjamin, George Sand, feminismo, muchedumbre

**Keywords:** Flânerie, Walter Benjamin, George Sand, feminism, multitude

### Introducción

La acción de caminar como acto generador de pensamiento tiene su origen en la filosofía griega. Los discípulos de la escuela aristotélica eran conocidos bajo el nombre de “peripatéticos”, término que etimológicamente refiere a quienes, mientras piensan, caminan. La RAE nos muestra esta acepción, pero, además, recoge un segundo significado de la palabra que funciona como termómetro sexo-político de la acción de caminar. Siguiendo la definición que aporta la RAE, si bien los peripatéticos son señores que mientras caminan, piensan, por el contrario, la peripatética no refiere a una pensativa transeúnte, sino que es una voz que, a modo de jocoso eufemismo, denomina a una prostituta. Siguiendo esta definición, la mujer que ocupa y recorre el espacio público no

resalta, como los peripatéticos, por su labor intelectual, por generar pensamiento, sino que queda adscrita a una denostada labor sexual: el meretricio.

Esta doble voz del peripatetismo nos sirve de ejemplo o síntoma para introducir una dicotomía de género que se va a consolidar en el siglo XIX: el acto de callejear, la flânerie, va a ser circunscrito como un acto creado bajo la mirada masculina. En este artículo analizaremos dos características que han descrito en la literatura la experiencia del callejeo y que, sin embargo, no encontramos en la experiencia femenina de la flânerie: la invisibilidad que disfruta el flâneur y la experiencia erótica de la muchedumbre.

### **Desarrollo: invisibilidad y erotismo en la flânerie**

Es difícil determinar con precisión en qué consiste la flânerie, más allá de ser un acto en el que se conjugan dos experiencias que trae consigo la ciudad decimonónica: el callejeo y las multitudes. Walter Benjamin, en el segundo capítulo de *El París del Segundo Imperio según Baudelaire* titulado “El flâneur”, texto en el que trabajó entre 1937 y 1938, es el autor que nos introduce estas cuestiones, pero quien también nos da cuenta de las dificultades que entraña definir la flânerie, existiendo de su experiencia tonalidades distintas en autores como Poe, Balzac o Baudelaire.

En primer lugar, si hay algo que caracteriza al flâneur es su condición de anonimato, su invisibilidad, su capacidad para hacerse partícipe de la muchedumbre y recorrer el espacio urbano atento a lo que ocurre, mas sin llamar la atención. Como determina Benjamin (2014: 83), el flâneur es para Baudelaire un “hombre de multitud” y Poe lo define principalmente como un “asocial”, alguien que “busca la multitud” para “ocultarse en medio de ella”.

No obstante, el anonimato no era condición exclusiva del flâneur en el siglo XIX, sino de la propia noción de masa. Siguiendo la tesis de Benjamin, en la muchedumbre todos son anónimos y a través de la experiencia de la masa se comenzó a participar de dos nuevas sensaciones. En primer lugar, de “tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra”, como comenzó a ocurrir en los abarrotados transportes públicos (Simmel en Benjamin, 2014: 71). Asimismo, gracias al anonimato e indiferencia de la urbe, desaparecieron el decoro o el pudor ante la vergüenza pública, pues ya “nadie necesitaba sonrojarse ante nadie” (Adolphe Schmidt en Benjamin, 2014: 74). En esta experiencia del anonimato urbano, lo fundamental es que el flâneur mira sin ser visto y es precisamente su capacidad para pasar desapercibido, aquello que le permite observar y determinar las fisionomías del mundo urbano.

En segundo lugar, el callejeo o vagabundeo propio de la flânerie aparece como “remedio infalible contra el aburrimiento” (Benjamin, 2014: 69), pues el flâneur sale en busca de impresiones. Además, hay cierto descaro en su manera de mirar, pues en el flâneur hay un rechazo de los convencionalismos sociales y presta atención a todo aquello que sólo debiese ser objeto de su desaprobación, que sólo debiese ser contemplado con desprecio y juicio moral como, por ejemplo, la prostitución, la bohemia o el lumpen. Asimismo, la mirada del flâneur no sólo tiene una función lúdica –la huida del temido *spleen*– sino también gnoseológica. El flâneur tiene un don: a través de su inquisitiva mirada hace legible el espacio urbano. El flâneur no callejea distraído, sino que pasea como un “detective” que lleva a cabo una observación “ligada a la velocidad de captación” (Benjamin, 2014: 74). Preludiando el nacimiento de la fotografía instantánea con George Eastmann en 1888 (véase Newhall, 2007: 128-129), el flâneur se adueña de lo fugitivo en la selva urbana y, a través de la mirada, aferra lo que de eterno hay en lo transitorio de la ciudad, como nos señala Susan Sontag en *Sobre la fotografía*:

Al observar la realidad de otra gente con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el ubicuo fotógrafo opera como si esa actividad trascendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal. De hecho, la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. (Sontag, 2006: 84)

De este modo, del variopinto y rápido espectro de seres humanos que circulan por la ciudad, el *flâneur* consigue con su agilidad en la mirada construir tipologías que ayudan a domesticar el universo urbano y a hacerlo transitable al emplazar a sus múltiples habitantes en contadas y conocidas categorías sociales. El *flâneur* convierte la jungla urbana en un zoológico de fisionomías y reduce, con ello, el temido anonimato de la ciudad a un catálogo de tipos humanos posibles y enumerables: el artista, el banquero, el ratero, la prostituta...

La detallada descripción de tipos que nos ofrece el relato de Edgar Allan Poe (2014) en *El hombre de la multitud*, texto de 1840, responde a este esquema que urbaniza a la par que orienta al espectador en el universo urbano. Pero, además, el *flâneur*, en su calidad de testigo anónimo de las multitudes, adopta un punto de vista absoluto, construyendo – como señala Benjamin (2014: 77) en el caso de Poe– “el relato científico, la cosmogonía moderna”. La idea de la *flânerie* como “literatura panorámica” (Benjamin, 2014: 67), el privilegio de mirar la ciudad desde la altura, alcanzando ese punto de vista del narrador universal o tercer ojo, fue un privilegio físico de los varones en las ciudades, tal y como recoge Susan Buck-Morss (1986: 102): “In Victor Hugo’s old age wiewing the city from the roof of a public omnibus still preserved (for men, women were forbidden on the roofs) some of the panoramic pleasure of parapatetic flanerie”. El relato de *flânerie* de Poe sirve para clasificar el mundo y, en este sentido, para superar el terror al desconocido que es una amenaza en la hormigueante ciudad: en la medida que encasillamos al otro en una tipología, conseguimos atenuar nuestro miedo a los extraños, confrontación omnipresente en el anónimo espacio urbano.

Este carácter de guía o cicerone presente en la experiencia de la *flânerie* lo encontramos no sólo en Poe, sino también en Balzac. Como señala Harvey (2006: 75), en Balzac la figura del *flâneur*, a diferencia del posterior Baudelaire en quien el *flâneur* es más bien un mero contemplador, es un sujeto político en tanto que sujeto cognoscente, “algo más que un esteta o un observador reflexivo, [pues] también está tratando de penetrar el fetiche, buscando desvelar los misterios de la ciudad y de las relaciones sociales”. En Balzac, el *flâneur* todavía desentraña un misterio, funcionando como una figura política en cuanto que trata de ilustrar o aportar cierta luz que oriente en medio del desorden. El *flâneur* escapa al fetichismo de la mercancía con su modo de mirar porque desentraña el enmarañado mapa de relaciones y espacios urbanos. Es decir, tiene una función cognoscente que trata de ser iluminadora en su vicio escópico: busca realizar una escritura de la ciudad haciendo que ésta se torne “legible para nosotros” (Harvey, 2006: 76).

Sin embargo, esta tarea de legibilidad de la frondosa selva urbana, a pesar de adentrarse en el temido lumpen de la ciudad, no comporta ningún peligro para el *flâneur*. O, al menos, así ha quedado reflejado en la literatura esta experiencia de la expedición urbana: a pesar de confrontarse con lo desconocido, el *flâneur* no corre nunca ningún

peligro, se encuentra siempre a salvo, se siente en el ajetreado e ignoto mundo urbano como en casa. Refiriéndose al narrador de Poe, así lo recoge Carrasco Conde (2016: 100): “[...] el narrador de Poe está a salvo. Parapetado en la distancia tras las lunas de los cafés y mirando ‘a través de los cristales velados por el humo’ mira sin ser visto.” Esta misma experiencia del contemplador distante que desde el café, mientras come con su amante, observa el desdichado mundo urbano sin poner en ningún instante en peligro su integridad o verse afectado físicamente por el mismo, es el que encontramos en el relato de Baudelaire “Los ojos del pobre”, recogido en *Spleen de París*, libro publicado póstumamente en 1869. El flâneur pasa desapercibido y en ello reside su sensación de seguridad, lo cual aparece como un rasgo distintivo de la experiencia del callejeo masculino: la flânerie es una aventura burguesa, ausente de riesgos. El flâneur se hace partícipe de las inmundicias de la ciudad, mas sin llegar nunca a comprometerse, contaminarse o verse afectado por las mismas. El flâneur se siente invulnerable e, incluso, tiene un cierto porte aristocrático en su actividad, siendo capaz de hacerse partícipe de los bajos y sospechosos fondos del mundo urbano sin, no obstante, correr riesgo alguno. El flâneur convierte la ciudad en un, nunca inhóspito, hogar:

[...] hacer del boulevard un interior. De este modo, la calle se convierte en morada propia del flâneur, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes. [...] los muros equivalen al pupitre en el que se va a apoyar su bloc de notas, los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son sus balcones desde los que, ya hecho su trabajo, mira por el gobierno de su casa. (Benjamin, 2014: 70)

Si atendemos a las experiencias femeninas de flânerie, no encontramos estos alabados rasgos del callejeo entre las multitudes, a pesar de que la flâneuse ayuda también a hacer legible el espacio urbano al mostrar, principalmente, la configuración del espacio público como espacio patriarcal y falogocéntrico: son los hombres los que dominan el territorio urbano y para quienes está pensado el mismo. Sin embargo, al contrario que el anónimo flâneur, la flâneuse no consigue pasar desapercibida y, además, sí existe un peligro en su tránsito por el espacio urbano. Asimismo, es precisamente en su ser objeto de la mirada, el modo en que se nos muestran las condiciones patriarcales del universo urbano, las cuales pasaban desapercibidas en el relato de Benjamin sobre la flânerie. Es precisamente siendo el punto de mira, recibiendo la atención, el modo en que la flâneuse desentraña las relaciones de poder existentes en el mundo urbano; sin embargo, es también ese ser objeto de la mirada aquello que anula su experiencia de la ciudad en tanto que experiencia estética para convertirla en mera experiencia de denuncia social. Cuando la flâneuse pasea no es una esteta al modo de Baudelaire o Poe, sino una activista.

Esta crítica feminista a la concepción tradicional de la flânerie se nos muestra en diferentes acciones político-artísticas contemporáneas. En primer lugar, la ONG Hollaback llevó a cabo en el año 2014 un experimento sociológico: una mujer caminó durante diez horas por la ciudad de Nueva York, llevando una cámara oculta ante ella que grababa su paseo (véase Ramírez, 2014; Rob Bliss Creative 2014). Vestida con una discreta camiseta negra y vaqueros, evitando con ello todo prejuicio posible que aludiese a la provocación femenina, la actriz recibió, no obstante, más de cien muestras de acoso callejero a lo largo del trayecto. Con ello, este video ponía en duda las tesis de Benjamin sobre el soñado anonimato de la flânerie: el video mostraba que, para una mujer joven, resultaba imposible pasear sin llamar la atención, es decir, pasando desapercibida en la multitud, por lo que una mujer no podría llevar a cabo la supuesta condición necesaria de la flânerie en la que el sujeto errante mira sin ser mirado.

Antes de proseguir con el análisis de esta acción de Hollaback, me gustaría indicar otras dos propuestas similares que han acontecido en los últimos años. Por un lado, cabe reseñar la acción feminista “El cazador cazado” de Alicia Murillo, la cual es otra reescritura posible de esta experiencia de la mujer que calleja y trata de reapropiarse y reescribir su estatuto de víctima desarmada e inoperante. Tras recibir alguna muestra de acoso callejero en la ciudad de Sevilla, esta activista no permitía que el acosador abandonase el acto de manera impune, sino que encendía la cámara del móvil y comenzaba a perseguir al varón, instándole a rendir cuentas de su comportamiento y colgando posteriormente el video en internet (véase La Sexta Noticias, 2016). Asimismo, la ONG Mujeres en Zona de Conflicto llevó a cabo otro similar experimento sociológico en 2010, el cual buscaba mostrar la violencia a la que son sometidas las mujeres a diario en el espacio público, principalmente las prostitutas. Abandonaron una muñeca hinchable atada a una farola, la cual fue grabada ininterrumpidamente durante varios días, mostrando la violencia y vejaciones sexuales a las que fue sometida la muñeca por grupos de varones que simulaban, como si se tratase de una simple broma o inocentada, practicar una violación (véase DiagramConsultores, 2010).

Observando estos ejemplos diversos de mujeres en el espacio público, llegamos a la conclusión de que la condición de invisibilidad presupuesta en la *flânerie* no se da en la mujer que camina, cuya posición epistémica de objeto de la mirada es, sin embargo, capaz de revelar un dato fundamental que la herencia benjaminiana de la *flânerie* ha obviado: que el espacio urbano está atravesado por el deseo y las relaciones de poder patriarcales, en las cuales los hombres ocupan despreocupadamente el espacio público – la acepción benjaminiana que manifiesta que ellos en la calle se sienten como en casa– y son sujetos y agentes de la mirada, mientras que las mujeres afrontan el espacio público como un lugar de intimidación en que son objetos y no agentes de la mirada.

La perspectiva visual del vídeo de Hollaback es, al respecto, esclarecedora y falogocéntrica: no hay una despreocupada experiencia estética de la *flânerie* en el trayecto de la actriz, puesto que su experiencia posible de la ciudad es la de ser objeto de deseo de la mirada masculina. En su acto de callejear la actriz no se limita a reflejar el mundo adoptando un punto de vista universal como era el caso del *flâneur*, sino que ella muestra la ciudad en la medida que enseña su propia condición desventajosa y amenazada en la misma. Es decir, hay una suerte de solipsismo escópico en la *flânerie* femenina, una permanente flexión de la mirada hacia su misma: lo único que la actriz puede ver es cómo ella es vista; es decir, su experiencia en la ciudad no se dirige hacia sus habitantes, sino que retorna constantemente hacia sí misma en tanto que objeto de acoso. La actriz adquiere su condición de sujeto visual en tanto que siendo objeto de la mirada, como si la experiencia femenina de la ciudad quedase condenada a la de ser la receptora del imaginario masculino de deseo, tal y como afrontó Laura Mulvey (1999) en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” aportando el concepto de mirada masculina: la actriz sólo ve o existe en tanto que siendo mirada. La *flâneuse* ha aprendido a ser sujeto de la mirada reflexionando sobre el hecho de ser objeto de la mirada masculina; con ello, su intento de dirigirse hacia el mundo la retorna constantemente hacia sí misma en tanto que (acosado) objeto de la mirada.

La *flâneuse*, por lo tanto, en tanto que objeto de la mirada, carece de la libertad que se le otorga al *flâneur* al pasar desapercibido, quien adquiere una experiencia más rica o, al menos, despreocupada o íntegra del espacio urbano al sentir una seguridad que no le obliga a tener que pensar sobre las condiciones desde las que su acto de caminar y mirar está siendo posible. He ahí su falsa pretensión de universalidad. El *flâneur* puede dirigirse hacia el mundo y, de hecho, desea dirigirse hacia el mismo en busca de aventuras; sin embargo, la *flâneuse* preferiría evitar el mundo, el cual le obliga a tener que retroceder la

mirada desde el contexto hacia sí misma, pues las condiciones del entorno no hacen más que recordarle su precaria condición de sujeto en tanto que siendo objeto de la mirada.

No es por ello extraño que los primeros –y también excepcionales– relatos de flânerie femenina del siglo XIX, como aquellos de madame Marbouty, George Sand o las Vesuvianas de 1848, se den desde la condición del travestismo, como señalan Kniebiehler (1993: 344) o Panero Gómez (2013). Al flâneur le es permitido ser un asocial y, pasando desapercibido, vagabundear en soledad por el espacio urbano. El orden masculino es identificado con aquel de lo inadvertido, con el régimen de la “autoinvisibilidad” del “testigo modesto”– analizado de manera crítica por Haraway (2004: 223)–, en el cual la diferencia del sujeto es hecha a un lado y, desde esa nueva erigida condición anónima, el sujeto es capaz de crear un conocimiento de pretensiones universales. Sin embargo, la mujer que acomete en soledad el espacio público es sospechosa, llama la atención y se le presupone una dedicación al comercio sexual, actividad imperante en las metrópolis del siglo XIX. Como nos narra Walkowitz (1993: 405), en el siglo XIX, en ciudades como París o Londres, la mujer obrera tenía que distinguirse en el espacio público de la prostituta:

Para las mujeres de clase obrera, la prostituta era también un espectáculo central en un conjunto de encuentros y de fantasías urbanas. En público, la mujer pobre corría permanentemente el riesgo de que la tomaran por ramera; tenía que demostrar una y otra vez con su vestimenta, con sus gestos, con sus movimientos, que no era una mujer “baja”. Lo mismo que sus contrapartidas de clase media, las obreras demostraban su respetabilidad a través de la manera de presentarse y de su identidad privada en tanto esposas y madres.

La mujer que quería disfrutar de la experiencia del anonimato y la libertad en el espacio público había de transformarse en varón y, literalmente, esconder su condición femenina. Es George Sand en su autobiografía *Historia de mi vida*, publicada en 1855, quien recoge de manera más extensa esta experiencia de la flânerie travestida por el París del primer tercio del siglo XIX.<sup>1</sup> Travestirse para recorrer París era, en primer lugar, una

---

<sup>1</sup> La tendencia hacia estas dos experiencias –el paseo y el travestismo– son en George Sand una herencia de recuerdos familiares y de infancia, por lo que no puede hablarse en esta autora de un modo de transgresión que suponga una ruptura con la tradición adquirida, sino de una continuidad. George Sand inicia su experiencia del callejeo urbano con su madre por la ciudad de París en 1810-1811, cuando apenas contaba con seis años. Es a través de esa experiencia cómo George Sand aprende a ser sujeto de la mirada, existiendo una experiencia estética de mero disfrute o contemplación que supera o, al menos, amplía la experiencia contemporánea de la flâneuse del experimento de Hollaback, en el cual la ciudad es reducida a la denuncia política:

No habría yo caminado nunca si mi madre no me hubiese llevado todos los días a dar largos paseos; aunque yo tenía todavía unas piernas muy débiles, habría estado de pie hasta el fin del mundo con tal de haber tenido el placer de tener su mano, de tocar su vestido y de mirar en su compañía lo que me señalaba. Todo me parecía bello a través de sus ojos. Los bulevares eran un lugar encantado; los baños chinos, con su horrible roca y sus estúpidos monos, un palacio de cuento de hadas; los perros sabios que bailaban sobre el bulevar, los comercios de juguetes, los vendedores de estampas y los de pájaros me volvían loca, y mi madre, parándose delante de todo lo que me interesaba y gozando conmigo, pues también era una niña, multiplicaba mis alegrías compartiéndolas. (Sand 1964: 99)

Asimismo, ya en los recuerdos de infancia de la escritora pertenecientes a 1811 entre París y Nohant, aparece la masculinidad como un modo de libertad para las mujeres. Por un lado, Sand (1964: 115) rechaza el modelo de feminidad burgués asociado al lujo y el adorno porque “reduce a [...] convertirse en una bella señorita rozagante, bien adornada, erudita, tocando el piano delante de gentes que aprueban sin escuchar [...], vendiendo su libertad y su personalidad por un coche, por un escudo, algunas telas o monedas”. Además, en sus recuerdos como alumna del convento-internado de París al personaje a quien recuerda con

decisión económica. Tras su divorcio de Casimir Dudevant en 1835, decidió pasar seis meses al año en París con su hija Solange contando con la pequeña pensión de 1500 francos que le aportaba su ex-marido. La ropa de hombre, a la que ya se había acostumbrado a usar durante su infancia y con el profesor Deschartres en Nohant para montar a caballo y recibir clases de latín, era mucho más económica y con “una chaqueta-garita en grueso paño gris, con el pantalón y chaleco iguales” y “unas botas”, que le causaron enorme placer porque se “sentía sólida sobre el suelo”, podía “correr de una punta a la otra de París” (Sand, 1965: 253). A ello se añadía la sensación de libertad física que experimentaba al recorrer el espacio público travestida, pues, como relataba ya en sus recuerdos de 1820 en Nohant, las “faldas bordadas se quedaban a pedazos en las zarzas” y “en esa época, las faldas sin pliegues eran tan estrechas que una mujer estaba como en una trampa y no podía atravesar decentemente un arroyo sin dejar allí sus zapatos” (Sand, 1964: 220). Asimismo, existía una libertad simbólica en el hecho de vestir como un varón en el espacio público: alcanzar el soñado anonimato.

Me parecía que yo era capaz de dar la vuelta al mundo. Después, mis ropas resistían. Corría en cualquier tiempo, volvía a cualquier hora, iba al patio de todos los teatros. Nadie me miraba, no dudaban de mi disfraz. Aparte que yo lo llevara cómodamente, la ausencia de coquetería de la vestimenta y del rostro ausentaban toda sospecha. Estaba muy mal vestida y tenía un aspecto muy simple (mi aspecto habitual, distraído y como tonto) para llamar o fijar la atención. Las mujeres no saben ocultarse, ni aun en el teatro. No quieren sacrificar la finura de su cintura, la pequeñez de sus pies, la gentileza de sus movimientos, el brillo de sus ojos; [...] para no ser notada como “hombre”, sólo hace falta una costumbre: no distinguirse como mujer. [...]

A pesar de que esta rara existencia no tuvo nada de lo que yo tuviera que arrepentirme más tarde, la adopté no sin saber los efectos inmediatos que podía tener sobre las conveniencias y los arreglos de mi vida.

[...] una especie de destino me empujaba. Lo sentía invencible, y estaba decidida a que lo fuese: no un gran destino, yo era demasiado independiente en mi fantasía para abrazar cualquier género de ambición, pero un destino de libertad moral y de aislamiento poéticos en una sociedad en la cual yo sólo pedía olvido y permiso para dejarme ganar el pan cotidiano sin esclavitud. (Sand, 1964: 254-255)

---

especial cariño y admiración es a la alumna Mary G., más conocida como “el muchacho” o una de “las brutas” (Sand, 1964: 137):

Era una irlandesa de once años, mucho más grande y fuerte que yo con mis trece. Su voz plena, su figura franca y osada, su carácter independiente e indomable le habían atraído el nombre de “muchacho”; y aunque era una mujer que después fue muy bella, por el carácter no pertenecía a nuestro sexo. Era la fiereza y la sinceridad mismas, una naturaleza verdaderamente bella, una fuerza física casi viril, un coraje más que viril, una inteligencia extraña, una completa ignorancia de la coquetería, una actividad exuberante, un profundo desprecio por todo lo que era falso y cobarde en la sociedad. [...] Rompía todo, atormentaba a todo el mundo, era más fuerte que el jardinero; no permitía a las laboriosas trabajar, era un huracán, una peste. (Sand, 1964: 136-137)

Las primeras experiencias de travestismo de George Sand no pertenecen a su madurez, sino al período de Nohant de 1820, en el que su profesor y amigo de infancia Deschartres, con quien mantiene una ambigua tensión erótica, “[la] empujaba a lo que llaman “excentricidad”:

No habiendo jamás educado a una mujer, yo creo que estaba impaciente por verme como un hombre, a fin de poder persuadirse de que en realidad lo era. Mis faldas inhibían su gravedad; y lo cierto es que cuando adopté la vestimenta masculina se volvió diez veces más maestro y me atosigó con su latín, imaginando que lo comprendía mejor. Por mi parte, encontraba mi nuevo vestido mucho más agradable para correr que mis faldas bordadas, que se quedaban a pedazos en las zarzas. (Sand, 1964: 219-220)

Para una mujer, la androginia es una manera de dejar de llamar la atención y deserotizar el espacio público, al no tener que afrontar las incomodidades derivadas de la coquetería: el esperado juego de seducción entre sexos. Travestirse es un modo de evitar toda posible impertinencia, cortejo, acoso o atisbo de voluptuosidad. La libertad de George Sand en tanto que hombre que camina en el espacio público pasa por renunciar a la sensualidad heteronormativa en pos de una mayor libertad de acción en un contexto de desventaja.

Nuevamente aquí, atendiendo a esta cuestión del travestismo, encontramos un rasgo diferencial respecto a la *flânerie* masculina. Principalmente en Baudelaire encontramos una erotización de la *flânerie* y de la experiencia de las muchedumbres: el *flâneur* anónimo no persigue esa “libertad moral” que George Sand anhela, sino que busca principalmente aventuras eróticas. Son dos los relatos de Baudelaire al respecto. En primer lugar, hay que tener en cuenta el poema 93 “A una transeúnte” de *Las flores del mal* de 1861. En él, Baudelaire (2014: 363) narra cómo la muchedumbre es la posibilidad de un encuentro erótico inesperado: la mirada de deseo entre dos desconocidos que se cruzan en medio de la multitud, “¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Si, tú, que lo supiste!”. En el encuentro con la muchedumbre, como también señaló Benjamin (2014: 80), “se trata de la función de la multitud no en la existencia del burgués, sino en la de lo erótico”. En el segundo lugar, en el relato “Las muchedumbres” de *Spleen de París*, Baudelaire (2009: 65-68) equipara la experiencia de la multitud con el placer sexual, pues al compartir un espacio tan estrecho y hormigueante con desconocidos, hacerse partícipe de la multitud es una forma de frenesí o sexualidad transgresora: “como esas almas errantes en busca de un cuerpo, entra, cuando quiere, en la personalidad de cada cual”, “el pensativo obtiene una singular embriaguez de comunión universal”, “aquel que se desposa fácilmente con la muchedumbre conoce gozos febriles”, “lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy restringido y muy débil, comparado con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se da por completo [...] a lo desconocido que pasa.” Es decir, la masa es para el *flâneur* una experiencia sexualmente apetecible y se compara la muchedumbre con la orgía. Por el contrario, si analizamos situaciones de actualidad como la propuesta de separación de vagones por sexos en el metro de México (Santibañez, 2017), las violaciones que tuvieron lugar durante la primavera árabe en la Plaza de Tahrir al amparo de la muchedumbre o el acoso que sufrieron diversas mujeres en la multitud que se congregó en Colonia (Alemania) con las celebraciones del Año Nuevo de 2016 (véase Fernández, 2016), observamos que para las mujeres la muchedumbre no se asimila a la experiencia orgiástica, sino a la peligrosidad de un temido abuso sexual colectivo.

## Conclusiones

Observamos, por lo tanto, que en la determinación histórica de la experiencia de la *flânerie* a lo largo del siglo XIX con Poe, Balzac y Baudelaire, así como en la lectura de Benjamin de la década de 1930, existe un claro sesgo patriarcal. La *flânerie* masculina ha venido determinada por una experiencia de autoinvisibilidad dada de antemano al caminante anónimo y una apetecible erotización de las muchedumbres. Por el contrario, observamos que la *flâneuse* que camina es objeto de la mirada y, en este sentido, su experiencia de la ciudad tiene antes que ver con la denuncia o la política que con una agradable y despreocupada contemplación estética. Asimismo, hay que considerar que mientras la masa se presentaba para el *flâneur* como un apetecible encuentro erótico, la

muchedumbre ha significado para las mujeres una situación de peligro sexual, acoso o violación a evitar.

## Referencias

- Baudelaire, C. (2014). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, C. (2009). *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Salamanca: Ediciones Espuela de Plata.
- Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada Editores.
- Bock-Murss, S. (1986). The Flaneur, the Sandwichmann and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique Second Especial Issue on Walter Benjamin*, 39, pp. 99- 140.
- Carrasco Conde, A. (2016). Transformaciones del flâneur: callejear, observar, psicoanalizar. En *La ciudad contemporánea* (pp. 90-105). Madrid: Biblioteca Nueva.
- DiagramConsultores. (28 septiembre, 2010). *72 horas con Vicky. Lo que tiene que aguantar una prostituta* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Ig\\_q4q4\\_HCg](https://www.youtube.com/watch?v=Ig_q4q4_HCg).
- Fernández, J. (20 enero, 2016). Las violaciones, tabú del mundo árabe [artículo en prensa digital]. Recuperado de <http://www.diariosur.es/sociedad/201601/19/violaciones-tabu-mundo-arabe-20160119181906.html>.
- Haraway, D. (2004). *The Haraway Reader*. Nueva York: Routledge.
- Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Knibiehler, Y. (1993). Cuerpos y corazones. En *Historia de las mujeres 4. El siglo XIX* (pp. 339-388). Madrid: Taurus.
- La Sexta Noticias. (7 febrero, 2016). *Alicia Murillo, la activista que graba a hombres cuando la piropean: “No alagan, marcan territorio”* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=SMK\\_m3BkfKI](https://www.youtube.com/watch?v=SMK_m3BkfKI).
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). New York: Oxford UP.
- Newhall, B. (2007). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Panero Gómez, A. (2013). Recorridos olvidados: la flâneuse silenciada. *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, octubre (4), pp. 49 -64.
- Poe, E. A. (2014). *Los mejores cuentos de Edgar Allan Poe*. Madrid: Mestas.
- Ramírez, N. (29 octubre, 2014). Esto es lo que pasa cuando una mujer camina 10 horas por Nueva York [Artículo de prensa digital]. Recuperado de <https://smoda.elpais.com/moda/esto-es-lo-que-pasa-cuando-una-mujer-camina-10-horas-por-nueva-york/>.
- Rob Bliss Creative. (28 octubre, 2014). *Ten hours walking in NYC as a woman* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=b1XGPvbWn0A>.
- Sand, G. (1964). *Historia de mi vida*. Madrid: Biblioteca EDAF.
- Santibañez, L. (24 octubre, 2017). Vagones exclusivos para mujeres: la medida contra el acoso en el metro que genera controversia [Artículo en prensa digital]. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/braga/2017/10/24/vagones-exclusivos-para-mujeres-la-medida-contra-el-acoso-en-el-metro-que-genera-controversia/>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Ediciones Santallana.
- Walkowitz, J. R. (1993). Sexualidades peligrosas. En *Historia de las mujeres 4. El siglo XIX* (pp. 389-426). Madrid: Taurus.

## **Valparaíso y los desafíos de una ciudad construida sobre una geografía abrupta. El Camino cintura como la operación urbana que articuló la expansión de la ciudad sobre los cerros.**

Melisa Miranda  
(Edinburgh University)

Así es mi quebrada, o quebrá en mi lengua natal.  
Acá donde las casas se arman y desarman por bloque,  
en este Puerto que habita arriba del “camino cintura”  
y que no tiene rostro de modelo para posar en las postales  
que invaden el mundo. Acá también hay porteños,  
de esos que para bajar al plan primero tienen que subir.  
(Aeschlimann, 2011: 29)

### **Resumen**

La ciudad de Valparaíso presenta dos realidades que son limitadas por el camino Cintura, el borde entre la ciudad formal e informal. Esta última, presenta una situación de riesgo por remoción de masa que se suma a la vulnerabilidad social, viviendas de material ligero, ausencia de estructuras sismorresistentes e infraestructura básica entre otros temas. Esta investigación explora el rol del Camino cintura en el crecimiento informal de la ciudad y la omisión por parte de la arquitectura y el urbanismo que permitió esta configuración de ciudad. A partir de un levantamiento histórico, se identifican los momentos claves en el crecimiento de la ciudad y la construcción del Camino cintura como un borde interior de la ciudad que condicionó la segregación en el interior de las quebradas. Se identificaron tres etapas: una inicial en donde la ciudad se construye en la parte plana; una etapa intermedia que se basa en proyectos de mejora en la conectividad de la ciudad; y finalmente, una etapa tardía que libera la configuración de la ciudad de los planes reguladores y la definición de límites urbanos.

### **Abstract**

Valparaíso city holds two realities divided by the Cintura Street, the frontier between the formal and the informal city. There is a high-risk situation in the informal space, due to the landslide possibilities, in addition to the social vulnerability, non-structural constructions earthquake resistant, and basic infrastructure among other subjects. This paper explored the role of the Cintura road in the informal growth of the city and the urbanism and architecture responsibility. A historical survey identified the key moments in the city expansion which conditioned the segregation inside the ravines. Three stages were settled: initial stage, where the city was built in the flatten area available; intermediate stage, with connectivity improvement projects; and finally the late stage, where the city expansion is liberated to the regulative plans and the definition of urban boundaries.

**Palabras clave:** Valparaíso, levantamiento histórico, configuración, límite.

**Key words:** Valparaíso, historic survey, urban-configuration, boundaries.

## **Introducción: Los dos Valparaíso**

Valparaíso fue declarado patrimonio de la humanidad el año 2003 bajo el criterio III, asociado con la actividad portuaria y el periodo de ‘globalización’ del siglo XIX (ICOMOS, 2003). Dicha declaración implicó la delimitación de una zona patrimonial y una zona de buffer a su alrededor, junto con una serie de planes de manejo y compromisos institucionales. El valor extraordinario se definió en la diversidad cultural y el conjunto de edificios que reflejan este proceso de globalización asociado al puerto, que finalizó con la apertura del canal de Panamá y nuevas rutas que decayeron el flujo de barcos. Esta declaratoria no hace referencia directa a la conformación general de la bahía, sin embargo UNESCO se manifestó el año 2014 por un proyecto portuario que buscaba aumentar la capacidad de contenedor y un mall ubicado en la línea de costa.<sup>1</sup> Lo que esta preocupación y manifestación declaraba, entre líneas, es que generar una muralla de contenedor en el borde costero quebraría la imagen de Valparaíso desde el mar y su configuración de anfiteatro. Por otra parte, el mismo año 2014, en los meses de enero y febrero, un incendio de una magnitud considerable afectó a miles de familias y evidenció un estado de precariedad y de riesgo alarmante en la parte alta de los cerros. Esta preocupación a nivel mundial de cómo el patrimonio histórico de Valparaíso podría verse afectado, contrasta con el nivel de pobreza y precariedad en la parte alta de los cerros que dicho incendio presentó a la audiencia nacional en igualdad de condiciones.

El camino cintura vendría a ser la fotografía de Valparaíso tomada desde una frontera, un no-lugar (Aeschlimann, 2011: 19). En el libro Valparaíso de la cintura hacia arriba Aeschlimann agrega el subtítulo El otro patrimonio, refiriéndose a la dicotomía existente entre el Valparaíso patrimonial declarado por la UNESCO y la realidad social que se vive por el camino cintura y en las quebradas. Él lo llama Patrimonio y así describe la precariedad, la pobreza y la exclusión que se vive cerro arriba, o en sus palabras “haciendo de la exclusión un verso” (2011: 16). El trabajo de este escritor se centra en la Quebrada Jaime, una de las muchas quebradas que dividen los 44 cerros de Valparaíso. Las historias que ahí se cuentan son parte de la memoria colectiva de la toma de los cerros o el crecimiento de la ciudad de Valparaíso. Gascón desarrolló un conjunto de reflexiones en torno al Camino Cintura y las quebradas conectándose con los relatos del autor. Una de estas ideas consistió en cómo el urbanismo y la arquitectura no pensaron este lugar, dejándolo sin infraestructura básica como transportes, alcantarillados, entre otros, y sí permitieron el desarrollo de basureros por todos sus rincones (Gascón, 2011). La reflexión que se desarrolla en este ensayo se hace cargo de esta omisión por parte del urbanismo y analiza los momentos claves en que estos lugares crecieron sin la cobertura urbana necesaria y se hacen visibles en la configuración de la ciudad.

Aeschlimann llama a las quebradas “grietas en el cerro” (2011: 118) y cuenta como en ellas la mirada al mar característica de la ciudad se convierte en una mirada entre vecinos que comparten una compleja realidad social que en sus relatos representa. Describe además los basurales, la precariedad de los materiales de construcción, la falta de transporte, entre otras carencias, que se convierten en el día a día de sus habitantes. Si bien utiliza el verso para retratar la realidad social, no la idealiza como es el caso de la publicación “Las aguas ocultas de Valparaíso” de Araya (2009). Esta última es una mirada que busca redescubrir las lógicas naturales que existen por debajo de la ciudad urbanizada. Sin embargo, existe una situación de riesgo asociado tipo de urbanización que se genera sobre las quebradas, asociado a la remoción en masas y de incendios que

---

<sup>1</sup> La recomendación consistió en realizar un estudio de Impacto ambiental y patrimonial para el proyecto junto al puerto y se declararon preocupados por la realización del nuevo mall y cómo este afectaría los atributos de valor extraordinario. (UNESCO, 2014)

se originan en la geografía de la ciudad. No es el caso de una ciudad que se ubica en un valle o en una ladera de uno o dos cerros, es una cuenca conformada por 42 cerros los que conforman la ciudad, más bien es un conjunto de quebradas, una ladera fragmentada que desemboca en una bahía. Los cerros conforman una sola unidad geográfica por sobre el camino cintura, y la idea de cerros solo se entiende en los cerros cercanos al mar (Araya, 2009: 42). Es por ello que se diferencia entre los cerros cercanos al Plan o la parte plana de la ciudad, con la parte alta de los cerros, ya que es una pendiente continua hacia el mar. Las quebradas sobre el camino cintura se presentan de manera natural, es decir, no recubiertas o entubando el recorrido del agua y cómo en los cruces con el camino cintura este sistema natural se convierte en desarenadores que inician las bóvedas por debajo de la quebrada hacia su desembocadura al mar (Araya, 2009: 44). Operación que a su vez dio origen a calles y las plazas que se encuentran en la parte baja de la ciudad. Lo anterior contextualiza la condición de riesgo presente en la ubicación de viviendas sobre quebradas, que dan origen a los fenómenos de remoción en masa o derrumbes (Romero, Molina, Moscoso, & Smith, 2007). Este fenómeno de riesgo se origina en el recambio del suelo natural por suelo urbano, en las zonas de inundación definidas por los planes reguladores. Lo que combinado con un alto grado de vulnerabilidad social, viviendas fuera de las normas establecidas, ausencia de vías de acceso, muros de contención, falta de alcantarillados y por ende problemas sanitarios originados por las aguas servidas, generan un conjunto de problemas que aumentan el riesgo en momentos de lluvias (Padilla, 2012). Por otra parte los basurales ubicados en las quebradas, pueden generar incendios y/o propagarlos (SUBDERE, 2009).

Este trabajo se enfoca en esta realidad, la que se genera de la Cintura hacia arriba, como la pieza urbana que configura el límite de dos ciudades. El objetivo es entender cómo una ciudad puede ser tan diferente a partir de un camino. Primero se realizó un reconocimiento fotográfico mediante google earth, para entender el tipo de Ciudad que este camino recorre. Luego se llevó a cabo un levantamiento histórico de la morfología y crecimiento de la ciudad, con el objetivo de entender el rol del camino cintura en la configuración actual de la ciudad. Para ello se consultaron los planos históricos disponibles en el catálogo Memoria Chilena y se deformaron con el objetivo de ajustarse a la cartografía de las planchetas de MINVU (Ministerio de vivienda y urbanismo) del año 2005. También se consultó el Plan regulador de la ciudad en 1941 y 2012, junto al plan de gobierno para la reconstrucción del año 2014. Con este análisis fue posible identificar los patrones de crecimiento sobre las quebradas antes y después de la construcción del camino cintura y cómo los planos disponibles describen una ciudad de 1800 en base a proyectos y una ciudad de 1900 que se construye en base a planes y cómo esta diferencia afecta la configuración de un Valparaíso de dos realidades.

### **La cintura de Valparaíso**

Antes de comenzar el análisis, en esta sección se presenta una breve mirada hacia la viviendas y las calles en el entorno inmediato del camino, como un relato introductorio al problema. Comenzando por la quebrada los Reyes, Cajilla, Márquez y Carampagne, se puede observar una densificación media de viviendas, con algunos terrenos vacíos en las pendientes mayores. Situación que cambia radicalmente en el sector de San Francisco, en donde la quebrada se presenta en una superficie mayor y con ello una densidad mayor de viviendas, a pesar de que la pendiente es mayor y el radio de giro para los autos hace difícil el acceso. Esto se repite en Tomás Ramos y se puede observar cómo la urbanización es diferente, el camino que sube por la quebrada ahora es de tierra y de un

ancho no mayor a 3 metros, lo que no permite la entrada de camión de bomberos y difícilmente una ambulancia, situación que relata Aeschlimann en su libro.

El escenario cambia radicalmente junto a la quebrada Elías y luego el sector de Múnich, ya que este sector se encuentra aledaño a la zona patrimonial, en donde hoy existe gentrificación por la llegada de lofts, restaurants, hotel boutique, entre otros elementos, que han cambiado el factor social que hace 50 años había en el sector. Como se puede observar en el recorrido, esta condición de centro histórico influencia hasta el sector de la quebrada Jiménez.

Ya en el sector de Yerbas Buenas, la realidad de la vivienda vuelve a ser la del principio del recorrido, aunque la diferencia entre arriba y abajo se hace más evidente. Sin embargo existen excepciones como el sector de Mackenna, en donde el nivel de consolidación entre ambas partes es similar.

Finalmente la quebrada Francia, El Litre y Cousiño, son los ejemplos más gráficos de la situación de precariedad descrita por Aeschlimann: pendientes por donde suben calles totalmente fuera de norma, caminos de tierra, accesos a viviendas fuera de norma, viviendas que a simple vista no cumplen con las condiciones mínimas para resistir terremotos ni un aislamiento básico. Un sinfín de desregularizaciones que generan la siguiente pregunta. ¿Cómo se generó este tipo de urbanización? y ¿cómo el camino cintura pudo definirse como un límite tan radical en la ciudad? A continuación se presenta un análisis histórico de cómo fueron conquistadas las quebradas y el rol del camino cintura en este proceso.

### **Etapas de la configuración: formativo, intermedio, tardío**

Para entender la manera en que Valparaíso se ha configurado y cuál es el rol que juega el camino cintura como pieza clave en el crecimiento de la ciudad, se realizó un levantamiento histórico en base a mapas disponibles en el sitio de memoria chilena. Estos planos debieron ser ajustados a la cartografía disponible de las soleras de la ciudad, realizadas en 2005 por MINVU. Al realizar este ejercicio los planos debían ser deformados, ya que muchos de ellos fueron realizados o con un sistema cartográfico diferente o simplemente sin ningún sistema de cartografía. Para describir los resultados se dividen los mapas en tres grupos: formativo, intermedio, tardío.<sup>2</sup>

En la etapa formativa se puede entender Valparaíso desde sus inicios. La ciudad se fundó en 1549 por Pedro de Valdivia en la parte plana de la bahía y se estableció en dos sectores, uno agrícola ubicado en el sector del Almendral hacia el Este y otro que agrupaba un conjunto de casas hacia Oeste, como se puede observar en el plano de 1744 (De Ulloa & Juan, 1748). Hacia este periodo se registraron dos terremotos, uno en 1647 y otro en 1730, los que generaron que la ciudad se replegara hacia los cerros por temor a otro evento similar (Cradock & Paternoster, 1826; Unknown, 1790). Hacia 1838 se observa el primer cambio y el comienzo de la conformación de la trama urbana (Tessan, 1838). La primera operación urbana consistió en la expansión de la ciudad sobre el mar. La primera forma fue mediante el relleno de Fragatas varadas, como es el caso de la fragata Valdivia en 1830 que dio origen al muelle junto al sector de Aduana, hoy parte del sector de Patrimonial de Valparaíso.<sup>3</sup> Luego la expansión consistió en operaciones de

---

<sup>2</sup> Esta clasificación hace referencia a los periodos de la prehistoria que muy bien explican la formación de los pueblos originarios de Chile.

<sup>3</sup> En el “Informe de misión de asesoramiento para el sitio de Patrimonio Mundial Área Histórica de Ciudad-puerto de Valparaíso” llevado a cabo por Silvio Mendes Zanchetti (ICOMOS) y Luis María Calvo (ICOMOS) el 22 de enero de 2014, se recomienda a la ciudad no llevar a cabo las nuevas obras de

relleno, debido al angosto paso de un sector de la ciudad a otro a través de la Cueva del chivato, y por ello se dinamitaron las faldas de los cerros y con la tierra se rellenaron los predios que hoy conforman el sector del Plan de Valparaíso (Erhard, 1871; Texidó, 2009). Hacia 1870 la ciudad ya se encontraba conectada y las operaciones de relleno eran financiadas por el estado con el fin de beneficiar la actividad portuaria. En el plano de 1871 se puede observar cómo las quebradas cambian su forma de representación y pasan de ser una barrera a líneas que se internan hacia el sur de la ciudad.

La etapa intermedia describe los cambios en la configuración de la ciudad que se generaron a partir de operaciones urbanas orquestadas por la autoridad local. Comenzó con el Proyecto del camino cintura en 1887 diseñado por el arquitecto Fermín Vivaceta. Su forma describe el paso por los cerros, múltiples quiebres y radios de giro para mantenerse constante en la cota 100. Es un proyecto que se originó en el interés por conectar la parte alta de la ciudad con problemas de acceso; generar una circulación alternativa al paso por el centro de la ciudad; y resolver problemas de higiene pública como eran en ese entonces el agua de lluvia y las inundaciones (Muga & Rivas, 2009). Durante este periodo, la ciudad describe patrones de crecimiento que se dirigen hacia el Camino cintura en los espacios en donde la ciudad aún no se había urbanizado (Fuentes, 1879). Incluso existen registros que hacia 1890 la ciudad se había expandido hacia fuera de este límite (Urbina, 2016: 105). En 1906 ocurre un incendio en la parte plana de la ciudad, donde se habían conformado dos tipos de viviendas colectivas en la forma de cites y conventillos, recibiendo una importante carga de personas que migraban del campo, como también extranjeros que llegaban al país (Rodríguez & Gajardo, 1906; Urbina, 2016). En el relato historicista de Urbina, ella recrea este crecimiento sobre los cerros y las quebradas a partir de imágenes y relatos oficiales de cómo el problema del hacinamiento de la ciudad que ahora se había incendiado, el proceso en que se dirigió hacia la autoconstrucción de los cerros y lo llama una “colonización vertical” con rasgos tanto formales como informales (2016: 98). La vivienda formal o en la “terrazza del cerro” se ubicó en las inmediaciones de las principales vías de accesos, a diferencia de las viviendas informales que se ubicaron en los fondos de las quebradas (2016: 103). Durante este periodo las autoridades no se enfocaron en dar solución a los problemas habitacionales sino en ejecutar proyectos de dos índoles. Primero, el objetivo consistió en reconstruir la ciudad en el plan luego del incendio a partir de la rectificación de calles (Arriagada, 1909). Por otra parte con el objetivo de facilitar el transporte para aquellos que habitaban en los cerros, entre 1883 y 1931 se construyeron 30 ascensores (Estrada, 2012). Hacia 1928 se ejecutan una serie de proyectos impulsados por el alcalde Lautaro Rosas, la mayoría consistía en mejoras de las calles del plan o hasta el camino Cintura. En el plano de 1934 es posible observar como la ciudad se consolida hasta el camino y lo sobrepasa en algunos de sus bordes (Jara, 1936).

La etapa tardía consiste en la expansión de la ciudad por sobre el camino cintura y los procesos de tomas que ocurrieron en las quebradas. Se diferencia de la etapa anterior ya que no posee mayor orquestación ni foco hacia las zonas donde la ciudad creció, más bien el espíritu de crecimiento de la ciudad se refleja en sus planos reguladores y las modificaciones al límite urbano. En 1941 Valparaíso tuvo su primer plano regulador, en él se definen las diferentes zonas de la ciudad y el límite de la ciudad se definió bordeando el camino cintura (Valparaíso, 1941). Este plano se utilizó como base para reiteradas modificaciones hasta ser modificado en 1985. En este año el límite de la ciudad se asemeja mucho al límite actual y se puede entender como debe ser constantemente desplazado frente al crecimiento de la ciudad por las quebradas. La tesis de Andrea Pino

---

ampliación ya que podrían hacer daños a las fragatas sumergidas consideradas de valor patrimonial al ser vestigios arqueológicos.

y Lautaro Ojeda ahonda en este fenómeno y explican que una de las principales razones de las tomas de terreno, aparte de la movilidad familiar fueron los dos terremotos que se vivieron en 1960 y 1985 (Pino Vásquez & Ojeda Ledesma, 2013). En dicha tesis los arquitectos relatan cómo las familias recuerdan las razones por las cuales llegaban a vivir a las quebradas. Otro fenómeno descrito por los autores es que en 1986, cuando se realizó el proyecto de la Avenida Alemania como una mejora del Camino cintura, se erradicaron muchas de las familias que vivían en las tomas de la quebrada, sin embargo volvieron a tomarse otros terrenos cercanos a donde los habían sacado (Pino Vásquez & Ojeda Ledesma, 2013). Entre 1977 y el año 2001 se crearon un conjunto de leyes que permitieron y que luego de 5 años como mínimo, los habitantes de viviendas irregulares pudieran convertirse en propietarios y así facilitar la urbanización y el acceso a fondos para la mejora de la vivienda (Oyanadel, 2015). Sin embargo, esta situación legal se convierte en un círculo virtuoso ya que incentiva a la toma de terrenos en su afán por mejorar las condiciones de las tomas existentes. En definitiva, es un crecimiento que no se encuentra regularizado, que se inicia por la voluntad y la necesidad de las familias que no poseen vivienda y el estado reacciona frente a este fenómeno en vez de evitarlo con mejores políticas habitacionales.

El año 1965 se realizó el primer Plan regulador Intercomunal de Valparaíso, el cual incluía los sectores aledaños a la ciudad, como otro tipo de crecimiento que se hacía cargo de los sectores urbanos perimetrales de Valparaíso. En esta operación de planificación la ciudad continuó su crecimiento hacia las quebradas. Sin embargo sólo en 2012 este plan pudo ser actualizado, con casi 50 años de diferencia, debido a las múltiples observaciones que el proyecto sufría. Finalmente en este nuevo plano se puede apreciar cómo el límite de la ciudad se extiende hacia el camino La Pólvora, el punto más alto de la ciudad desde donde se configuró un nuevo acceso a la ciudad el año 2008 (Errazuriz, 2012). En este periodo la ciudad crece por fuera del camino cintura, sin proyectos urbanos que den cabida al crecimiento poblacional que se vivía o de infraestructura de alcantarillados, agua potable o luz. El crecimiento se lleva a cabo mediante la autoconstrucción de familias de bajos recursos, sin embargo capaces de auto gestionar una vida en comunidad como describe Aeschlimann. Paula Kapstein realizó un estudio en profundidad acerca del estado de precariedad del crecimiento de Valparaíso sobre el camino cintura y una de las conclusiones es que este crecimiento informal se sigue expandiendo hacia el camino La Pólvora (Kapstein, 2004). Ahora bien, la propuesta de gobierno el año 2014 frente al incendio de gran magnitud ocurrido y como parte de la reconstrucción de la ciudad, propone entre otras cosas, la construcción del Camino del Agua. Este proyecto es una operación que repetiría el trazo del camino cintura 150 metros sobre este, entre el camino la Pólvora y el camino cintura (Ministerio Interior, 2014).

## **Conclusiones**

Valparaíso es una ciudad que desafía la geografía. Comenzó colonizando el espacio del mar y el Camino cintura desafió las quebradas. Este último no solo actúa como desarenador de las vertientes que luego se convierten en calles, sino que es el acceso a sitios en donde la vivienda informal ha tenido cabida históricamente. Desde sus inicios se planteó como el límite de la ciudad, sin embargo se estableció como el límite y el inicio de la ciudad informal. En el periodo tardío se puede entender un punto de inflexión, en donde los proyectos urbanos representados en mapas, pasaron a convertirse en planes, regulaciones del espacio urbano, que como el libre mercado, buscan la autorregulación. Sin embargo genera espacios que no se regulan, crecimientos que aumentaron la precariedad de una ciudad que hoy se encuentra desarticulada, fragmentada por su propia

configuración. Repetir una operación urbana de tal naturaleza como sería el Camino del agua, o plantear que el camino la Pólvora será el nuevo límite para el crecimiento de la ciudad, se convierten en operaciones cuestionables, al reflexionar sobre los hechos históricos y repetir una operación urbana que tendrá consecuencias similares a las ya experimentadas.

## Referencias:

- Aeschlimann, P. (2011). *Valparaíso de la cintura hacia arriba*. Santiago: RIL.
- Araya, M. (2009). The hidden waters of Valparaiso. *ARQ*, 73, 40-45.
- Arriagada, A. (Cartographer). (1909). Propuesta para Barrio del Almendral. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1909\\_-\\_Barrio\\_del\\_Almendral.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1909_-_Barrio_del_Almendral.jpg)
- Cradock, B., & Paternoster, J. (Cartographer). (1826). Harbor and Town of Valparaíso, with the Town of the Almendral.
- De Ulloa, A., & Juan, J. (Cartographer). (1748). Plano de la ensenada y puerto de Valparaiso
- Erhard (Cartographer). (1871). Plano de la ciudad de Valparaíso. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/631/w3-article-311704.html>
- Erazuriz, A. (2012). *Plan Regulador Metropolitano de Valparaíso: Modificaciones y aprobación*.
- Estrada, B. (2012). Tecnología y modernización: evolución del transporte urbano en Valparaíso. 1850 - 1950. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 11, N°33*, 345-374.
- Fuentes, F. A. (Cartógrafo). (1879). Plano de Valparaíso
- Gascón, F. (2011). El despertar de los otros: la quebrada línea de la memoria. *Revista Faro*, 13, 227-231.
- ICOMOS. (2003). *Advisory body Evaluation. Valparaíso*.
- Jara, A. (Cartographer). (1936). Nuevo plano de la ciudad de Valparaíso. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/635/w3-article-317920.html>
- Kapstein, P. (2004). Análisis de asentamientos precarios en Valparaíso y su incidencia en el crecimiento de la ciudad. *INVI N°49*, 49, 83-101.
- Ministerio Interior, G. d. C. (2014). *Plan de inversiones. Reconstrucción y habilitación urbana. Reconstrucción Valparaíso*. Valparaíso.
- Muga, E., & Rivas, M. (2009). Mutaciones y cambios en la estructura urbana del área metropolitana de Valparaíso. En Hidalgo, R., De Mattos, C. y Arenas, F. (Eds.), *Chile: Del país urbano al país metropolitano* (pp. 201-221). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Oyanadel, J. C. (2015). Informe final de evaluación programa de regularización de títulos de dominio. Santiago.
- Padilla, U. (2012). Análisis de la vulnerabilidad por remoción en masa e inundación. Caso estudio: cuencas de la ciudad de Valparaíso (Magíster en Asentamientos Humanos y Medio Ambiente), Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago.
- Pino Vásquez, A., & Ojeda Ledesma, L. (2013). City and Informal Habitat: Illegal occupation of land a self-help constructions in the ravines of Valparaíso. *INVI*, 28, 109-140.
- Rodríguez, A., & Gajardo, C. (1906). *La catástrofe del 16 de agosto de 1906 en la Republica de Chile*. Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona.

- Romero, H., Molina, M., Moscoso, C., & Smith, P. (2007). Cambios de usos y coberturas de los suelos asociados a la urbanización de las metrópolis chilenas (pp. 194-198). En *Anales de la Sociedad Chilena de Ciencias Geográficas*.
- SUBDERE. (2009). *Programa de control de microbasurales en Valparaíso: hacia un cambio conductual de la población a través de la educación y la participación ciudadana*. Valparaíso: Gobierno de Chile.
- Tessan, D. (Cartógrafo). (1838). Plano de la Bahía de Valparaíso. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/631/w3-article-311713.html>
- Texidó, A. (2009). Evolución del frente marítimo. *ARQ (Santiago) - arquitectura, diseño, urbanismo, Chile*(73), 70-73. doi:10.4067/S0717-69962009000300013
- UNESCO. (2014). *WHC-14/38.COM/16*.
- Unknown (Cartógrafo). (1790). Plano del Puerto de Valparaiso Trabajado en 1790. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1790\\_-\\_Plano\\_del\\_Puerto\\_de\\_Valparaiso\\_Trabajado\\_en\\_1790.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1790_-_Plano_del_Puerto_de_Valparaiso_Trabajado_en_1790.jpg)
- Urbina, X. (2016). La colonización vertical en Valparaíso. Etapa inicial. *HYBRIS. Revista de Filosofía, N ° 7 Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica.*, 97-127.
- Valparaíso, M. (Cartógrafo). (1941 ). Primeros límites urbanos y primer plan regulador año 1941 y sus modificaciones. Recuperado de <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador2017.aspx>

## **La reconstrucción de la imagen de Berlín tras la reunificación alemana**

María Dolores Montoro Rodríguez.  
(Universidad Politécnica de Madrid)

### **Resumen**

Este texto pone el foco de atención sobre el cambio de imagen experimentado por la ciudad de Berlín tras la reunificación alemana de 1990, atendiendo fundamentalmente al aspecto simbólico de las principales intervenciones realizadas. Para ello se han seleccionado los espacios y monumentos cargados con un mayor peso de representatividad dentro del conjunto urbano. A continuación, se ha tratado de determinar la razón o razones por las cuales éstos adquirieron su valor simbólico en un momento inicial. Finalmente se ha realizado un seguimiento histórico de los mismos hasta la actualidad, con objeto de dilucidar la forma en que los diferentes modelos de Estado que operaron sobre la capital alemana a lo largo del periodo de estudio utilizaron el simbolismo explícito en ellos o lo modificaron para atender a sus propios intereses.

### **Abstract**

This text focuses on the change of the image experienced by the city of Berlin after the German reunification of 1990, paying special attention to the symbolic aspect of the main interventions. For this purpose, the spaces and monuments loaded with a greater weight of representativeness within the urban set have been selected. Next, these urban elements have been analyzed, trying to determine the reasons why they acquired their symbolic value at first. Finally, a historical follow-up has been carried out, in order to elucidate the way in which the different State models that operated on the German capital throughout the study period used the explicit symbolism in them or modified it for attend to their own interests.

**Palabras clave:** Berlín, espacio urbano, símbolo, Schinkel, variación

**Key words:** Berlin, urban space, symbol, Schinkel, variation

### **Introducción**

El espacio urbano es uno de los lugares en los que el poder político se refleja de un modo más evidente. Dentro de las ciudades, las capitales se convierten, casi de forma natural, en el principal escenario sobre el que se representa el carácter de un país.

El caso de Berlín es particular, porque en algo más de doscientos años ha sido la capital de cinco Estados diferentes, que han dejado la huella de su orientación ideológica en la imagen de la ciudad. Es por ello que las actuaciones que se han llevado a cabo tras la reunificación de 1990 sobre el espacio urbano berlinés tienen como finalidad satisfacer las necesidades de una metrópoli del siglo XXI, pero también son el resultado de un proceso histórico en el que, tanto los espacios urbanos, como los edificios y los monumentos existentes, han adquirido un significado específico.

### **La aparición de los principales emblemas urbanos de Berlín**

La carga simbólica en la ciudad de Berlín ha recaído a lo largo de la historia, fundamentalmente, sobre un espacio urbano, un edificio residencial y un monumento. Éstos son, respectivamente: la *Unter den Linden*, el palacio de los Hohenzollern y la puerta de Brandemburgo.

El eje definido por la *Unter den Linden* se ve ya reflejado en un plano de 1580 (figura 1), aunque en este momento aún no se encontraba integrado como parte del trazado urbano, sino que aparece en forma de una amplia avenida arbolada que definía el acceso desde el exterior a Colonia, uno de los dos distritos que, junto al barrio de Berlín propiamente dicho, conformaban la ciudad en aquel momento.

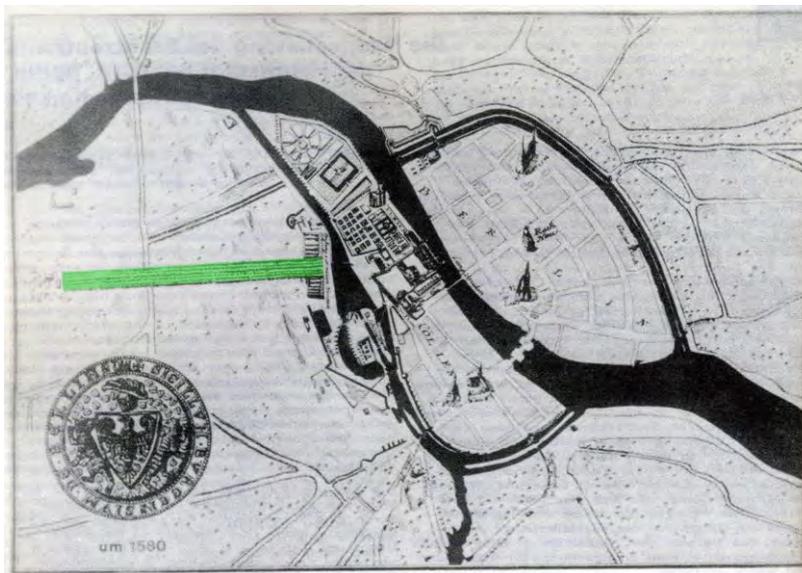


Figura 1. Plano de Berlín en 1580 (Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik, 1981, p. 30).

No será hasta el siglo XVIII cuando la *Unter den Linden* se integre en el tejido urbano de la ciudad, al desarrollarse, a ambos lados del anterior camino una zona de ensanche formada por calles ortogonales. El eje que configura esta calle puede observarse ya en el plano de la ciudad de 1780 (figura 2).

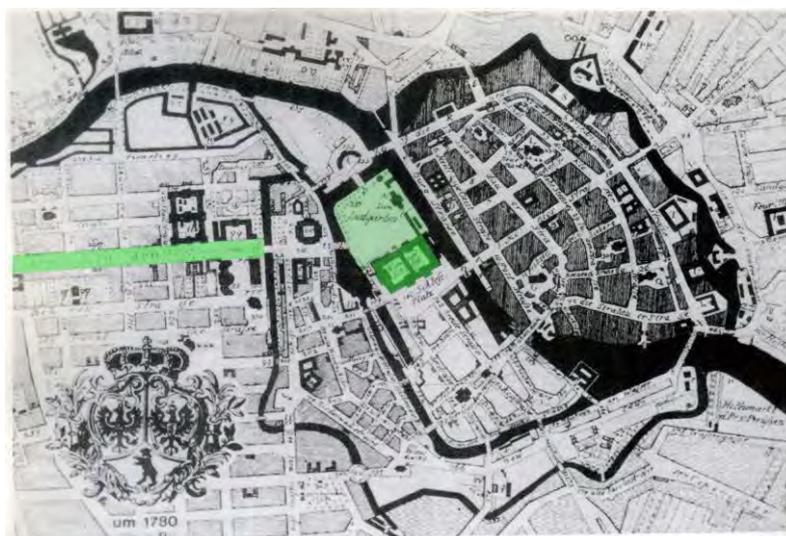


Figura 2. Plano de Berlín en 1780 (Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik, 1981: 32).

El palacio de los Hohenzollern aparece ya en este plano de finales del siglo XVIII como el rotundo volumen en que quedó convertido tras la remodelación llevada a cabo por Andreas Schlüter a partir de 1699. Esta es la forma que conservará la residencia real hasta su demolición en 1950. Asociado a él, el *Lustgarten*, o jardín de recreo presenta, respecto al plano anterior, una modificación en el tratamiento de la capa vegetal que cubre

la explanada, pero mantiene el carácter cerrado que se observaba en la centuria anterior. Pese a que se encuentra conectado con la *Unter den Linden* no puede considerarse como un lugar público, sino como un espacio doméstico asociado a la morada de los reyes; es, por lo tanto, el reflejo de un sistema aristocrático de gobierno.

Desde la óptica aristocrática han de observarse también las actuaciones llevadas a cabo por Federico II para el embellecimiento de la ciudad, que se centraron fundamentalmente en el proyecto para el *Forum Fridericianum*, una serie de intervenciones en torno a la *Unter den Linden*, de las cuales solo se realizó en su totalidad la Casa de la Ópera, construida entre 1741 y 1743. Pese a que la volumetría del conjunto es rotunda e incorpora elementos pertenecientes al lenguaje clasicista, este proyecto hay que encuadrarlo aun dentro del estilo tardobarroco mediante el cual el monarca ilustrado había escenificado su ideal de estado absolutista, si bien es cierto que en este caso el edificio se muestra muy contenido, al haber perdido en gran parte la flexibilidad en sus fachadas.

Tras la muerte de Federico II en 1786, su sucesor, Federico Guillermo II, emprenderá un ambicioso plan para la renovación de la imagen de Berlín. El nuevo rey rompe definitivamente con el tardobarroco; en su lugar promoverá un clasicismo más acorde con el nuevo orden burgués, en el que el talento y las habilidades adquiridas serán tan importantes como antes lo era la cuna. Las intenciones del nuevo monarca se plasmarán en la construcción de la puerta de Brandemburgo, realizada por Carl Gotthard Langhans entre 1788 y 1791. El monumento sería coronado en 1793 por una quadriga fundida en bronce por Johann Gottfried Schadow. Tanto el cuerpo construido como la quadriga que lo corona adquieren desde el primer momento una fuerte carga representativa, pasando a convertirse en emblemas de la ciudad.

En 1806 se produce la invasión napoleónica, que tendría como consecuencia directa la desaparición del Sacro Imperio Romano Germánico. La ocupación francesa no solo promoverá un cambio en la fórmula política, al pasar del I Reich a una asociación de Estados confederados, sino que provocará la aparición de un sentimiento nacionalista, concentrado en el rechazo a la figura de Napoleón, que era desconocido hasta el momento, como afirma Joaquín Abellán (1997: 32).

La carga simbólica que sobre la puerta de Brandemburgo se había vertido aumentó cuando en diciembre de 1806, pocos meses después de la invasión gala, la quadriga fuese desmontada de su ubicación original y enviada a París para ser expuesta en el Museo Napoleónico. La recuperación de la misma, una vez hubo finalizado el conflicto bélico, fue percibida como una victoria más dentro de las guerras de Liberación libradas contra los franceses.

### **Karl Friedrich Schinkel y la materialización del nuevo orden burgués**

Tras la victoria sobre los franceses se emprende la reconstrucción de Prusia, constituida en Estado independiente al disolverse el I Reich. El cambio en el plano político obliga a realizar reformas de calado en los aspectos económico y social, que tienen como objetivo el paso del sistema aristocrático anterior a un nuevo orden burgués.

La nueva sociedad burguesa, a la que se suma el sentimiento nacionalista alemán que nació como oposición a la figura de Napoleón, se materializa en la capital prusiana mediante tres líneas de actuación fundamentales:

- Creación de una simbología específica asociada al sentimiento nacional.
- Reivindicación de la industria prusiana como motor necesario para el crecimiento del país.
- Reconocimiento de la individualidad como quintaesencia del pueblo alemán.

El arquitecto encargado de traducir este programa ideológico a la imagen de la ciudad sería Karl Friedrich Schinkel.

En lo que a la simbología se refiere, Schinkel no solo proyectó edificios, sino que es el responsable del diseño de la condecoración militar más prestigiosa de las fuerzas armadas prusianas: la cruz de hierro. Para definir la forma de esta insignia, el arquitecto recurre a la cantera ideológica de la tradición más puramente germánica, al tomar como base la cruz de los caballeros teutónicos, considerados los fundadores originarios de Prusia.

La realización de un objeto con una carga simbólica tan alta en hierro fundido situaba por primera vez a este mineral a la altura de los tradicionales metales preciosos, como el oro, la plata y el bronce (Nungesser, 1987: 28). Con este gesto, Schinkel reivindica la importancia del material, convirtiéndolo en un elemento metafórico, en tanto que identifica el ensalzamiento patriótico que la insignia militar lleva implícito, con la utilización de productos procedentes de la manufactura prusiana, concretamente de su pujante industria metalúrgica, que es reivindicada con ello como orgullo nacional.

El valor simbólico vertido sobre la cruz de hierro acabará convirtiendo el distintivo militar en emblema nacional y como tal será ubicado en los lugares con mayor carga de representatividad dentro de la ciudad: a modo de estandarte en la cuadriga de la puerta de Brandemburgo (figura 3) y sobre el monumento conmemorativo a la victoria en la guerra contra los franceses, diseñado por el propio Schinkel tras el conflicto bélico. La colocación de la cruz de hierro sobre el monumento a las guerras de Liberación provocará el cambio de nombre de todo el paraje sobre el que éste se alzaba, que pasará a conocerse en lo sucesivo como *Kreuzberg* o “montaña de la cruz”.



Figura 3. Vista de la puerta de Brandemburgo con la cruz de hierro inserta en la cuadriga, Karl Friedrich Schinkel (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. SM 39d.202).

En lo que al tercer aspecto respecta, en el contexto de fervor nacionalista que surgió tras la invasión napoleónica y dentro de la francofobia generalizada que la misma había suscitado, se identificó la individualidad como rasgo característico del pueblo alemán, frente al “carácter social” que representaba lo francés. En este sentido, Heinrich von Treitschke hacía la siguiente reflexión:

En Francia, el ideal de la ‘omnipotencia del poder estatal’ propio del *ancien régime* sigue vivo en las reivindicaciones del socialismo, que olvida el valor y la eficacia benéfica de la ‘actividad espontánea de los hombres libres’. (...) Si en Francia las ‘utopías’ socialistas son el síntoma renovado de una vieja enfermedad, entre nosotros los alemanes atentan

toscamente contra las tradiciones del Estado y de la sociedad. Y ello porque los alemanes son un ‘pueblo individualista’. (Losurdo, 2013: 22)

El papel secundario que en el nuevo orden liberal burgués se confiere al Estado es reivindicado por Wilhelm von Humboldt, uno de los actores políticos más activos durante el cambio de modelo económico y social producido tras la caída del I Reich. Para Humboldt, como afirma Abellán (1981) el Estado no es un fin, sino un simple medio para promover la libertad individual de los ciudadanos. O, expresado de otro modo, la única finalidad del Estado—obviando la negativa, que implica las labores de control—es la realización de la libertad individual de los ciudadanos.

Como mecanismo activo para promover la liberación del individuo dentro del ámbito estatal, Wilhelm von Humboldt propone la utilización del arte, o de la estética, en tanto que único instrumento de formación posible. Según él: “La formación y el refinamiento se deben recibir únicamente mediante la estética. Aquí comienza el ámbito del arte y su influencia en la educación y en la moralidad.” (Berghahn, 2012: 379)

Las expectativas volcadas sobre la educación en general y sobre la estética en particular, en tanto que instrumento de formación con facultades moralizante y regeneradora, se tradujeron en la construcción de dos grandes edificios orientados a la instrucción del individuo.

El primero de ellos es un museo. El *gran museo* (conocido posteriormente como *Altes Museum*) (figura 4) fue proyectado y construido por Schinkel a partir de 1823. La importancia conceptual de este edificio radica tanto en el uso a que está destinado, es decir, a la formación del ciudadano mediante el gusto, como en el lugar que ocupa, puesto que para su ubicación se abrió el *Lustgarten*, el jardín doméstico del palacio de los Hohenzollern al resto de la ciudad. La explanada concebida en el modelo anterior como un lugar recoleto para el recreo para el recreo del círculo íntimo del rey, es ahora el espacio intermedio entre el sólido paralelepípedo del palacio y el museo, concebido como un rotundo volumen que interactúa con el anterior. La superficie de este espacio de transición es tratada como una alfombra que pone en valor el edificio del museo, a la vez que funciona como el escenario sobre el que se escenifican las relaciones sociales de la nueva clase dominante. El *Lustgarten* renuncia, por lo tanto, a su carácter aristocrático anterior para convertirse en un espacio eminentemente burgués.



Figura 4. Vista del gran museo (a la izquierda) y del palacio real (a la derecha), Karl Friedrich Schinkel (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. SM 20a.250).

Al variar la forma en que el palacio se relaciona con los edificios de alrededor se modifica considerablemente su imagen, puesto que deja de ser el núcleo central al que

todo lo demás se encuentra supeditado, para convertirse en un elemento que dialoga con su entorno; es decir, pasa de ser el reflejo de una monarquía absolutista a ser la representación de una monarquía parlamentaria, mucho más adecuada al nuevo orden burgués. El cambio en la imagen de la residencia real se corresponde con el compromiso de Federico Guillermo III de acatar de forma voluntaria los principios de la revolución francesa e introducir modificaciones sustanciales en su forma de gobierno. Éstas pasaban por la redacción de una constitución y la formación de un parlamento en el que todas las fuerzas políticas se viesan representadas. Sin embargo, estas buenas intenciones nunca llegaron a materializarse en medidas concretas, por lo que, tanto su cambio de actitud como la modificación de las relaciones entre los distintos elementos dentro del escenario urbano han de ser entendidas como un mero lavado de imagen.

El otro gran edificio dedicado a la instrucción del individuo es una escuela: la *Bauakademie*, o “academia de construcción”, construida por Schinkel entre 1831 y 1836.

En su concepción, el arquitecto apela de nuevo al valor simbólico del material, puesto que se trata de un edificio con estructura de acero, para cuyos muros de cerramiento se utiliza el ladrillo, un material que en estos momentos tenía una connotación especial, puesto que la conveniencia de su uso se situaba en el centro del debate sobre la necesidad de recuperar la Edad Media alemana como referente constructivo.

Por otra parte, la forma en que está tratado no solo el ladrillo, sino la decoración en terracota que rodea los vanos, remite igualmente a la floreciente industria prusiana, que había alcanzado un elevado nivel de especialización en este tipo de trabajos.

La connotación nacionalista que impregna la obra de Schinkel, así como el carácter eminentemente burgués de la misma serían reconocidos cuando en 1945, tras la derrota de Alemania en la II guerra mundial, se fundase la República Democrática Alemana como país socialista perteneciente a la órbita soviética.

## **Berlín, capital de la República Democrática Alemana**

La zona Este, en la que estaban contenidos los edificios más representativos de Berlín, asumió la capitalidad de la R.D.A. tras la escisión del país. Las intervenciones realizadas en los años posteriores estuvieron orientadas a adaptar el centro de la ciudad a las exigencias del nuevo modelo de Estado socialista.

Las actuaciones llevadas a cabo por los gobiernos de la República Democrática se pueden describir siguiendo el esquema tripartito anterior, pero esta vez en clave negativa, puesto que las actuaciones estuvieron dirigidas básicamente a materializar la oposición al régimen anterior.

En este caso las líneas de actuación se pueden describir del siguiente modo:

- Rechazo implícito a la simbología del periodo previo
- Sustitución del concepto de individualidad, asociado a la burguesía, por el de comunidad, más acorde con el nuevo orden social
- Renuncia a competir en el plano tecnológico

La negación de la simbología utilizada en el periodo anterior se concretó de forma literal en la demolición, en el año 1950, del palacio de los Hohenzollern. La decisión de borrar del mapa la residencia de la familia real prusiana fue la medida más controvertida de las adoptadas en el proceso de reconstrucción de la ciudad tras la guerra, debido a la enorme dimensión- tanto real como simbólica- que la operación llevaba implícita. Por una parte, el derribo del gran sólido que acogía la morada palaciega suponía la eliminación del mayor referente volumétrico en el centro de la ciudad, lo cual introducía una modificación sustancial en la percepción del espacio urbano, pero también, desde el

punto de vista simbólico, implicaba la sustitución de un enorme cuerpo construido, asociado a la imagen de una única persona- el rey, ya fuese en su modalidad absolutista o parlamentaria-, por un gran vacío en el que acoger a la masa de población en la que el nuevo modelo de Estado disolvía las clases sociales.

La dimensión física de la intervención se correspondió con la polémica despertada, puesto que, si bien es cierto que el edificio se había visto seriamente dañado durante la guerra, la estructura principal del mismo podría haber sido fácilmente recuperada. La decisión de demolerlo, por lo tanto, más que a razones económicas, respondía a una cuestión ideológica, acorde en última instancia con los principios socialistas de la República Democrática.

Y si el palacio de los Hohenzollern representaba, a los ojos de los dirigentes socialistas, a la monarquía que lo había habitado, el para ellos execrable régimen burgués instaurado posteriormente se encarnaba en la obra de Schinkel, pese a que habían transcurrido prácticamente 200 años desde que el arquitecto interviniera en la imagen de la ciudad.

Por esta razón, aunque no solo se conserva, sino que se restaura del modo más respetuoso posible tanto la Puerta de Brandeburgo como la cuadriga que la corona, la cruz de Hierro, que había sido insertada en el monumento tras las guerras de Liberación, es identificada como símbolo imperialista y extraída del conjunto (figura 5).



Figura 5. Vista de la puerta de Brandeburgo sin la cruz de hierro en la cuadriga (Tost, 1983, p. 187).

El debate en torno a la forma de actuar sobre la obra de Schinkel estuvo abierto durante varios años tras el conflicto, hasta que finalmente se optó por operar de un modo específico en cada uno de sus edificios. Las intervenciones revistieron un diferente grado de agresividad, dependiendo de la carga simbólica implícita en cada caso concreto; estas pasaron desde la simple restauración a que fue sometido el gran museo, al cambio de uso a que se vio sometida la *Neue Wache* o a la demolición integral del edificio de la *Bauakademie*.

La *Bauakademie*, considerada la obra maestra del arquitecto prusiano fue sacrificada para construir un gran paralelepípedo que albergaría la sede del Ministerio de Asuntos Exteriores (figura 6), proporcionando con ello a la plaza que surgió al demoler el palacio real- el *Marx- Engels Forum*- un cerramiento acorde a sus colosales proporciones.

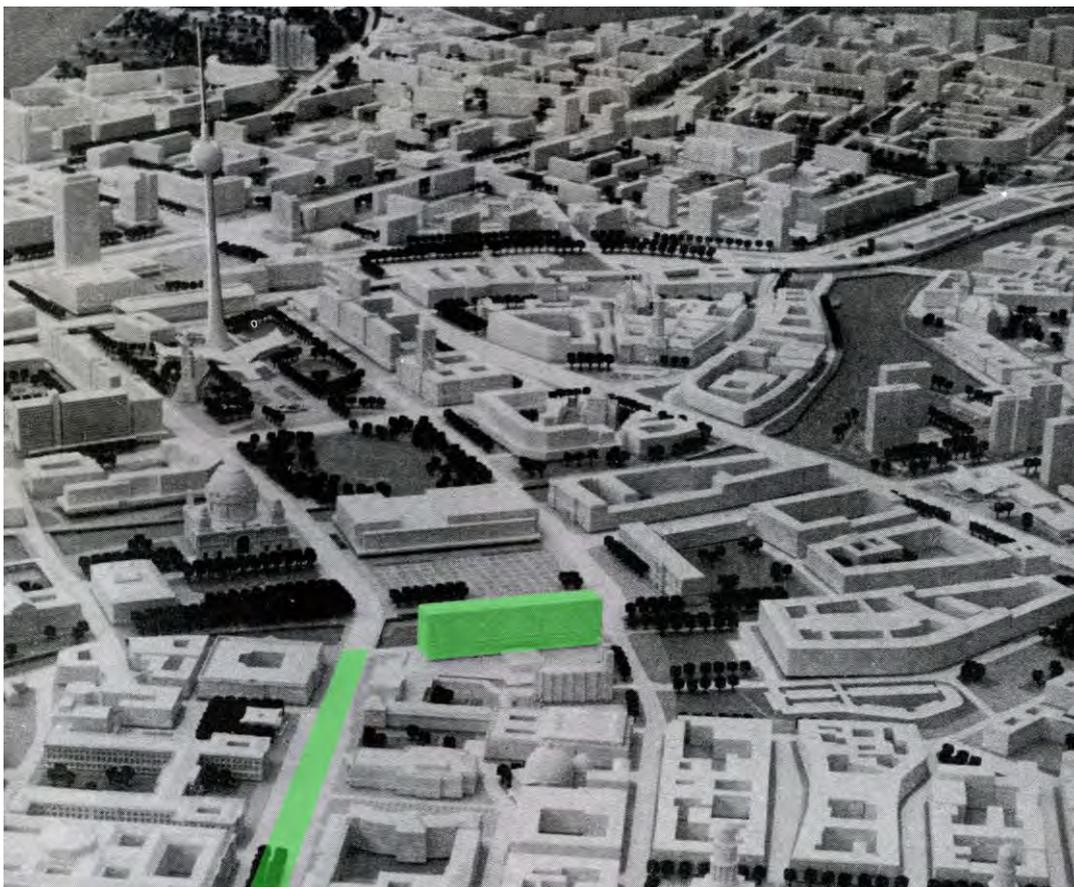


Figura 8. Maqueta del proyecto “Berlín, capital de la R.D.A.” (Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik, 1981, p. 34). Sobre la imagen se ha localizado el volumen correspondiente al Ministerio de Asuntos Exteriores de la R.D.A., ubicado sobre el solar que ocupaba la *Bauakademie* y el tramo inicial de la *Unter den Linden*.

El concepto de “individualidad” es reconocido como un principio eminentemente burgués y reemplazado, al frente del ideario del nuevo Estado socialista, por el de “comunidad”. El aspecto comunitario sería fundamentalmente reivindicado mediante la construcción de grandes bloques de vivienda que sustituirían a las manzanas características del ensanche burgués o, en aquellos lugares en los que se conservó tanto el trazado como las construcciones del periodo previo a la guerra, como es el caso de *Prenzlauerberg*, el color gris uniforme con el que estaba cubierto el revoco de las fachadas producía un efecto de homogeneidad que diluía la individualidad de cada edificio en la masa del conjunto.

En lo que al plano tecnológico se refiere, los medios usados en la reconstrucción de Berlín como capital de la R.D.A. también adquirieron un valor simbólico. Pese a que en un primer momento se trató de escenificar, mediante el uso de modernos materiales, el avance político y social que el nuevo orden socialista representaba frente a las obsoletas estructuras del régimen anterior (figura 7), el escaso desarrollo tecnológico conseguido por el bloque oriental puso de manifiesto en pocos años el atraso que, en este sentido, la República Democrática acarrea respecto a sus vecinos del oeste. Las diferencias en este aspecto eran cada vez más evidentes y llegaron a convertirse en un asunto que dañaba la estima nacional. El problema se resolvió nuevamente de modo drástico, mediante la construcción, en agosto de 1961, de un muro que dividía la ciudad en dos y acababa definitivamente con la posibilidad de comparar el crecimiento económico entre ambos Estados alemanes.



Figura 7. Vista del centro de Berlín, con la torre de la televisión y sus alrededores. Imagen de principios de los años 80. (Tost, 1983: 17).

### **Los espacios urbanos de Berlín tras la Reunificación**

Tras la reunificación de Alemania en 1990, Berlín vuelve a asumir la capitalidad de la totalidad del país. Comienza aquí un proceso en el que los espacios urbanos deberán ser de nuevo intervenidos para reflejar el carácter democrático de la nueva Alemania.

Las principales actuaciones llevadas a cabo en el centro histórico de la ciudad a partir de este momento pueden ser descritas siguiendo el esquema tripartito anterior puesto que, básicamente, la estrategia desarrollada consistirá en afirmar de nuevo los valores que previamente habían sido negados por la R.D.A. Las principales acciones a seguir serán las siguientes:

- Recuperación de la simbología del régimen burgués creado en el siglo XIX
- Definición de una nueva individualidad
- Reivindicación del factor tecnológico asociado a la industria alemana

En lo que al aspecto simbólico se refiere, la figura de Schinkel es situada de nuevo como referente. La recuperación de su obra se produce recorriendo a la inversa el camino trazado por los dirigentes de la R.D.A. En consecuencia, vuelve la cruz de Hierro a la puerta de Brandemburgo, se restaura nuevamente el gran museo, se redefine el uso de la *Neue Wache* y se toma la decisión de reconstruir la *Bauakademie* (figura 8). Para esto

último es derribado el Ministerio de Asuntos Exteriores, el gran edificio que actuaba como cerramiento del *Marx- Engels Forum*, cuyo espacio vuelve a convertirse en el foco principal de la discusión, al tomarse la decisión de construir sobre él una réplica del palacio barroco de los Hohenzollern, demolido por los dirigentes de la República Democrática en 1950, como se ha dicho.



Figura 8. Reconstrucción de la *Bauakademie*. Imagen de junio de 2017 (fotografía de la autora).

Con esta medida, el centro histórico de la ciudad volvía a representar la relación de poderes existente hasta la segunda guerra mundial. La reconstrucción del palacio real no responde al deseo de restituir la monarquía, puesto que Alemania es, desde hace cien años, una república, sino a la voluntad por restaurar los valores burgueses que éste representaba antes de su demolición. La reedificación del potente cuerpo palaciego acaba a su vez, tanto con el vacío del *Marx- Engels Forum*, como con el concepto de “masa” a la cual éste estaba destinado. En su lugar, se apela de nuevo al individualismo y con él, a un modelo de Estado que fomenta las diferencias entre las distintas capas sociales.

Por esta razón, los bloques residenciales construidos en el centro de Berlín durante la R.D.A. resultan inapropiados para afrontar el nuevo ciclo político, no tanto porque remitan a la idea de colectividad, sino porque lo hacen en el lugar equivocado; el poder que emana de las instituciones representativas ubicadas en el centro no puede recaer ya directamente sobre una masa popular, como ocurría en el régimen socialista, sino que requiere de una elite que actúe como intermediaria. Es por ello que los edificios de vivienda del centro de la capital alemana están siendo demolidos poco a poco para construir en su lugar conjuntos residenciales que representan de una forma clara el estatus social de las clases altas destinadas a habitarlos.

Para la construcción de estos lujosos edificios se recurre habitualmente a la tipología de manzana cerrada, característica del ensanche burgués, pero incluso, en zonas muy concretas del centro histórico se ha llevado la idea de individualidad hasta el extremo, al producir una reparcelación de los solares que permite la construcción de viviendas pareadas (figura 9). La adopción de esta tipología edificatoria convierte las

fachadas a la calle en un verdadero muestrario en el que la elite económica compite por mostrar al exterior la belleza y modernidad de sus viviendas.



Figura 9. Viviendas en el centro de Berlín, junio de 2017 (fotografía de la autora).

Y al igual que ocurriera a principios del siglo XIX, la industria vuelve ahora a ser reivindicada. Uno de los lugares en que esto se observa de un modo más claro es en los alrededores del parlamento alemán.

El *Reichstag* se vio seriamente dañado durante los últimos meses de la segunda guerra mundial. En los años posteriores al conflicto fueron demolidas las construcciones en ruinas que lo rodeaban, quedando el edificio histórico como único superviviente en un descampado limítrofe con la denominada “zona de tiro”, la banda de acceso restringido que precedía al muro divisorio entre las dos alemanias.

La imagen grandiosa que presentaba el edificio a la caída del muro, como un enorme buque fantasma varado en mitad de ninguna parte, fue rápidamente contrarrestada tras la reunificación. La construcción fue rehabilitada siguiendo un criterio conservador que mantenía al exterior el mismo aspecto que presentaba la obra el día de su inauguración en 1894, con la salvedad de la cúpula y algunos elementos ornamentales.

El enorme descampado que rodeaba el edificio experimentó en los años siguientes una verdadera colmatación del espacio, algo así como un *horror vacui* que no dejaba apenas huecos al descubierto. Sin embargo, la norma seguida en la concepción de los edificios levantados en torno al parlamento huye de la nostalgia que parece destilar la fidedigna reconstrucción del *Reichstag* para apostar por un camino que no conduce al pasado, sino al futuro, al haber sido todos ellos ejecutados realizando un alarde de modernidad (figura 10). Con ello se reivindica la importancia de la industria alemana, al igual que hiciera Schinkel en las primeras décadas del siglo XIX, solo que ahora la manufactura nacional no se asocia a la metalurgia, sino a la más alta tecnología, que hace posible una sofisticada construcción en la que la ingeniería alemana exhibe orgullosa sus logros.



Figura 10. Edificios junto al *Reichstag* (Fotografía de Wolfgang Staudt, licencia: cc by-nc-nd/2.0/de)

Junto a los planos brillantes y las afiladas aristas de estos modernos edificios, los bloques orientales que aún perviven en zonas cercanas al *Reichstag* parecen aún más obsoletos. Al apelar a la modernidad y al progreso técnico en la colonización de un espacio de tan alto valor simbólico se refuerza el elemento de contraste entre las dos alemanias que los dirigentes de la R.D.A. trataron de impedir mediante la construcción del muro, a la vez que se pone de manifiesto que será el dinero procedente del oeste el que dicte las normas acerca del modelo económico y social de la nueva Alemania.

## Conclusiones

Pese a las sustanciales diferencias existentes entre los cinco modelos de Estado por los que ha pasado Alemania en poco más de doscientos años, la forma en que los espacios urbanos de la capital se han cargado de simbolismo en cada uno de ellos está relacionada no solo con el deseo por reivindicar principios propios, sino también con una voluntad por afirmar o negar los referentes de épocas anteriores. A su vez, las intervenciones realizadas en un momento concreto configuran un sustrato simbólico sobre el que apoyan las etapas posteriores.

En este proceso intervienen también elementos que, pese a no tener en su origen una voluntad clara por formar parte del ideario urbano, acaban convirtiéndose en espacios con una importante carga simbólica dentro de la ciudad. Este es el caso de la *Unter den Linden*, que nació como una simple avenida arbolada para conectar la ciudad con una zona ajardinada extramuros y pasó a ser la calle más importante de Berlín. Buena parte de las actuaciones de los distintos gobiernos se han centrado en intervenciones en torno a este eje.

Estos aspectos pueden apreciarse en la modificación experimentada por los espacios urbanos del centro de la ciudad al asumir Berlín la capitalidad de la Alemania

reunificada en 1990. La estrategia desarrollada a partir de esta fecha no consiste en olvidar el pasado, sino más bien en volver a él para tratar de reconstruirlo a partir de sus años más dorados. Se trata, en cualquier caso, de una regresión selectiva en la que el periodo correspondiente a la República Democrática Alemana es negado como parte de la historia de Alemania, para ser considerado como un aciago intervalo que conviene olvidar cuanto antes.

## Referencias

Abellán, J. (1981). *El pensamiento político de Guillermo von Humboldt*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.

Abellán, J. (1997). *Nación y nacionalismo en Alemania*. Madrid: Editorial Tecnos S.A.

Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik. (1981). *Das Werk Schinkels und seine Bedeutung für die DDR*. Berlín: Bauinformation.

Berghahn, C.F. (2012). *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Losurdo, D. (2013). *Hegel y la catástrofe alemana*. Madrid: Escolar y Mayo.

Nungesser, M. (1987). *Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel*. Berlín: Arenhövel.

Otto, W. (1967). *Geschichte der deutschen Staatsoper Berlin*. Berlín: VEB Graphische Werkstätten.

Trost, H. (1983). *Die Bau und Kunstdenkmale in der DDR*. Berlín: Henschelverlag.

## **La relación entre paisaje y urbanismo en la ciudad moderna: el ejemplo de Santander**

María Jesús Pozas Pozas  
(Universidad de Deusto – Bilbao)

### **Resumen**

Se trata de articular los cambios producidos en el paisaje y el urbanismo de Santander en el siglo XX, desde la ciudad aristocrática y burguesa, que contó con el privilegio de la “corte estival” del Rey Alfonso XIII (1913- 1930), a la ciudad predominantemente administrativa, y de servicios, con una importante presencia del sector turístico.

En el apartado de objetivos analizaremos la transformación de la sociedad, que a su vez ha modificado las estructuras urbanas, y paisajísticas sobre la base del campo económico, demográfico, político, cultural, estético, ecológico, y ético. La coincidencia de estos factores ha dibujado el actual marco urbano de la ciudad de Santander, cuya historia pivota en torno al puerto, que desde el siglo XVIII fue el motor económico de la ciudad, y a la bahía, una de las más bellas del mundo.

Las transformaciones urbanas en la larga duración han hecho avanzar de forma gradual a la ciudad hasta el momento presente, afectando a la calidad de vida de la población que reside en la ciudad propiamente dicha y en su conurbación; además de influir en los imaginarios colectivos.

Para contextualizar este trabajo se debe de tener en cuenta la orografía de Santander, que a lo largo de los últimos siglos ha tenido la necesidad imperiosa de suelo urbanizable, y será a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando se produzca el ensanche de la ciudad por el Este gracias a los terrenos ganados al mar, siguiendo el paradigma de la arquitectura ilustrada. En el siglo XIX se pusieron las bases de la ciudad moderna al conjuro del desarrollo de la burguesía mercantil y financiera. Sin embargo, en el siglo XX se producirá un profundo cambio que marcará el urbanismo y el paisaje de la ciudad. Por otra parte, hay que analizar los efectos del gran incendio de 1941, que borró para siempre la ciudad medieval y renacentista: el Santander que renació de las cenizas, fue reconstruido siguiendo la ideología y la arquitectura franquista de la época.

A partir de la expansión urbana descontrolada de los años 70 del siglo pasado se remodeló el paisaje, afectando a las personas y al entorno. Este proceso ha generado una conurbación hacia los municipios industriales y rurales, que rodean a la ciudad y al entorno de la bahía sin un plan urbanístico determinado, que ha generado unas condiciones de desigualdad social, y de asentamientos urbanos de baja calidad.

El impacto visual que está sufriendo el paisaje urbano de Santander en la actualidad es imparable, con unas consecuencias multidimensionales para las generaciones presentes y futuras, sirva como ejemplo la reciente construcción de Centro Botín en el frente de la bahía dentro de las corrientes arquitectónicas de la postmodernidad.

### **Abstract**

In this work an analysis is made about the changes in the landscape and urban planning of Santander in the 20<sup>th</sup> century, from the aristocratic and bourgeois city, which it was the privilege of the "summer court" of King Alfonso XIII (1913-1930), to the predominantly administrative and the services city, with a significant presence in the tourism sector.

In the section on objectives it is analyzed the transformation of society, which in turn it has changed the landscape and urban structures on the basis economic, demographic, political, cultural, aesthetic, ecological, and ethical. The coincidence of these factors has drawn the current urban context of the Santander city, whose story pivot

around the harbour, which the 18<sup>th</sup> century has been the economic engine of the city, and the Bay, one of the most beautiful in the world.

Urban change in the long term have made progress gradually to the city up to the present moment, affecting the quality of life of the population living in the city itself and its urban area, in addition to influencing the collective imaginary.

To contextualize this work it should take into account the Santander orography, which throughout the last centuries has been the imperative need of urban land, and it will be starting from the second half of the 18<sup>th</sup> century when occurs the widening of the city by the East thanks to the land won to the sea, following the paradigm of enlightened architecture. In the 19<sup>th</sup> century it was established the foundations of the modern city to the spell of the development of the financial and mercantile bourgeoisie. However, in the 20<sup>th</sup> century there will be a profound change that will mark the urban planning and the landscape of the city. On the other hand, it must analyze the effects of the great fire of 1941, which erased forever the medieval and renaissance city, the Santander that it was reborn from the ashes, it was rebuilt following the ideology and the Franco architecture of those times.

From the uncontrolled urban sprawl of the seventies of last century it was remodeled the landscape, affecting people and the environment. This process has generated a conurbation to the industrial and rural municipalities surrounding the city and the surroundings of the Bay without a specific urban plan, which has generated conditions of social inequality, and urban settlements of low quality.

The visual impact that is currently suffering the urban landscape of Santander is unstoppable, with multidimensional implications for present and future generations, serve as an example the recent construction of Botin Center in front of the Bay within the architectural trends of postmodernism.

**Palabras clave:** Santander, paisaje, urbanismo, Siglo XX.

**Keywords:** Santander, landscape, urbanism, 20<sup>th</sup> century.

## Introducción

“La función del paisaje urbano es en parte la de crear una imagen para ser recordada y causar deleite”. Kevin Lynch.

En este trabajo analizaremos la evolución del paisaje urbano de Santander a lo largo del siglo XX, que nos lleva a reflexionar sobre “la muerte del paisaje” de esta ciudad a través de un análisis razonado a lo largo de este estudio. Debido a su ubicación geográfica Santander ha gozado hasta hace poco tiempo de una belleza paisajística extraordinaria, gracias a estar situada en un enclave natural único, hoy en verdadero peligro de extinción. Sin embargo, debido a las políticas urbanísticas, a los trágicos incendios de 1893 y 1941, a la economía, a los cambios sociales, a las ideologías, al giro cultural, y a los nuevos valores, la mayor parte del patrimonio paisajístico ha desaparecido para siempre, y esta afirmación no responde a una posición propia del conservadurismo, sino que es consecuencia del dinamismo de la ciudad, en la medida de que va cambiando su morfología a través de la larga duración.

Nuestro propósito es abordar el paisaje urbano de Santander en la modernidad desde una perspectiva global, para comprender como han repercutido los cambios en las diferentes generaciones a lo largo del novecientos, y más específicamente trataremos de

la importancia, y del valor simbólico que han adquirido las imágenes como fuente de conocimiento del ideario colectivo de la sociedad santanderina.

Antes de entrar en el fondo de la cuestión es importante hacer referencia al debate sobre el concepto de “modernidad y postmodernidad”; para algunos autores como Berman, Habermas y Lipovetzky, la modernidad llega hasta los años 70-80 del siglo pasado, y a partir de estas fechas hablamos de “postmodernidad” (Berman, 1988), de ahí que utilicemos el término de “ciudad moderna” para referirnos a Santander con el fin de situarnos en el arco temporal del presente estudio.

La historiografía reciente muestra una enorme preocupación por el papel histórico de las imágenes con el fin de estudiar la función histórica de las distintas sociedades (Gubern, 1996). Las imágenes constituyen elementos claves para entender aspectos históricos de las sociedades de cada época, como el poder religioso y político, el ámbito cultural y económico, y por supuesto el artístico (Font, 1985). Es preciso insistir en las imágenes como documentos históricos e indicadores sociales, que deben de ser utilizadas en toda su capacidad, sin perder de vista que representan lo que han visto nuestros antepasados, y lo que vemos nosotros en el tiempo presente (Gil de Arriba, 2002).

Por otra parte, el estudio de las ciudades está de actualidad con el fin de crear modelos para el abordaje de la ciudad postmoderna del siglo XXI, que debe de ser una ciudad creativa, inteligente, habitable, ecológica y para la educación; frente a estos retos nos preguntamos si Santander ha perdido la oportunidad de ser una “ciudad icono” como en las primeras décadas del siglo XX, que se convirtió en la corte estival del Rey Alfonso XIII desde 1913 a 1930, debido a los veraneos de la familia real en el palacio de la Magdalena, regalo de la ciudad; o bien se convertirá en una “ciudad de hormigón” a medida de que la especulación se hace imparable, y se dilapida un paisaje de calidad, que es el mayor patrimonio de la ciudad (Vera, 2016). Por lo que se quiere poner en valor la relación entre la ciudad y el paisaje, que en la actualidad es antagónica, pues la ciudad le está dando la espalda al paisaje, como ocurre con la última remodelación urbana a propósito de la construcción del Centro Cultural Botín en un lugar privilegiado en el centro del puerto (Cullen, 1974).

Igualmente importante es el uso social de la imagen, y como son percibidas las imágenes que vemos, y si éstas se refieren a un medio social y cultural determinado. También contemplamos las decisiones individuales y las oficiales impuestas por el Estado, y por el poder económico; de ahí que una misma imagen pueda motivar diferentes valoraciones (Panofsky, 2013).

Existe una amplia bibliografía sobre la historia de la arquitectura, y del urbanismo de Santander; en cambio no se le ha prestado una atención pormenorizada al estudio de la evolución del paisaje urbano, y falta un análisis interdisciplinar, que se mueva entre el arte y la ciencia, entre lo objetivo y lo subjetivo, por lo que aún queda mucho por hacer (Hall, 1988). El estudio del urbanismo y de la arquitectura han generado una importante historiografía desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Sin embargo, será a partir de los años veinte del siglo pasado cuando se inicie un notable interés por el desarrollo urbano de la ciudad desde la historiografía local y erudita, con la particularidad de que bastantes de los autores fueron testigos de las transformaciones urbanas de la ciudad y de los cambios del paisaje en el transito del siglo XIX al XX.

A partir de los años cincuenta creció el interés por los estudios del patrimonio urbano como consecuencia del dramático incendio de 1941, que arrasó el casco histórico; hay que destacar las obras en forma de crónica moderna de José Simón Cabarga (1979). En la década de los años sesenta y setenta del siglo pasado el tratamiento de la historia urbana se analizó de forma parcial, pero será en la década de los ochenta y noventa cuando se publiquen numerosos estudios relacionados con “el centro histórico”, mientras

que en las primeras décadas del siglo actual se escribe una historia urbana más relacionada con la historia social.

Entre la documentación histórica destacamos el Archivo Municipal de Santander y el Archivo Histórico Provincial de Cantabria, el Archivo Catedralicio; la Sección de Fondos Modernos de la Biblioteca Municipal de Menéndez Pelayo de Santander. Por otro lado, la hemeroteca Municipal nos aporta numerosas imágenes sobre el paisaje a través de la prensa local, nacional e internacional, así mismo hay que mencionar el Boletín del Comercio; el Archivo de la Asociación de la Prensa de Cantabria, y añadir la aportación de las imágenes de las revistas, catálogos municipales, y guías de turismo. Por último hay que sumar el Centro de Documentación de la Autoridad Portuaria, y Archivos particulares.

Otra fuente es la literatura cuyos autores nos describen los recuerdos de los paisajes y las imágenes de la ciudad, es el caso del novelista montañés José María de Pereda en su obra emblemática "Sotileza" (1884) el gran poema de la ciudad, describe magistralmente el paisaje y la sociedad de su época, y en la obra "Pachín González" (1897), narra la tragedia de la explosión del buque "Cabo Machichaco" (1893) que borró el paisaje del ensanche de Maliaño al oeste de la ciudad. Hay que añadir las impresiones de otros escritores que veraneaban en Santander como Pérez Galdós, Campoamor, Echegaray, Azorín y Martínez Villegas. La poesía también nos proporciona bellas imágenes del paisaje, es el caso de los poemas de Gerardo Diego, que cantó como nadie la vista de la Bahía, a la que llamó "Bella entre las bellas", y los de José Hierro, el poeta del mar.

Contamos con las publicaciones fotográficas, y las fotografías del Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), y el Patrimonio fotográfico municipal. Colecciones fotográficas de grandes fotógrafos santanderinos como Samot, Pablo Hojas, Ángel de la Hoz, y Pedro Fernández Palazuelos, a las que añadiremos por su importancia las colecciones particulares, y las postales; estos materiales preservan la memoria de la ciudad, y a través de las imágenes redescubrimos el paisaje y los lugares históricos; al mismo tiempo que nos muestran su evolución a lo largo del siglo XX.

Así mismo la pintura constituye otra fuente para acercarnos a la imagen de Santander; en el "Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria", se conservan obras de destacados pintores regionales como Riancho, Solana, Alvear, Ardanaz, Victoriano Polanco, y las colecciones privadas; hay que tener en cuenta los grabados, litografías, dibujos, y por último añadiremos las audio-visuales, Cine, Televisión, Vídeos e Internet.

La metodología aplicada se ha planteado en torno a dos ideas: La primera se centra en los cambios urbanos y en la imagen que proyectaba Santander en la primera mitad del siglo XX. La segunda se refiere al impacto que supuso el gran incendio de 1941 y la posterior reconstrucción según el urbanismo franquista, para concluir con el análisis de un proceso de urbanismo especulativo y agresivo movido por intereses económicos y por la cultura de masas en la segunda mitad del siglo XX, y que ha borrado las señas de identidad de la ciudad. Se puede afirmar que la mayoría de los políticos, ciertos urbanistas y los representantes del poder económico han conspirado para proporcionar a los ciudadanos un nuevo urbanismo de falsos brillos, y pintoresquismo de pacotilla con total ausencia de seriedad y de sentido ético y estético.

## **El paisaje de la ciudad burguesa y cosmopolita de la primera mitad del siglo XX**

En este apartado se han analizado los cambios en el paisaje durante las siguientes etapas: el paso de la ciudad colonial a la ciudad industrial y del ocio. A finales del siglo XIX el comercio seguía siendo el motor de la economía urbana, y se centraba en la

exportación de las harinas castellanas, de los minerales, y en la importación de productos coloniales. Ahora bien, Santander no sólo era una ciudad comercial y portuaria, sino también una ciudad industrial con el fin de transformar los productos coloniales, junto con la construcción naval y la metalurgia. Se incorporó a la revolución industrial en el giro del siglo XIX al XX, modificando un paisaje singular (Pérez González, 1996).

En 1900 Santander era una ciudad de tamaño medio con relación a otras ciudades españolas, alcanzaba la cifra de 50.000 habitantes, y pasaba por una crisis económica desde finales del siglo XIX, como consecuencia del hundimiento del comercio de las harinas (1860-1898), cuyo ocaso se debió a la pérdida de las últimas colonias ( Hoyos Aparicio, 2000); pero por otra parte gracias a la expansión del capitalismo, y a la repatriación de capitales de las colonias (Soldevilla, 1997), éstos se invirtieron en nuevas necesidades a comienzos del siglo XX, tanto en la industria, como en la minería, y las comunicaciones; se levantaron dos estaciones ferroviarias en la línea del muelle, que se había ampliado en el siglo anterior; se construyeron mercados, teatros, iglesias de estilo neogótico, y colegios de enseñanza, donde se educaban los hijos de la burguesía; se abrieron nuevas calles, y se edificaron nuevos barrios (Rodríguez, 1980).

Además se construyeron villas y chalés con amplios recintos, en los recientes barrios residenciales, como el Paseo de la Concepción después de Menéndez Pelayo, Castelar, Reina Victoria, el Paseo del Alta al norte de la ciudad, y en la falda sur de éste. En el Sardinero se levantaron casas de elegantes líneas arquitectónicas, y se impuso el eclecticismo arquitectónico entre el “regionalismo y el racionalismo”. Al mismo tiempo se edificaron barrios para los trabajadores y pescadores en Tetuán, Miranda y San Martín, en el cinturón industrial de la ciudad, que contribuirían a cambiar la imagen urbana (Medina, 2014).

Igualmente se renovó el casco histórico con nuevos edificios, el Ayuntamiento, el edificio de Correos, y el Banco de España, pero sobre todo se intervino en la arteria central de la Rivera, y se continuó con el proceso de urbanización por el este; al mismo tiempo que se actuaba al oeste hacia la Primera y Segunda Alameda, que llegaba hasta “Cuatro Caminos” donde se inauguró en 1929 el “Hospital Casa de Salud Valdecilla” gracias al filántropo montañés el Marqués de Valdecilla, fijándose el eje viario de la ciudad hasta la actualidad, de Cuatro Caminos al Sardinero (García- Barredo Alonso, , 2004).

En cualquier caso, el cambio de ciclo económico y la nueva orientación productiva, con la instalación de fábricas en los barrios periféricos, junto con los cambios sociales, constituyeron el motor de la transformación urbana. Frente al comportamiento de los partidos políticos de la Restauración que copaban los puestos políticos de la ciudad, y defendían los intereses de la burguesía mercantil e industrial, la clase obrera de los barrios industriales se alineaba con el republicanismo, para hacerse escuchar dentro de la política municipal a causa de la marginación que sufrían con motivo de las transformaciones urbanas que se estaban llevando a cabo (Suárez Cortina, 2000).

Como ya se ha señalado, en las primeras décadas del siglo se produjo un importante crecimiento económico y demográfico (Ortega, 1998:13-55,) y (Lanza, 2005: 117-160) que generó un alto grado de urbanización, y un cambio en las tipologías arquitectónicas, transformando profundamente el paisaje de la ciudad, y del puerto que constituía la seña de identidad de Santander, junto con la bahía donde en 1927 se fundó el primer Real Club Marítimo al lado de la dársena de Puerto Chico, hasta que se construyó el actual edificio (1934) sobre la lámina de agua de la bahía, que modificaría el paisaje rompiendo la arquitectura portuaria; el edificio es de estilo racionalista de Gonzalo Bringas Vega; próximo al Real Club Marítimo se levantó en 1930 el Palacete del Embarcadero de estilo ecléctico historicista de Javier González Riancho; este edificio se ha convertido en un

icono de la ciudad. En el periodo estudiado también se operaron cambios en los modos de vida y en los valores. A principios del novecientos existía una nostalgia del pasado en las obras de los escritores santanderinos Pereda y Amós de Escalante, que defendían la sociedad tradicional, y unas formas de vida a punto de ser destruidas por la industrialización y la modernidad del cambio de entre siglos (Sánchez Albornoz, 1984).

Para comprender las transformaciones urbanas hay que tener en cuenta la particular geografía de la ciudad, que ocupa un espacio alargado y estrecho, entre el mar Cantábrico al norte y la bahía al este y al sur, y dentro del perímetro urbano hay una sucesión de cerros por el norte y por el sur que han condicionado el urbanismo a lo largo de la historia. En este sentido la orografía fue una pieza clave en la reordenación urbana del Plan “Extraordinario de Obras Municipales” de 1896 del arquitecto municipal Valentín Ramón Lavín Casals (1863-1939), que dejó una obra muy interesante en la ciudad, edificios públicos como el Parque de bomberos del Río de la Pila (1896-1897) y el de la plaza de Numancia (1899-1900), y de los edificios privados, el más sobresaliente es la “Quinta Los Pinares” (1916) en el Sardinero. El Plan de 1896 y otro de 1925 se mantuvieron en vigor hasta el incendio de 1941, marcando las directrices urbanísticas de la ciudad, primeramente para la reconstrucción de la zona devastada por el incendio que provocó la explosión del buque Cabo Machichaco en 1893. A partir de estos Planes se continuará la expansión de la ciudad hacia el Sardinero, y el Plan del Ensanche Noreste-Este sobre terrenos ganados al mar, siguiendo con los proyectos ilustrados de la burguesía de finales del siglo XVIII, y continuados a lo largo del siglo XIX, como prueba de su poder económico y social (Bezanilla, 2017).

En los primeros años del siglo pasado se construyó la dársena de Molnedo o Puerto Chico, y se perfiló la calle Castelar con bellos edificios residenciales, que iba a enlazar con el Paseo de Reina Victoria en el camino del Sardinero, un paraje de singular belleza transformado en “ciudad balneario” a finales del siglo XIX, y potenciado por las estancias veraniegas de la reina Isabel II, Alfonso XII, y el rey Amadeo I de Saboya (Simón Cabarga, 1979).

Sin embargo, fue la construcción del palacio real de la Magdalena ya citado entre 1908 y 1912 la razón para promocionar definitivamente el Sardinero, convirtiéndose en uno de los espacios más elegantes de la costa cantábrica (Cabezón Rivas, 2012). Al mismo tiempo se construyeron magníficos edificios en el Sardinero según la arquitectura de la “Belle Époque”, como el Gran Casino (1916) y el Hotel Real (1917), (Flores-Gispert, 2013) y se edificaron hermosas casas y hoteles para la aristocracia y la alta burguesía, que acudía a Santander atraída por la corte veraniega y por la belleza de sus playas. El Sardinero se convirtió en una ciudad jardín siguiendo la moda inglesa a la vez que se transformaba radicalmente el paisaje (Pozas, 2018).

## **Santander desde el incendio de 1941 a la expansión urbana de la segunda mitad del siglo XX**

El dramático incendio de Santander de 1941 arrasó el centro histórico, desaparecieron calles y edificios que ya sólo existen en las imágenes y en los mapas. Sobre las cenizas de la vieja ciudad se construyó otra nueva marcando un profundo cambio en el paisaje, y se perdieron para siempre capas arqueológicas de la ciudad desde el Medioevo. La reconstrucción supuso un gran cambio del paisaje urbano y su configuración siguió el “Plan de Reforma Interior” de 1941 (Rodríguez Llera, 1980). En el paisaje del “Centro Histórico” se situaban los comercios, oficinas, talleres de artesanos,

fábricas, bancos, edificios administrativos, religiosos, colegios, y lugares de ocio (Meer-Lecha-Marzo, 1984).

Después del incendio surgió otra ciudad trazada desde la ideología franquista basada en los modelos urbanos del fascismo y del nacionalsocialismo, convirtiéndose en el paradigma del Régimen de Franco para las demás ciudades españolas; para lo cual se diseñó un marco legal, y se aprovechó esta coyuntura para expulsar a las clases económicamente más débiles del centro de la ciudad hacia barrios periféricos, donde se construyeron viviendas para los damnificados de baja calidad, fueron destinadas a los pescadores, obreros y operarios; mientras que los promotores inmobiliarios y las familias poderosas fieles al Régimen hicieron grandes negocios con la especulación de los terrenos, y de la construcción, que nos ha dejado el Santander que hoy conocemos (Aretxabala, 2002). Con el cambio socio-espacial se liquidaron los viejos modos de la sociedad tradicional donde convivían en una jerarquía vertical las clases bajas, que ocupaban los sótanos y las mansardas o buhardillas, y las clases medias y altas los pisos intermedios (Suárez, 2000).

Dentro de este proceso de “gentrificación” o de “limpieza social” se desalojó a los pescadores llamados [la aristocracia de la pobreza] de Puerto Chico, y de Tetuán, donde se concentraban las viviendas y sus actividades entre los barrios burgueses del Muelle y el Paseo de Castelar, cuyo espacio afeaba la ciudad, y las redes tendidas en el puerto obstaculizaban la circulación ferroviaria de mercancías y a los automóviles que se dirigían al Club Marítimo (Memoria, 1943). En definitiva, constituían un estorbo social y moral para la burguesía; por estos motivos fueron expulsados al suroeste de la bahía en el ensanche de Maliaño, donde se construyó el Barrio Pesquero, falto de infraestructuras y de equipamientos. Por fin, se había conseguido la segregación social siguiendo los principios del Régimen, y esa dicotomía ha permanecido hasta el tiempo presente, convirtiéndose en un prototipo de ciudad clasista (Memoria, 1943).

En los últimos 60 años Santander ha crecido de forma desordenada deteriorándose gravemente el paisaje. Con la aparición del turismo de masas en la segunda mitad del siglo pasado, a partir de la política turística del Estado se tomaron una serie de medidas para explotar los territorios con mejores recurso, entre ellos el paisaje, y para conseguir aumentar la llegada de visitantes, por lo que se aceleró la agresión a las áreas costeras, y no sólo se fue degradando el paisaje, sino que en el caso de Santander ha sido imparable el daño; por otro lado, a causa de la especulación inmobiliaria se han destruido numerosos inmuebles de un valor arquitectónico notable. Todavía a mediados del siglo XX se mantenía aceptablemente el paisaje de la bahía y del Sardinero situado al este de la ciudad en un escenario natural amplio, con magníficas playas, y alrededor prados verdes salpicados de caseríos.

Sin embargo, el crecimiento urbano de las últimas décadas ha supuesto la integración del Sardinero en la aglomeración urbana de Santander, y se han llevado a cabo construcciones carentes de estilo propio, que han deteriorado el paisaje, y con el cambio de los estilos de vida en la últimas décadas se ha producido una demanda de nuevos servicios e instalaciones. y no se ha protegido urbanísticamente este enclave natural de singular belleza perdiéndose el “genius loci” que es lo mismo que el espíritu del lugar (Norberg-Schulz, 1980).

En cuanto al ensanche de la ciudad por el Este que se había iniciado a finales del siglo XVIII, se continuó a partir de 1850; al mismo tiempo se proyectó otro ensanche llamado de Maliaño al Suroeste de la Bahía, que se había planteado como el gran barrio burgués, pero se abandonó el proyecto en 1893 a causa de la explosión del buque Machichaco, que aparte de causar numerosas víctimas y heridos destruyó una gran zona del ensanche de Maliaño (Ortega, 1994). Este proyecto no se volvió a retomar hasta los

años cuarenta del siglo XX, en cuyo espacio se desecaron marismas, se levantaron fábricas, se edificó el Barrio Pesquero, y viviendas de baja calidad para la clase trabajadora que emigró del medio rural con el boom del desarrollismo económico de los años 60; por otro lado se trasladó el puerto comercial a esta área rompiéndose el eje puerto-ciudad, que había sido clave en el desarrollo urbano de Santander. Todos estos cambios han contribuido a crear un paisaje de baja calidad (Martín Latorre-Meer Lecha-Marzo, 2003).

Las agresiones al paisaje del frente marítimo de la Bahía han sido una constante en las últimas décadas del siglo XX, como el caso del edificio del Palacio de Festivales ubicado en los antiguos muelles de los astilleros de San Martín, fue un proyecto megalómano del Presidente de Cantabria Juan Hormaechea, se inauguró en 1991, obra de Javier Sáenz de Oiza. Se trata de un edificio postmoderno, transmite una ambición de monumentalidad con pretensiones faraónicas, y se puede considerar como un edificio “pastiche” e imposible de integrarse en el paisaje. El último accidente en el paisaje ha sido la construcción del Centro Botín inaugurado en 2017, ubicado en un espacio público en la línea del muelle de la bahía de Santander (Pozas, 2018)..

Otro de los factores de la transformación del paisaje en las últimas décadas de este siglo ha sido el derribo de edificios históricos del siglo XX como el Teatro Pereda. Actualmente apenas se conserva patrimonio arquitectónico y cultural, por falta de protección, de desidia, pasividad política y social, por la torpeza de políticos mediocres, y por la especulación inmobiliaria.

Hay que señalar que sigue siendo la clase política, y las élites económicas quienes han dibujado y siguen dibujando el plano de la ciudad, y al mismo tiempo continúan destruyendo el paisaje, y desde los puestos de responsabilidad política no se escucha a los ciudadanos.

## **Conclusiones**

Este trabajo nos ha dado la oportunidad de analizar un Santander conocido, y otro desconocido cuyas imágenes han desaparecido para siempre y sólo quedan en el recuerdo, y en la nostalgia de un tiempo que no es el nuestro. Hay que tener en cuenta que el paisaje es frágil como consecuencia del crecimiento urbano, por cuyo motivo debe de ser protegido debido al alto valor que supone para el imaginario colectivo, por lo que la finalidad de este trabajo y de otros deben de servir de ayuda para sensibilizar a la sociedad de lo necesario que es su protección, porque guarda nuestra memoria colectiva, y a través del paisaje queda documentada toda la historia de la ciudad.

Actualmente no queda ningún edificio de la ciudad medieval excepto la catedral, y la iglesia de la Compañía del siglo XVII. Los edificios más antiguos datan de finales del siglo XVIII, es el caso de las primeras manzanas de viviendas del actual Paseo de Pereda. También se ha destruido el patrimonio industrial, y la conurbación urbana está acabando con el paisaje rural de los municipios al noroeste de la bahía, a causa de una arquitectura radical, y sin planes urbanísticos, generándose construcciones desordenadas, sin respetar el medio ambiente y el paisaje, fruto de la especulación agresiva a partir de los años 70 y 80 del siglo pasado, y de las primeras décadas del presente.

Es necesario conservar el patrimonio material de la ciudad histórica, porque en definitiva se está destruyendo el “alma mater” de Santander que está formado por el eje puerto-ciudad. Santander es una ciudad en la que se está continuamente reedificando el paisaje y no es ajeno a ello la propia sociedad. Seguramente hubiera sido posible otro tipo de ciudad desde unos planteamientos estéticos y éticos pensando en los ciudadanos, y armonizando la planificación de la ciudad en función de la vida del conjunto de las

personas, y no en los intereses de una minoría, pues en este sentido se ha producido un descontrol en la organización espacial de la ciudad, y se ha alejado del paisaje de calidad que tuvo no hace muchas décadas.

Dentro del paisaje urbano de Santander el más valorado es el frente lineal marítimo de la Bahía, que desde los procesos de remodelación urbana de finales del siglo XVIII, XIX, y XX cuyas construcciones neoclásicas han cubierto las imágenes de una ciudad mal planificada y destartalada. Pero en cualquier caso, el Santander de finales del siglo XX ha tenido una necesidad imperiosa de suelo urbanizable debido a la orografía, pero no ha sabido integrarse en el entorno rural circundante, y se ha producido un descontrol en la organización espacial de la ciudad degradando el paisaje.

Finalmente, el paisaje forma parte de nuestra biografía, del hábitat familiar, y desde donde aprendimos a mirar al mundo, y estamos unidos a las imágenes por lazos emocionales. A partir del análisis desarrollado hemos podido comprobar la evolución urbana, y el cambio de la imagen de la ciudad de Santander, y al mismo tiempo este estudio nos ha permitido comprender, el papel que ha jugado la política, la economía, las mentalidades colectivas y las individuales en las diferentes etapas de la historia urbana de Santander, y como han cambiado las imágenes dentro del arco temporal estudiado. Como reflexión final, debemos de comprometernos a actuar de forma responsable, activa, colectiva y consciente frente a la destrucción del paisaje y del medio ambiente.

#### Figuras:



Figura 1. El Puerto y los Jardines de Pereda en 1906.  
Fuente: [eltomavistasdesantander.com](http://eltomavistasdesantander.com)>tag>jardi...



Figura 2. Vista general de Santander. Fuente: [claudioacebo.com](http://claudioacebo.com)



Figura 3. Vista de la bahía de Santander. Fuente: comunicae.es



Figura 4. Palacio de la Magdalena (1908-1912).  
Fuente: <https://palaciomagdalena.com>>...



Figura 5. Gran Casino del Sardinero (1916).  
Fuente: [www.grancasinosardinero.es/galera00/](http://www.grancasinosardinero.es/galera00/)



Figura 6. Hotel Real (1917). Fuente: <https://www.eurostarhotels.com>fotos>



Figura 7. Vista general del Sardinero a finales del siglo XX.  
Fuente: <https://www.turismocantabria.es>que-ve...>



Figura 8. Ruinas el centro histórico después del incendio de 1941.  
Fuente: <https://incendiosantander.com>



Figura 9. La catedral (S. XII-XIV y la reconstrucción del centro histórico.  
Fuente: [diocesisdesantander.com>catedral-2](http://diocesisdesantander.com/catedral-2)



Figura 10. Vista general del Paseo de Pereda a finales del siglo XX.  
Fuente: <https://turismocantabria.es/que-ve...>



Figura 11. El ensanche de Maliaño y el puerto de Raos.  
Fuente: [www.puertasantander.es/cas/gp\\_muelles\\_aspx](http://www.puertasantander.es/cas/gp_muelles_aspx)



Figura 12. La última remodelación urbana. En primer plano el Centro Botín formado por dos edificios (2017). Fuente: <https://www.centrobotin.org/galeria>>i...

## Referencias

- Aretxabala, Antonio. (2012). *Santander: La ciudad que resurgió dos veces de sus cenizas*. Recuperado de. [Antonioaretxabala.blogs-pot.com](http://Antonioaretxabala.blogs-pot.com)>2012/1.
- Berman, Marsall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bezanilla Blanco, Andrea. (2017). *La ciudad burguesa y sus ensanches: el arquitecto Lavín Casalis y la expansión de Santander en torno a 1900*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Cabezón Ribas, Carmen. (2012). *Centenario del Palacio de la Magdalena*. Santander: Creática.
- Cullen, Gordon. (1974). *El paisaje urbano, tratado de estética urbanística*. Barcelona: Blume y Labor.
- Flores-Gispert, Juan Carlos. (2013). *Tres edificios para un centenario. El Gran Casino del Sardinero, el Palacio Real de La Magdalena y el Hotel Real*. Santander: Ediciones Tantín.
- Font, Domènec. (1985). *El poder de la imagen*. Barcelona. Aula Abierta Salvat.
- García-Barredo Alonso, V. (2004). *Santander (Valdecilla-Sardinero): un viaje por las imágenes de un siglo*. Santander. Librería Estudio.
- García Delgado, José Luis. (Ed.). (1992) *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*. Madrid: Siglo XXI.
- Gil de Arriba, Carmen. (2002). *Ciudad e imagen: un estudio geográfico sobre las representaciones sociales del espacio urbano de Santander*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Gubern, Roman. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Hall, Peter. (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Serbal.
- Hoyos Aparicio, Andrés. “Economía, Empresa, y Empresarios en el Santander de 1900”. Suárez Cortina, Manuel. (Coord.). 2000, *Santander hace un siglo*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 30-65.
- Lanza, Ramón. (2005). “Crecimiento demográfico y transición urbana: el caso de la ciudad de Santander, 1752-1930”. *IH25*. pp. 117-160.
- Martín Latorre, Elena. y Meer Lecha-Marzo, Ángela. (Dirs.) (2003). *Evolución urbanística de Santander, 1941-1990*. Santander: Ayuntamiento de Santander.

Medina Saiz, Alfredo. (2014). *Tetuán, Miranda y San Martín. Génesis, consolidación y evolución de un suburbio industrial de Santander*. Santander: Ediciones Tantín.

Meer Lecha-Marzo, Ángela, Cesteros Sedano, M. y Sierra Álvarez, I. (1984). “Incendio y transformaciones urbanas. Santander 1941-1955”, en *Ciudad y Territorio*, N° 62, pp. 35-52.

Norberg-Schulz, Christian. (1980). *Genius Loci, Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzol.

Ortega, José. (1994). “El ensanche de Maliaño y desarrollo urbano de Santander”. In *I Taller de Arquitectura en Santander*. Santander: Fundación Botín, C.O.A. de Cantabria, pp. 21-49.

Ortega, José. (2014). “Antes y después del 98: evolución económica y actitudes empresariales en Cantabria”. *El siglo de los cambios. Cantabria 1898-1998*. Santander: Caja Cantabria, pp.13-55.

Panofsky, Erwin. (2013). *Idea. Contribución a la Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pérez González, Patricio. (1996). *Crecimiento Económico y Cambio Estructural de la provincia de Santander en el Primer Tercio del siglo XX*. Santander: Cámara de Comercio.

Pozas Pozas, María Jesús. (2018). “La transformación del paisaje urbano de Santander desde el Grabado de Jorge Braun de 1575 a la creación del Centro Cultural Botín en 2017”. *Actas Icono14-VI Congreso Internacional Ciudades Creativas*, 24 y 25 de Enero de 2018. Universidad Central de Florida, Orlando: 756-774.

Rodríguez Llera, Ramón. (1980). *La reconstrucción urbana de Santander, 1941-1950*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.

Rodríguez Llera, Ramón. (1987). *Arquitectura regionalista y de lo pintoresco en Santander 1900-1950*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.

Sánchez Albornoz, Nicolás. (Comp.). (1984). *La modernización económica en España*. Madrid.:Alianza.

Simón Cabarga, José. (1979). *Santander. Biografía de una ciudad*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.

Simón Cabarga, José. (1979). *Santander Sidón Ibera*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.

Soldevilla, Consuelo. (1997). *La emigración de Cantabria a América. Hombres, mercaderías, y capitales*. Pronillo. Santander.

Suárez Cortina, Manuel. (Coord.). (2000). *Santander hace un siglo*. Santander: Universidad de Cantabria.

Vera Rebollo, José, Olcina Cantos, Jorge, y Hernández Hernández, María. (2016). *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la geografía: Libro homenaje al profesor Alfredo Morales Gil*. Alicante: Universidad de Alicante.

## **Lugares para la promoción de la salud y de la higiene en el Madrid de los años 30 en la revista *Cultura Integral y Femenina* (1933-1936)**

Ivana Rota  
(Università degli Studi di Bergamo)

### **Resumen**

El artículo presenta la revista *Cultura Integral y Femenina*, que se publicó en Madrid de 1933 a 1936. Esta publicación, dirigida a las mujeres, que tenía como objetivo la lucha contra la ignorancia y la educación de la mujer en muy diferentes ámbitos, se interesaba mucho por la promoción de estilos de vida saludables y por la difusión de nociones relativas a la salud y a la higiene, y reunía colaboraciones prestigiosas de médicos, científicos y expertos. Con el doble propósito de subrayar la eficaz labor del ayuntamiento y del gobierno por un lado, y el excelente nivel sanitario de la capital por el otro, la revista publica una serie de reportajes sobre instituciones y edificios dedicados a la salud y a la prevención de las enfermedades, contribuyendo así a proyectar una imagen moderna y eficiente de Madrid.

### **Abstract**

The article presents the magazine *Cultura Integral y Femenina*, which was published in Madrid from 1933 to 1936. This publication, aimed at women, which had as its goal the struggle to ignorance and education of women in very different fields, was especially interested in the promotion of healthy lifestyles and in the diffusion of notions related to health and hygiene, and in its pages we can find prestigious collaborations of doctors, scientists and experts. With the dual purpose of highlighting the effective work of the city and government on the one hand, and the excellent health level of the capital on the other, the magazine publishes a series of reports on institutions and buildings dedicated to health and the prevention of diseases, thus contributing to project a modern and efficient image of Madrid.

**Palabras clave:** prensa femenina; revistas de la Segunda República; *Cultura Integral y Femenina*, salud e higiene.

**Keywords:** women press, Second Republic magazines, *Cultura Integral y Femenina*, health and hygiene.

### **Una revista dedicada a las mujeres y a la salud**

Las revistas del período entre las dos dictaduras –“período histórico clave que supuso concentración de transformaciones políticas y sociales fundamentales”– (Bussy Genevois, 1996: 99), constituyen un enorme tesoro hemerográfico a veces disperso, otras veces guardado en las bibliotecas, las hemerotecas y las colecciones particulares; entre ellas, las revistas femeninas constituyen un ámbito de estudios particularmente interesante.

Un ejemplo de estas publicaciones es la revista *Cultura Integral y Femenina*, que se publica en Madrid a partir del 15 de enero de 1933 hasta el 15 de julio de 1936, para un total de 43 entregas semanales.<sup>1</sup>

El director de la publicación era José Aubin Rieu-Vernet, profesor del Instituto Francés, de la Escuela Superior de Guerra, escritor y especialista en prensa médica. La revista, cuya denominación completa incluye el subtítulo “la revista de unión social para una obra común de cultura integral y femenina” es el resultado de una iniciativa tomada conjuntamente por un grupo de asociaciones femeninas de la capital y de Barcelona. Entre las más destacadas recordamos (Seoane y Saíz, 1996: 505), la “Asociación Femenina de Educación Cívica” fundada por María Martínez Sierra y la “Unión Republicana Femenina” fundada por Clara Campoamor, que quería movilizar y formar en sentido republicano a las mujeres que pertenecían a la pequeña clase media. Además contribuyeron a la fundación de *Cultura* la “Cruzada de Mujeres”, “España Femenina” y el “Lyceum” (Aubin Rieu-Vernet, 1933: 3).

Las destinatarias eran mujeres de todas las clases como se puede apreciar por la portada en la que se reproducen 4 mujeres: campesina, señora elegante, estudiante o trabajadora y sirvienta (fig. 1).

La empresa Sucesores de Rivadeneyra a finales de 1932, un año después de la otorgación del voto a las españolas, crea esta revista, arriesgando un capital importante para añadir un periódico de prensa femenina a otro más general y de gran tirada como era el diario *Ahora*. Del primer número se reparten 24.200 ejemplares a domicilio para suscripciones y se agotan también los ejemplares de venta en la calle, con lo cual se tiene que suspender el envío a las provincias; indudablemente un éxito rotundo.

Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos, la publicación en julio de 1936 quiebra, debido a varios factores, entre los cuales se encuentran “los cambios de gobierno (a no ser el precio y el tono exageradamente culto)” (Bussy Genevois, 1996: 102).

Estamos hablando de una revista que se puede clasificar como “prensa para mujeres” y que forma parte de esas publicaciones “dirigidas especialmente a la mujer, pero con otro tipo de intereses” (Sánchez Hernández, 2009: 219) que no sean los relativos a la casa, a la moda y a la belleza, temas principales de la “prensa femenina”. Además *Cultura Integral y Femenina* se puede incluir en el grupo de publicaciones en las que “hay una reivindicación de derechos y libertades, hay una exigencia de que se reconozca a las mujeres como personas independientes e iguales al varón” (Perinat y Marrades, 1980: 319). Quizás la mejor definición sea la de revista “feminista y republicana, pero de preocupaciones médicas” (Bussy Genevois, 1990: 270).

A pesar de tener un director hombre (Bussy Genevois, 2005: 196-197) la revista en sus dos comités de redacción, el de Madrid y el de Barcelona, incluía exclusivamente a mujeres, todas destacadas representantes del mundo político e intelectual: limitándonos al comité madrileño es suficiente citar los nombres de Clara Campoamor, Consuelo Berges, *Halma Angélico*, Isabel Oyarzábal de Palencia y María Martínez Sierra. No olvidemos a la secretaria general y redactora-Jefe, María A. Brisso, definida por el director “el resorte siempre vibrante y siempre tenso de la revista” (Aubin Rieu-Vernet, 1935: 21), autora de muchísimos artículos. La lista de los colaboradores, sin embargo, incluye prácticamente solo a hombres, con la excepción excelente de Madame Marie Curie.

El objetivo de la revista se encuentra en el artículo que abre el primer número, firmado por el director, en el que se afirma que “las mujeres españolas, guiadas por las

---

<sup>1</sup> Para más indicaciones sobre nuestra revista y sobre la prensa de la Segunda República, véanse también Gutiérrez Palacio, 2005 y Sinova, 2006.

mentalidades selectas que integran sus cuadros directores, han decidido pasar a la acción” y las diferentes asociaciones “han coincidido en lanzar una ofensiva a fondo contra ese enemigo común, el más terrible de todos: la ignorancia”, para borrar lo que el director considera una de las injusticias más grandes, es decir la inferioridad cultural de la mujer (Aubin Rieu-Vernet, 1933: 4).

La revista se está proponiendo en concreto como un sustituto de esas publicaciones dirigidas a las amas de casa que toda buena mujer tenía en su hogar y a las que acudía en caso de necesidad. La salud constituye una de las preocupaciones dominantes, aunque en absoluto exclusiva, de la revista. Desde este punto de vista *Cultura Integral y Femenina* llena un vacío editorial, ya que existían muchas publicaciones dirigidas a las mujeres dedicadas a la moda, a la cocina, al hogar, a la política, a la literatura, al cine, pero ninguna de ellas reunía en sí las características de un *magazine* cultural y de una publicación médico-sanitaria: su peculiaridad fue su actitud más científica y centrada en la prevención de malas costumbres, enfermedades y en general peligros para la salud (Bussy Genevois, 1990: 271). *Cultura integral y femenina* pretende, como su nombre sugiere, integrar los diferentes aspectos de la vida de las mujeres y tratarlos todos: su “misión” está eficazmente sintetizada por el extenso lema, que aparecía, número tras número, en cada entrega de la revista:

1. Saber científico, para la defensa de nuestra salud;
2. Saber cívico, para la defensa de nuestros derechos y el cumplimiento de nuestros deberes;
3. Saber práctico y profesional, para triunfar en la lucha diaria de la vida;
4. Saber especulativo, para los goces del alma y del corazón.

Hay más de 200 artículos de tema médico, en sentido general, y están presentes en todos los 43 números de la revista. Además están presentes otros artículos relacionados con la medicina, o mejor dicho con la prevención y la promoción de la salud (y eso incluye también la promoción de correctos estilos de vida que se basan en la correcta alimentación, el ejercicio físico, la exposición al sol y al aire). En los artículos la importancia de la salud de la mujer, en vista de unos hijos fuertes y sanos, también es algo que se subraya en muchas ocasiones: la revista comparte las teorías eugenistas, muy difundidas en la época, y considera un deber de la mujer mantenerse en salud y fuerza para defender y mejorar la raza, al ser la salud el elemento necesario para contribuir a dar a luz a futuros españoles sanos.

También hay consejos de higiene y belleza, ellos también reflejo de una moda muy difundida en la época por algunas prácticas salutistas como la helioterapia, el desnudismo, la trofología, o ciencia de comer sano y el vegetarianismo, movimientos que conocen un gran auge en la España del primer tercio del siglo XX. De hecho, a partir de los primeros años del siglo XX la prensa libertaria española había empezado a abogar por la necesidad de recobrar un contacto primitivo y más profundo con la naturaleza (Masjuan, 2000; Roselló, 2003).

La huella que todo eso deja en nuestra revista es principalmente relativa a la educación alimenticia y a la helioterapia, y a los baños de aire y de mar. Esos mismos consejos formaban parte de un libro escrito por el director José Aubin Rieu-Vernet, titulado *Para vivir 100 años*, que se iba anunciando número tras número con el eslogan “la conservación de la salud es un deber”.

## Lugares de promoción de la salud

Dentro de los muchos artículos de tema médico podemos incluir los que se centran en los lugares o instituciones de promoción de la salud o de prevención de las enfermedades, a menudo escritos en la forma del reportaje, es decir, de un cuento directo en primera persona de una periodista que va a visitar los lugares y luego escribe su relación.

En un artículo del 15 de agosto de 1933, al introducir el reportaje sobre el Hospital de San Juan de Dios, así afirma la periodista Sara Guerrero de Echevarría:

En nuestro deseo de conocer y estudiar los problemas de beneficencia y sanidad, vamos a llevar a las páginas de Cultura la descripción de los establecimientos dedicados a la asistencia social, cuya gestión está a cargo de los organismos del Estado, de la Provincia o del Municipio. [...] Desde el advenimiento de la República la hospitalización se ha reformado en sentido laico, cambiando por completo el concepto que se tenía de estos servicios, antes conceptuados como actos de caridad, y que el régimen republicano considera como obligaciones de asistencia social. (Guerrero de Echevarría, 1933: 23)

Esta afirmación encabeza un largo artículo cuya estructura va a repetirse para los demás edificios presentados; al final la periodista cierra su reportaje afirmando que la República ha hecho de este hospital uno de los mejores de Europa, reformándolo por completo, y alaba “el espíritu que reina en todo el hospital [...] y la orientación laica introducida en estos servicios por el nuevo régimen” (Guerrero de Echevarría, 1933: 29).

En general lo que hace la revista es presentar y describir estas instalaciones por dentro y por fuera y con mucho detalle, ya sea por lo que se refiere a la estructura arquitectónica y a la distribución del espacio, ya sea por lo que atañe a las instalaciones y a los comforts más modernos (nuevas instalaciones de luz, calefacción, agua caliente, baños y lavabos, laboratorios, ascensores, farmacias, etc.).

En uno de ellos, que no se refiere a una estructura en Madrid sino al preventorio Infantil de San Rafael, hablando de la arquitectura sanitaria española el autor, cuya firma es X.X.X. afirma que “la arquitectura sanitaria está en mantillas en España y arquitectos ilustres al llegar a este terreno fracasan...” (X.X.X., 1933: 18).

Sin embargo todas las instalaciones de Madrid que se describen en la revista parece que presentan un nivel excelente tanto arquitectónico como de asistencia médica y de organización de las actividades, llegando incluso a competir con los de los demás países europeos. Las instalaciones presentadas son:

- El Hospital San Juan de Dios
- La “Casa de los Niños”
- El Instituto provincial de Puericultura
- El Hospital nacional de Enfermedades Infecciosas
- El Preventorio infantil de Guadarrama
- La Escuela nacional de Puericultura

Las descripciones de estos lugares suelen tener el mismo esquema: una breve historia de la institución, con sus fundadores, su colocación dentro de la ciudad, los pabellones de los que se componen, el número de enfermos que puede acoger y los servicios a disposición. Por ejemplo, siempre hablando del ya mencionado Hospital de San Juan de Dios, se dice que pertenece a la diputación provincial de Madrid, que fue fundado en 1552 en unos terrenos donados por doña Catalina de Reinoso y que estos

terrenos comprenden las calles del Tinte, Atocha y Santa Isabel. Se añade, además, la superficie ocupada, un km cuadrado y se describen los numerosos pabellones en los que se hospitalizan enfermos de sífilis, enfermedades venéreas y enfermedades de la piel.<sup>2</sup> Se menciona la reforma de los jardines, con árboles y una fuente al estilo andaluz y las obras que se van a realizar.

Suelen acompañar el texto fotografías de los miembros de la comisión gestora de la diputación provincial o del ayuntamiento o de figuras políticas responsables de las obras o de las reformas; también aparecen muchas imágenes presentando los diferentes pabellones, los despachos, el exterior y el interior de los edificios. Dentro del reportaje la periodista suele nombrar los proveedores, a menudo con entrevistas y largas descripciones de sus productos, y los que han contribuido a las obras.

La redacción de *Cultura* aprovecha estos artículos para presentar todo lo bueno que la República ha hecho en materia de protección de la salud de los ciudadanos, sobre todo en la capital; los textos constituyen una alabanza de la labor del ayuntamiento y de la diputación provincial en pro de la sanidad pública y, a través de ellos, se transmite una imagen de Madrid como ciudad moderna que puede estar a la altura de las demás capitales europeas.

Realmente Madrid, en el primer tercio del siglo XX, desde un punto de vista arquitectónico y urbanístico, se colocaba en la vanguardia de la modernidad –“Madrid began in earnest to become an internationally-known modern metropolis and capital” (Larson, 2011: 23)– y se proponía al mundo y a todo el país “always conscious of its role as a center of power as the nation’s capital” (Larson, 2011: 65); como observa acertadamente Carlos Ramos, Madrid en esa época fue un “catalizador de impulsos de modernidad” (Ramos, 2010: 21).

No se trata, de hecho, solo de proyectar una imagen de eficiencia y de modernidad de la ciudad y de sus servicios sanitarios, sino también de presentar y defender una serie de valores como la protección de los niños abandonados o la mejora de las condiciones de vida de las madres solteras o sin recursos, lejos de cualquier hipocresía moralizadora.

El interés por los niños y las madres se nota, por ejemplo, en la presentación de “La Casa de los Niños”. Se cuenta como de la idea de su fundación, surgida en el Lyceum Club para remediar la situación de niños abandonados, se llegó a su construcción: el Estado cedió los terrenos, se hizo propaganda y se recaudó el dinero necesario. El interés de la revista por la infancia es evidente en el largo reportaje sobre el Instituto provincial de Puericultura, cuya gestión estaba en las manos de la Diputación Provincial de Madrid. Este instituto era el resultado de la transformación de la antigua Inclusa y había sido inaugurado en julio de 1931: luego, en octubre de 1933, hubo otra inauguración oficial, por el presidente de la república Don Niceto Alcalá Zamora (Hernando Pertierra, 2007: 33). En su descripción se hace hincapié en su modernidad (calefacción, agua caliente, ascensores...) y en los numerosos avances en la organización del servicio a favor de madres y niños.

En todos los artículos faltan las críticas o la descripción de defectos o detalles para mejorar: la impresión que tienen las periodistas siempre es excelente. Por ejemplo, presentando el Hospital Nacional de Enfermedades Infecciosas, al final se afirma: “en suma, el Hospital Nacional ofrece al visitante un aspecto grato y consolador: higiene, ciencia; todo por y para el enfermo, y el necesitado. Instituciones como ésta hacen falta en toda España”. (s.f., 1934: 30)

---

<sup>2</sup> El hospital tenía una media anual de estancias de 99.000, habiendo asistido en 1929 a 2.584 enfermos con una mortalidad extraordinariamente baja, del 0,96% (Hernando Pertierra, 2007: 35).

La imagen de Madrid que se propone, una y otra vez, es la de un ejemplo para todo el país: la capital está en la vanguardia de la atención a la salud, en la arquitectura, en el personal sanitario y en las instalaciones.

### **Aire libre y casas baratas**

Aparte de las estructuras y de los edificios, la revista hace promoción también de lugares al aire libre que brindan la oportunidad de dedicarse al deporte y al ejercicio físico y de forma especial en Madrid eso tiene lugar en la Casa de Campo y en la sierra de Guadarrama.

Recordamos que el 20 de abril de 1931 un decreto del Ministerio de Hacienda cedió al Ayuntamiento de Madrid los terrenos de la Casa de Campo, para que fueran destinados a parques de recreo e instrucción. Se consideró el regalo de la República a los madrileños, según la definición del escritor Corpus Barga (Rodríguez Martín, 2013: 531). A partir de junio quedó abierta al público diariamente. Allí se podía jugar, correr y practicar deportes (baloncesto, remo, lanzamiento del disco...). En la Casa de Campo tienen su campamento las Legionarias de la Salud, una organización “puramente republicana” cuyo presidente honorario era Lerroux, que cumple sus fines de cultura intelectual y física y que la revista presenta en un artículo de junio del 1933. Es una asociación que, según la periodista Natividad Peñalver, debería “albergar en su seno a todas las jóvenes españolas, si queremos que las madres del porvenir sepan y puedan dignamente serlo” (Peñalver, 1933: 25). La posición eugenista de *Cultura* a la que arriba aludimos se nota aquí claramente.

El deporte se consideraba, justamente, una actividad muy en relación con la salud, ya que el ejercicio físico era una forma, quizás la más importante, de conseguir una condición de salud plena. Por ello, promover el deporte era para los redactores equivalente a promover la salud. Y otro lugar de salud y deporte, pero sobre todo de salud, era la sierra de Guadarrama. Estar al aire libre y puro era uno de los consejos que los médicos daban para evitar enfermedades, sobre todo la tuberculosis; en la sierra de Guadarrama se encuentra el Preventorio Infantil y realmente este lugar se puede considerar una extensión de la ciudad, a pesar de estar a unos 60 kilómetros de Madrid. De hecho la sierra, descubierta por los excursionistas de la Institución libre de enseñanza “en los años treinta se había convertido en una diversión al alcance de muchos madrileños” (Rodríguez Martín, 2013: 537), convirtiéndose en un parque exterior de la Ciudad.

Las autoridades municipales adoptaron una serie de medidas para que los habitantes, de todas las edades de Madrid, pudieran fácilmente hacer excursiones a la Sierra: “En 1927, por ejemplo, varios concejales propusieron al Ayuntamiento que adoptase iniciativas para fomentar la afición por los deportes de montaña entre los escolares *en beneficio de la salud pública y moral*” (Rodríguez Martín, 2013: 537).

Hablando de uno de los edificios más conocidos que allí se encontraba, el preventorio infantil de Guadarrama, al que la revista dedica dos artículos, uno en 1933 y otro en 1934, se subrayan sus peculiaridades:

no hay en España, ni quizá en Europa, lugar más apropiado para combatir las dolencias del aparato respiratorio. Así en él se multiplican los establecimientos dedicados al tratamiento de las enfermedades de esta índole, ya en periodo preventivo, ya en el agudo. (Ruiz Conejo, 1934: 11)

Si por un lado tenemos la sierra de Guadarrama, por el otro tenemos algunos barrios de la ciudad potencialmente muy peligrosos. La revista trata mucho el tema del cuidado del hogar y la cruzada contra los gérmenes, sobre todo con respecto al peligro de la tuberculosis, problema médico y social muy presente. Por eso aparece un largo artículo,

en el que se reproduce una conferencia pronunciada por el doctor Julio Ortega, dedicado a la lucha contra la tuberculosis: en el texto se presentan algunos de los peores barrios de Madrid, sin mencionarlos de forma explícita, solo enseñando fotografías, para criticar la forma de construir viviendas económicas en comparación con otros países de Europa. Se critica de forma explícita la Ley de Casas Baratas de 1921 –“Es lo cierto que se ha construido mucho, que mucho se ha construido mal” (Ortega, 1933: 30)– y se menciona como ejemplo del afán por una vivienda propia, sana e higiénica la fundación en Madrid de dos sociedades cooperativas, “El porvenir del artesano” en 1873 y “La Constructora Benéfica” en 1875, y la construcción de la ciudad Lineal, empezada en 1881. A pesar de estas iniciativas abundan en Madrid las viviendas baratas y la revista afirma que a ellas se debe la muerte de más de un millón de personas en el primer tercio del siglo XX, debido a la tuberculosis. Recordamos que durante la Segunda República la periferia de la capital se desarrolló mucho y siguió creciendo “with neither a sense of order nor a concept of how it would work with other regions” (Larson, 2010: 46) y que la única respuesta que se encontró al aumento de población fue la construcción de “dangerous, unsanitary, impromptu housing” (Larson, 2010: 51). El peligro de difusión de la tuberculosis, en estas condiciones era real, y la organización de la lucha antituberculosa alcanzó su mayor grado de desarrollo justo durante la Segunda República; en este contexto la vivienda higiénica se consideraba un factor importantísimo en la lucha contra la enfermedad (Palao Ibáñez, 2012).

El tema de la higiene del hogar había ido cobrando importancia ya desde comienzos del siglo XX y, gracias a los inventos tecnológicos que llegaban de Estados Unidos, el cuidado de la casa se había convertido en una ciencia de la que dependía la salud de toda la familia. Médicos, higienistas y arquitectos insistían en la necesidad de la higiene de la casa y “se aconseja a las amas de casa que eliminen toda posible fuente de polvo y microbios y abran la casa al aire y al sol” (Folguera Crespo, 1997: 499).

La revista lamenta, sin embargo, que tardan en “arraigar en las costumbres hogareñas de nuestras mujeres elementales imperativos de higiene que contribuyen a mantener la vivienda nueva y sana y a atenuar los estragos de la que no lo es” (Ortega, 1933: 30). *Cultura Integral y Femenina* realmente considera la cruzada contra esta enfermedad como una misión fundamental ya que, como leemos en el reportaje sobre el Preventorio Infantil de Guadarrama, “se trata de combatir el contagio de una dolencia que cuesta cada año a España tantos hombres como si sostuviera una guerra” (s.f. 1933: 20).

## Conclusión

Los objetivos educativos y formativos que nuestra revista se propuso la colocan sin duda en la vanguardia de la lucha contra la ignorancia. El especial interés por la salud y la atención por la prevención de las enfermedades conviven con un abanico amplísimo de temas y hacen de *Cultura* un caso único en el panorama editorial del primer tercio del siglo pasado. Es innegable que la serie de reportajes presentados obedece, también, al objetivo de subrayar el trabajo de las instituciones republicanas a favor del bienestar de los ciudadanos, especialmente de los habitantes de la capital, al mismo tiempo que confirma el papel de protagonista internacional que Madrid había ido adquiriendo en esos últimos años.

## Referencias

Aubin Rieu-Vernet, J. (15 de enero de 1933). En vez de crítica negativa, unión, entusiasmo y acción. *Cultura Integral y Femenina*, p. 4.

Aubin Rieu-Vernet, J. (15 de mayo de 1935). Un triunfo de María Brisso. *Cultura Integral y Femenina*, p. 21.

Bussy Genevois, D. (1990). Problemas de aprehensión de la vida cotidiana de las mujeres españolas a través de la prensa femenina y familiar (1931-1936). En *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX). Actas de las II jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la mujer* (pp. 263-278). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Bussy Genevois, D. (1996). Aproximación metodológica a la prensa “para mujeres” en España (1931-1936). En Garitaonandia, C. y Tuñón de Lara, M. (coords.) *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspecto económicos y tecnológicos* (pp. 99-109). Bilbao: Servicio Editorial del País Vasco.

Bussy Genevois, D. (2005). La función de directora en los periódicos femeninos (1862-1936) o la “sublime misión”. *PILAR. Homenaje al profesor Jean-François Botrel*, pp. 193-206.

Folguera Crespo, P. (1997). La II República. Entre lo privado y lo público (1931-1939)”. En Garrido, E. (ed.) *Historia de las mujeres de España* (pp. 493-514). Madrid: Editorial Síntesis.

Guerrero de Echevarría, S. (15 de agosto de 1933). Una visita al hospital de San Juan de Dios. *Cultura Integral y Femenina*. pp. 23-29.

Gutiérrez Palacio, J. (2005). *República, periodismo y literatura*. Madrid: APM Centro Universitario Villanueva.

Larson, S. (2011). *Constructing and resisting modernity: Madrid 1900-1936*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Masjuan, E. (2000). *La ecología humana y el anarquismo ibérico*. Barcelona: Icaria.

Ortega, J. (15 de enero de 1933). La higiene del hogar en la lucha contra la tuberculosis. *Cultura Integral y Femenina*, pp. 20-31.

Palao Ibáñez, M. d C. La *Revista Española de Tuberculosis* como fuente para el estudio de la lucha antituberculosa durante la Segunda República. *Prensa y periodismo especializado*, V, pp. 167-178.

Peñalver, N. (15 de junio de 1933). Las “Legionarias de la Salud”. *Cultura Integral y Femenina*, pp. 24-25.

Perinat, A. y Marrades, M. I. (1980). *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Pertierra Hernando, B. (2007). *Apuntes para una Historia del Instituto Madrileño del Menor y la Familia. Crónica de una transformación: del concepto asistencial a la atención individualizada del menor*. Madrid: Consejería de Familia y Asuntos Sociales. Comunidad de Madrid.

Ramos, C. (2010). *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

Rodríguez Martín, N. (2013). *La capital de un sueño. Madrid 1900-1936: la formación de una metrópoli europea* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/23049/1/T34801.pdf>

Roselló, J. M. (2003). *La vuelta a la naturaleza. El pensamiento naturista hispano (1890-2000): naturismolibertario, trofología, vegetarianismo naturista, vegetarianismo social y librecultura*. Barcelona: Virus.

- Ruiz Conejo, J. (15 de marzo de 1934). La lucha contra la tuberculosis en España. *Cultura Integral y Femenina*, pp. 10-13.
- s.f., (15 de enero de 1934). El hospital nacional de enfermedades infecciosas. *Cultura Integral y Femenina*, pp. 29-30.
- s.f., (15 de mayo de 1933). El Preventorio Infantil de Guadarrama. *Cultura Integral y Femenina*, pp. 15-29.
- Sánchez Hernández, M. F. (2009). Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis. *Documentación de la Ciencia de la Información*, 32, pp. 217-244.
- Seoane, M. C. y Saíz, M. D. (1996). *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza.
- Sinova, J. (2006). *La Prensa en la Segunda República española. Historia de una libertad frustrada*. Barcelona: Debate.
- X.X.X. (15 de julio de 1933). El Espinar y San Rafael. *Cultura Integral y Femenina*, p. 18-20.



(figura nº 1)

## **Imaginarios turísticos y renovación urbana: el caso del barrio de Santa Cruz en la Sevilla del siglo XX**

Paula Saavedra Trigueros  
Jacobó García Álvarez  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

El barrio de Santa Cruz se distingue como uno de los grandes atractivos turísticos de la ciudad de Sevilla, tanto que podríamos referirnos a él como uno de los nodos urbanos (*sights*) que forman parte de los recorridos turísticos más frecuentes de la ciudad. Más aún, y asumiendo que el turista moderno viaja en buena medida para experimentar el encuentro directo con las imágenes estereotipadas asociadas a los destinos, el barrio de Santa Cruz constituiría un caso paradigmático en el que la organización y transformación del espacio urbano se han visto influenciadas por una significativa voluntad de adaptación a las expectativas de los visitantes, alimentadas a su vez por las imágenes emitidas desde el destino.

Partiendo de dicha consideración, este estudio presenta las claves de la renovación urbana que transformó el paisaje del barrio de Santa Cruz durante las primeras décadas del siglo XX, enmarcándolo en un contexto de intensa reflexión en torno a las posibilidades de desarrollo urbanístico y turístico de la ciudad. Se ubica dicho proceso en un escenario en el que convergen, entre otros factores, el despegue de la gestión institucional del turismo en España (capitalizada, en buena medida, por las actuaciones impulsadas por el Marqués de la Vega Inclán), los preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929-1930 y el auge de los principios estéticos del Regionalismo.

### **Abstract**

The neighborhood of Santa Cruz is one of the great tourist attractions of the city of Seville, so much that it could be described as one of the urban nodes (*sights*) that are part of the most frequent tourist tours of the city. Moreover, and assuming that the modern tourist travels in good measure to experience the direct encounter with the stereotyped images associated with the destinies, the *Barrio de Santa Cruz* would constitute a paradigmatic case in which the organization and transformation of the urban space have both been influenced by a significant willingness to adapt it to the expectations of visitors, fed in turn by the images emitted from the destination.

Based on this consideration, this study presents the main keys of the urban renovation that transformed the landscape of the *Barrio de Santa Cruz* during the first decades of the twentieth century, framing it in a context of intense reflection around the possibilities of urban and touristic development of the city. This process took place in a scenario where, among other factors, the take-off of State tourism administration in Spain (capitalized, to a large extent, by the actions promoted by the Marquis de la Vega Inclán) converges with the preparations of the Ibero-American Exhibition of 1929-1930 and the rise of the aesthetic principles of Regionalism.

**Palabras clave:** Barrio de Santa Cruz, Exposición Iberoamericana, Marqués de la Vega Inclán, Regionalismo, imaginarios turísticos.

**Keywords:** Neighborhood of Santa Cruz, Ibero-American Exhibition, Marquis de la Vega Inclán, Regionalism, tourist imaginaries.

## Introducción

El barrio de Santa Cruz se distingue como uno de los grandes atractivos turísticos de Sevilla, tanto que podríamos referirnos a él como uno de los nodos urbanos (o *sights*) que forman parte de los recorridos turísticos más frecuentados de la urbe. La adscripción del barrio, sin embargo, al espacio turístico de la ciudad no procede del siglo XIX (cuando los viajeros románticos publicaron sus frecuentes recorridos en los que dejaban constancia de aquello que debía ser visto en la capital hispalense), sino que se produjo en los albores del siglo XX, a partir de una renovación del espacio urbano que condicionó la evolución posterior de la zona y desencadenó el surgimiento de unos imaginarios ampliamente reforzados desde entonces<sup>1</sup>. Partiendo de dicha consideración, este trabajo se propone presentar las claves del proceso que transformó el paisaje del barrio de Santa Cruz durante las primeras décadas del siglo XX, con especial interés en resaltar la influencia de las aspiraciones del sector turístico en el contexto en el que se enmarcan.

La aportación se ha organizado en tres apartados principales, aparte de las conclusiones y de esta introducción. En primer lugar nos referimos a los proyectos de ensanche y reforma interior que sirvieron de antecedentes del proceso transformador del barrio. En segundo lugar, se expone la manera en que las aspiraciones turísticas, claramente manifiestas a partir de la creación de la Comisaría Regia del Turismo y del proyecto de la Exposición Iberoamericana, condicionaron la renovación urbana de este espacio. Por último, identificaremos y analizaremos algunas de las intervenciones específicas acometidas en el mismo en el período 1912-1920, bajo la coordinación de dicha Comisaría.

## Antecedentes: los proyectos de ensanche y reforma interior y sus limitaciones

Desde mediados del siglo XIX, en Sevilla, al igual que en otras tantas ciudades de España, se venía manifestando una reflexión intensa, presente también en las autoridades locales, sobre la necesidad de modernizar y optimizar las comunicaciones y las condiciones de salubridad de la urbe. Resultado de ello, se plantearon importantes iniciativas reformadoras que, en muchos de los casos, no pudieron llegar a materializarse por la falta de fondos públicos y la ausencia de apoyos por parte del capital privado. Los proyectos de reforma desarrollados por aquel entonces debían hacer frente a unas condiciones bastantes deficitarias en lo referente al sistema de alcantarillado, la pavimentación, el abastecimiento de aguas o la iluminación de las calles, unos problemas en los que, aunque se había avanzando de forma generalizada desde mediados del siglo XIX (Quirós, 2009), resultaban cada vez más insoslayables a causa del aumento de la población por la migración hacia las ciudades y la carencia de viviendas asequibles (González, 1985, p. 8; Hormigo y Molina, 2000, p.56). Además, los continuos brotes de enfermedades contagiosas impedían que la tasa mortalidad en Sevilla experimentara un descenso significativo, como había comenzado a ocurrir en otras ciudades de Europa. En sus *Estudios médico-sociales de Sevilla* (1884), el doctor Philip Hauser denunció aquel

---

<sup>1</sup> En un artículo reciente, Villar Lama y Fernández Tabales (2016) han analizado la evolución del espacio turístico de Sevilla a través de la explotación de fuentes hemerográficas publicadas entre 1915 y 2015, constatando que la inclusión del barrio de Santa Cruz en dicho espacio no se produce hasta los años veinte del pasado siglo. Por otra parte, los resultados aquí expuestos se enmarcan en una investigación en curso más amplia en la que se está llevando a cabo el análisis de las referencias a Sevilla encontradas en guías y libros de viajes publicados desde inicios del siglo XIX hasta la tercera década del XX.

deplorable panorama, constatando la penuria y las malas condiciones en las que vivía la mayoría de los habitantes de la ciudad, en contraposición a las clases acomodadas, que en el ámbito doméstico comenzaban a interesarse por una estética de reminiscencias historicistas y eclécticas (Villar, 1979, p. 18; AA.VV, 1993, p.206; Hormigo y Molina, 2000, p.46).

La idea de regeneración de los centros históricos a partir de políticas de alineaciones y ensanches se constituyó entonces como uno de los principales ejes de actuación de las reformas interiores proyectadas, no solo en Sevilla, sino también en otras ciudades españolas y europeas de los siglos XIX y XX. El propósito de implantar linealidad y amplitud en los espacios urbanos era un deseo generalizado, pero especialmente complejo en aquellas ciudades donde predominaba un viario muy irregular o laberíntico. Tal era el caso de la Sevilla de finales del XIX, de modo que entre autoridades y agentes locales fue calando, en términos de González Cordón, una “ideología de la asepsia”, según la cual el único modo de sanear el casco histórico sería realizando aperturas y ensanches radicales que extirparan violentamente, como si de una intervención quirúrgica se tratara, los espacios infectados (González, 1985, p.68-70). En esta línea se enmarca, por ejemplo, el plan de reformas de 1895 elaborado por José Sáez y López, y que proponía, entre otras medidas, la apertura de grandes vías con las que agilizar la circulación o la construcción de edificios para servicios públicos. A pesar de que la falta de iniciativa privada y a la limitada capacidad de expropiación y de recursos del Ayuntamiento hicieron que el proyecto se ejecutara solo en algunos de sus tramos, logró, no obstante, marcar unas líneas de actuación en la política de renovación urbanística posterior.

En aquel momento, el interior del barrio de Santa Cruz, caracterizado por su planta irregular y la presencia unas angostas y quebradas calles, era un sector especialmente insalubre, opresivo y degradado, estando casi aislado del centro de la ciudad. Muestra de ello es que había pasado desapercibido para los viajeros románticos de la mayor parte del siglo XIX, quienes no lo incluyeron entre sus itinerarios de visita por la ciudad<sup>2</sup>. Para afrontar dicha situación, el Plan General de Sáez y López al que nos acabamos de referir incorporaba, entre sus propuestas, una polémica intervención en el barrio, basada en la apertura de una vía de conexión entre San Bernardo y la Catedral que perforaría algunas de sus calles y la Huerta del Retiro. Esta medida radical, que no fue más allá del plano teórico, preveía la pérdida de espacios como la plaza de Doña Elvira, con la que se pretendía favorecer una comunicación directa entre el centro monumental y la Ronda, además de eliminar el principal foco de inmundicia del barrio y dotar de mayor actividad a la zona.

En esta misma línea, en 1902, Manuel Fernández Peña formuló un nuevo proyecto de ensanche específico para el barrio de Santa Cruz, el cual consideraba como un espacio antihigiénico y carente de la ventilación adecuada. Este proyecto proponía también la eliminación de espacios como la plaza de Doña Elvira en favor de la apertura de dos grandes vías que favorecerían el tránsito, siendo descrito por Villar de Moredán, del siguiente modo: “[...] Se trataba de dos grandes vías que arrancaban de la plaza del Cardenal Lluch (hoy Virgen de los Reyes) y seguían: la primera, por Mateos Gago, Mesón del Moro, Santa Teresa, plaza Santa Cruz y mediante un quiebro atravesaba la Huerta del Retiro del Alcázar de forma perpendicular a Catalina de Ribera; la segunda, por Rodrigo Caro, Alianza, Doña Elvira, Susona e igualmente cruzaba la Huerta del Retiro. [...] El

---

<sup>2</sup> Penito Mas y Prat llama la atención sobre este hecho cuando en 1891 publica *La tierra de María Santísima* y se refiere al barrio con estas palabras: “Sin embargo, estos mismos turistas salen de la ciudad del Betis muchas veces sin darse cuenta de que existe otro lugar santificado por la tradición, que merece todos los cuidados del artista y toda la atención del poeta, que desconocieron Byron y Gautier, y de que apenas se dio cuenta el propio Edmundo d’Amicis.” (Mas y Prat, 2007).

proyecto recogía una idea del de 1895, aunque destrozaba por completo el corazón del barrio” (Villar, 1979, p. 112). En cualquier caso, tampoco esta propuesta llegó a materializarse.

Por el contrario, frente a estos planteamientos drásticos que contemplaban la desaparición de algunas de las partes del barrio, se llevaron a cabo otro tipo de intervenciones que, aunque de carácter más sutil y superficial, lograron mejorar las condiciones de salubridad y el estado de deterioro de la zona. Las estrategias de renovación que finalmente se emprendieron se sitúan en un contexto de creciente preocupación por la imagen que la ciudad comenzaba a proyectar de cara al turismo y que, en Sevilla, se manifiesta claramente en las actuaciones emprendidas por la Comisaría Regia del Turismo y en las expectativas de regeneración fomentadas por la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929-1930.

### **Las incipientes aspiraciones turísticas y su influencia en el contexto de renovación urbana**

Las primeras décadas del siglo XX coinciden con la llegada de un turismo organizado al país, estimulada en buena medida por la imagen conformada por las obras de los viajeros románticos del XIX y por el desarrollo de las comunicaciones, tanto marítimas como terrestres (Moreno, 2007, p.101-112). Asimismo, desde la ideología del regeneracionismo, algunos intelectuales comenzaron a ver el sector turístico como un posible motor para el desarrollo económico de España tras la crisis de 1898, de modo que la toma de conciencia sobre las posibilidades de la nueva industria sentó las bases para la creación, en 1911, de la Comisaría Regia del Turismo, la primera institución encargada de la gestión de todos los asuntos relacionados con el turismo en la España del momento. Al frente de la Comisaría y, hasta que en 1928 fue sustituida por el Patronato Nacional de Turismo, se situó el marqués de la Vega Inclán, quien, muy comprometido con la causa, se esforzó en revitalizar el patrimonio histórico-cultural y en proyectar hacia el exterior una imagen atractiva del país con la que atraer, principalmente, a visitantes de elevado nivel cultural (Ménendez, 2006; Moreno, 2007, p. 74-80; Ortega, 2016).

Este contexto favorable para el desarrollo turístico permitió, asimismo, la consolidación de algunas iniciativas ambiciosas como la celebración de dos exposiciones internacionales en Barcelona y Sevilla, cuyas respectivas iniciativas correspondieron a las élites económicas y políticas de ambas ciudades (Storm, 2010, p.197). Y así, en Sevilla, con las perspectivas de la Exposición Iberoamericana, que en un principio pensaba celebrarse en 1914, se esperaba, además de estimular la economía local y las relaciones con América, poder recibir ayudas del gobierno central para sufragar parte del ensanche y de las reformas urbanísticas que la ciudad necesitaba (Storm, 2010, p.205-207). Desde que en 1910 el proyecto del gran evento recibiera el apoyo explícito del rey, la necesidad de mejorar el posicionamiento turístico de la ciudad de cara a los visitantes del otro lado de Atlántico se hizo más que patente y, por consiguiente, el proceso de transformación de la imagen de la ciudad experimentó una aceleración significativa, prolongándose durante los sucesivos veinte años (AA.VV, 1993, p. 220). Finalmente, la Exposición se celebró entre 1929 y 1930 en el parque de María Luisa y los terrenos circundantes, construyéndose pabellones por los países americanos participantes y por otras instituciones que quisieron estar presente.

De este modo, la previsible llegada de numerosos turistas apremió a las autoridades locales en la necesidad de afrontar los graves problemas que se venían arrastrando desde tiempo atrás y que resultaban muy evidentes en todo lo relacionado con el abastecimiento de aguas, el alcantarillado y el alumbrado de las calles. Se emprendió así un importante

proceso renovador en el que la estética del regionalismo adquirió un papel predilecto, siendo empleada en los espacios resultantes de ensanches, los edificios públicos de nueva construcción y los creados para la Exposición de 1929. El recurso al pasado (siempre idealizado) y la exaltación de la historia local constituyeron el camino elegido para afrontar un futuro que se esperaba repleto de turistas, y se convirtieron en las señas de identidad de la nueva imagen que Sevilla comenzaba a proyectar, cuya hegemonía, según algunos autores como Lloret López, ha perdurado hasta la actualidad:

La imagen que se mantiene de la ciudad, para bien o para mal, es la imagen que se cerró con el ciclo regionalista. No solo es un cliché, pues una gran mayoría de sevillanos sigue considerando a la ciudad como un conjunto que tiene tanto de barroco como de árabe y mudéjar, según la imagen que los regionalistas quisieron transmitir y alabar, imagen que, en gran medida, fue más una invención que un descubrimiento. (Lloret, 2004, p.199)

### **Las actuaciones acometidas en el barrio de Santa Cruz y el triunfo de la estética regionalista**

Con las grandes expectativas puestas en la llegada de los visitantes, las autoridades locales vieron que era una urgencia mejorar el estado de deterioro de ciertos sectores contiguos al núcleo monumental de la Catedral y el Alcázar, como el barrio de Santa Cruz, cuyo descuidado aspecto no debía empañar la proyección turística de la ciudad. Y así, entre 1912 y 1920, una vez descartados los planes de ensanche interiores del barrio, se llevó a cabo una rehabilitación integral de la zona coordinada por la Comisaría Regia del Turismo y, en particular, por el marqués de la Vega Inclán. Aunque la pretensión de acometer medidas importantes en el barrio existía ya desde antes, no será hasta 1912, después de la donación a la ciudad de parte de la Huerta del Retiro del Alcázar, cuando comiencen a hacerse efectivas. A partir de entonces, se inicia un período de transformación en el que se interviene en la zona mediante una serie de actuaciones que pretendían, por un lado, mejorar sus condiciones de salubridad e higiene, y por el otro, embellecer su aspecto con la incorporación del alumbrado y de elementos ornamentales como flores y arbustos. Ambas líneas de trabajo influenciadas, a su vez, por el interés en la satisfacción de las expectativas de los visitantes.

Entre las principales intervenciones acometidas bajo la coordinación de la Comisaría, cabe destacar, en primer lugar, la remodelación y limpieza del callejón del Agua, llamado así por el muro del Alcázar con el que lindaba y por el que se transportaba el agua desde los Caños de Carmona. Esta parte de la muralla, a la que estaban adosadas muchas casas, constituía un espacio donde se acumulaba la suciedad e inmundicia, tal y como lo expresara José Amador de los Ríos en 1844: “Encuéntrese, como arriba indicamos, rodeado el Alcázar de fuertes muros y almenados torreones, que no lucen como observa don Juan Colón y Colón, toda su gallardía por haberse construido multitud de casas en torno suyo, las cuales se destinaron en un principio para la servidumbre real” (Amador de los Ríos, 1844, pp. 83-84). Para solventar la cuestión, el Ayuntamiento adquirió algunas casas adosadas al muro y, tras demolerlas, limpió por completo la zona. La conclusión de las obras dio lugar a la actual calle Agua, que deja ver exento todo el lienzo de la cerca del Alcázar.

Una segunda línea de actuación se concentró en torno a la urbanización de algunos de los lugares más representativos del barrio, entre los que se incluyen, por un lado, el paseo de Catalina de Ribera y los jardines de Murillo, que formaban parte de una zona de huertas del Alcázar que fue cedida al Ayuntamiento, y por otro, las plazas de Doña Elvira y Santa Cruz, en cuyo centro se colocó la Cruz de la Cerrajería del siglo XVII. El proyecto

de urbanización de la mayor parte de estos espacios, cuyas obras se prolongaron desde 1917 hasta finales de la década siguiente, se debió a Juan Talavera y Heredia, quien en 1913 había sido nombrado arquitecto titular del Ayuntamiento.

La que podríamos considerar tercera línea de actuación, costeada en este caso con los fondos del propio Marqués, se centró en la adquisición y conversión de una serie de casas en la calle Pimienta en hospederías con las que dar alojamiento a los visitantes de la Exposición Iberoamericana. De este modo, el Comisario puso en marcha unas casas de huéspedes que, impregnadas del estilo regionalista e incorporando rasgos de influencia musulmana y renacentista, se concibieron como una clara manifestación del típico alojamiento sevillano (Menéndez, 2006, p. 97).

Finalmente, las intervenciones de la Comisaría Regia incluyeron la creación de la llamada Residencia de América, dedicada a Washington Irving e inaugurada en 1925. Pretendía ser esta un foco de atracción para estudiosos y turistas americanos, por lo que contaba con una sugerente biblioteca, una oficina de información turística y estaba decorada con obras de importantes pintores españoles. Al igual que en el caso de las hospederías, fue concebida para servir de modelo en otros lugares de España y, aunque tuvo un gran éxito durante el desarrollo de la Exposición Iberoamericana, finalmente terminó vendiéndose en 1930 (Menéndez, 2006, p. 104-106).

Junto a las mencionadas intervenciones, el proceso de renovación urbana materializado en las primeras décadas del siglo XX incluyó iniciativas como la alineación de fachadas, la incorporación de vegetación o la mejora de la pavimentación y el alcantarillado. De este modo, evitando operaciones drásticas o agresivas, se optó por un tratamiento muy superficial o de “fachada” (AA.VV, 2002, p. 48; Lloret, 2004, p. 201), pero que, aun así, perseguía unos ambiciosos objetivos en lo relativo a la regeneración del lugar y la captación de visitantes.

La estética del regionalismo, con su recurso a las tradiciones locales, fue manifiestamente promovida por la Comisaría Regia, en un claro intento por representar el máximo exponente del auténtico carácter urbano de Sevilla. Los principios del regionalismo, que fueron implantados en los espacios resultantes de alineaciones, en los edificios de nueva construcción y en la urbanización de los espacios abiertos (Cardoso, 2006, p. 105), incluían el uso de elementos como las fachadas blancas adornadas en el color del albero, los balcones con macetas cargadas de flores, los faroles de estilo fernandino, los zaguanes con zócalos de azulejos, las cancelas y rejas en labor de gitanilla o los patios con columnas. La conjunción de estos y otros elementos caracterizó el aspecto resultante del proceso renovador, dando lugar a un paisaje lineal que, en palabras de Antonio García y Juan F. Ojeda, tiene tanto de atractivo y reconocible como de predecible (García y Ojeda, 2014). Surgen así unos imaginarios fundamentados en lo “tradicional”, que desde entonces quedaron ligados al barrio y que resaltan una pretendida conexión con el pasado, en el sentido de lo que Eric Hobsbawn y Terence Ranger denominaran “la invención de una tradición” (Hobsbawn, 2005)<sup>3</sup>. Dichos imaginarios emergen de un contexto particular, que como hemos visto, estuvo marcado por el incipiente desarrollo de la industria turística y, desde entonces, han logrado satisfacer las expectativas de los visitantes y pervivir hasta nuestros días. En palabras de Suárez Garmendia, el barrio de Santa Cruz

---

<sup>3</sup> Recuérdese que, para estos autores, una tradición inventada hace referencia a aquellas prácticas sociales y sus símbolos asociados que, aun teniendo un origen reciente, tratan de establecer una continuidad con un pasado más remoto, normalmente con una intención legitimadora o de inculcación de ideas o valores (Hobsbawn, 2005).

Fue el lugar donde los arquitectos y urbanistas del regionalismo, que recorre las primeras décadas del siglo XX, realizaron sus propuestas configurando, poco a poco, un conjunto físico que gozará del aprecio de los sevillanos hasta el punto de que todo el mundo piensa que Sevilla fue así. Para muchos este barrio sintetiza y resume la morfología de nuestra ciudad anulando el valor de otros barrios, habiéndose creado una imagen y un concepto nuevo y tópico donde se conservan referentes históricos y legendarios de pasados siglos que han alimentado la poética que inspiran sus calles y plazas. (Suárez, 2005, pp. 7-9).

## Conclusiones y consideraciones finales

Con este recorrido hemos querido llamar la atención sobre el caso del barrio de Santa Cruz como ejemplo pionero de paisaje-postal y laboratorio de la primera política turística española. La remodelación llevada a cabo en este espacio supone, en efecto, uno de los primeros ejemplos en España en que se interviene un conjunto urbano para amoldarlo a una imagen que fuera atractiva desde el punto de vista turístico; para crear, en suma, un paisaje tipista o de postal, guiado por la estética regionalista, que autores como Eric Storm han calificado de *pastiche* histórico resultado (Storm, 2010), en cierto modo, de una “invención de la tradición”. Más allá de ello, el barrio sirvió también como una suerte de laboratorio o terreno pionero de ensayo e inspiración para ese regionalismo estético y a la vez turístico característico de la época, proyectado tanto en otras intervenciones urbanas señeras en Sevilla como en otras ciudades españolas, caso, por ejemplo, de la remodelación del barrio gótico de Barcelona o de la construcción, en esa misma ciudad, del llamado “Pueblo Español”<sup>4</sup>.

En segundo lugar, podemos concluir que la renovación urbana y la nueva apariencia resultante de ella permitieron la conversión del barrio de Santa Cruz en un icono turístico local, regional (andaluz) e incluso nacional o español. La imagen renovada y regionalista que comenzó a ser claramente reconocible en el barrio a partir de la segunda década del siglo XX fue rápidamente aceptada y asumida por sevillanos y turistas, contribuyendo así a la consolidación de unos imaginarios fundamentados en el tipismo de la ciudad. El barrio de Santa Cruz se convirtió tras su renovación en un nuevo atractivo local, ampliamente reproducido en la fotografía, la tarjeta postal, la cartelería y otros medios de publicidad turística. Asimismo, ocupó, a partir de entonces, un lugar relevante en el contenido de las guías turísticas de Sevilla, que lo identifican como uno de los *sight* imprescindibles en cualquier visita a la ciudad y que han resaltado la imagen de un espacio tradicional, pintoresco, histórico e incluso misterioso. En consecuencia, y más allá de su dimensión local y regional, el barrio de Santa Cruz se convirtió, desde los años 1920 en adelante, en un icono recurrente, al igual que otros paisajes y elementos del patrimonio cultural andaluz, de la imagen de España proyectada desde las instituciones y administraciones estatales responsables de la propaganda y promoción turística del país.

Como tercera y última consideración queremos resaltar que los imaginarios turísticos surgidos de aquel proceso renovador han conseguido perdurar en el tiempo y, como tales, condicionan actualmente las relaciones que visitantes y locales establecen con el barrio de Santa Cruz. Resulta por ello interesante ahondar en cómo esos imaginarios son proyectados y percibidos hoy día por diferentes colectivos sociales entre los que a veces se producen conflictos. Es esta una línea de investigación abierta que

---

<sup>4</sup> Agustín Cocola, quien ha estudiado en profundidad el caso del barrio Gótico de Barcelona, se refiere al proceso transformación urbana que experimenta entre 1927 y 1970 como un proceso “medievalización” en el que se recurre a la historia, o mejor dicho, al falso histórico, como medio de legitimación nacionalista y de conformación de imaginarios para la atracción de visitantes (Cocola, 2011). Sobre el Pueblo Español de Barcelona y su dimensión turístico-identitaria, véase, por ejemplo, el trabajo de Celia Marín (2012).

puede servir de orientación en la adecuada gestión (turística, social y urbanística) no solo del espacio aquí abordado, sino también de otros lugares que se encuentran en situaciones semejantes o que en la actualidad están desarrollando una fuerte vocación turística.

## Referencias:

- AA.VV. (1993). *Iconografía de Sevilla (1868-1936)*, Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- AA VV. (2002). *Ver Sevilla. Cinco miradas a través de cien estampas*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.
- Amador de los Ríos, J. (1844). *Sevilla Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla: Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>.
- Cardoso Bueno, D. A. (2006). *Sevilla. El Casco Antiguo. Historia, Arte y Urbanismo*, Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Cócola Gant, A. (2011). El Barrio Gótico de Barcelona. De símbolo nacional a parque temático. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 15(371). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-371.htm>
- García García, A. y Ojeda Rivera, J. F (2013). Releyendo los paisajes simbólicos de la ciudad de Sevilla. En Quiles, F. (dir.) *Territorios, Paisajes y Arquitectura Vernácula. Patrimonios diversos de la Provincia de Sevilla* (pp.70-91). Sevilla: Red AVI.
- González Córdón, A. (1985). *Vivienda y ciudad. Sevilla, 1849-1929*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Centro Municipal de Documentación Histórica.
- Hobsbawn, E. (2005). Introduction: Inventing tradition. En Hobsbawn, E. y Ranger, T. (eds.) (2005). *The invention of tradition* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hormigo, E. y Molina, I. (2000): *Sevilla en Blanco y Negro*, Madrid: Espasa Calpe.
- Lloret López, J. (2004): *La ciudad construida. Historia, estructura y percepción en el Conjunto histórico de Sevilla*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Marín Vega, C. (2012): Barcelone: Espagne. El Pueblo Español de Barcelona en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. En *Seminario Internacional sobre Eventos Mundiales y Cambio Urbano. Actas preliminares*, Sevilla: Grupo de Investigación HUM 700, pp. 151-160.
- Mas y Prat, B. (2007) *La Tierra de María Santísima* (Edición facsímil), Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Menéndez Robles, M. L. (2006). *El marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid: Secretaría General de Turismo.
- Moreno, A. (2007): *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid: Síntesis.
- Ortega Cantero, N. (2014): Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística española, *Ería*, 93, pp.27-42.
- Quirós Linares, F. (2009). *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Gijón: Trea.
- Storm, E. (2010). *The culture of Regionalism. Art, architecture and international exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*. Manchester: Manchester University Press.
- Suárez Garmendia, J. M. (2005). Barrio de Santa Cruz. En *Sevilla monumental*. Sevilla: El Correo de Andalucía.
- Villar de Movedán, A. (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Villar Lama, A. y Fernández Tabales, A. (2016). Reconstruir la historia del turismo a través de la prensa: la evolución del espacio turístico de Sevilla (1915-2015). *Cuadernos Geográficos*, 56(1), pp. 290-321.

## **Procesos, permanencias y transformaciones en los paisajes urbanos bonaerenses. Exploración histórico-visual en las ciudades de Mar del Plata, Tandil y Necochea-Quequén, Argentina**

Lorena Marina Sánchez  
Gisela Paola Kaczan  
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

### **Resumen**

El paisaje urbano se comprende como una construcción dinámica en la que confluyen aspectos naturales y culturales de la historia pasada y presente. En los procesos que lo constituyen se verifican móviles procesos paisajísticos, explorados en la presente ponencia mediante las prácticas de turismo y tiempo libre. Desde un enfoque histórico-visual, interesa reconocer, por un lado, las concepciones de cada paisaje, cuáles han sido las imágenes visuales y mentales a las que se ha apelado y, por otro, examinar sus permanencias y transformaciones en el tiempo. En particular, esta exploración se realiza a partir de la interpretación de dos guías de viaje: la primera publicada por el Automóvil Club Argentino (ACA) en 1943 y la última editada por los Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) en 2014. Estas instituciones fueron relevantes en las políticas de viaje, el impulso vial, las pautas de consumo y la movilidad turística entre las décadas de 1920 y 1930. El desafío, así, consiste en interpretar sus imágenes y discursos, construcciones que han signado gran parte de los paisajes urbanos en análisis.

Esta perspectiva permite penetrar en las relaciones que se articulan entre la historia cultural, el turismo, los ambientes construidos, los naturales y los imaginarios urbanos. Relaciones que no sólo abogan por ampliar las concepciones paisajísticas, sino que también contribuyen a complementar enfoques patrimoniales más tradicionales hacia posibles acciones integrales de salvaguarda.

### **Abstract**

The urban landscape is understood as a dynamic construction in which converge natural and cultural aspects from past and present history. In the processes that constitutes it, mobile landscape means are verified in the present presentation through the approach of practices of tourism and free time. From a historical-visual focus, it is interesting to recognize, on the one hand, the conceptions of every landscape, which have been the visual and mental images to which it has appealed and, on the other side, to examine permanencies and transformations in the time. This exploration, in particular, is realized from the interpretation of two guides about travelling: the first one published by "Automóvil Club Argentino" (ACA, Argentina Automobile Club) in 1943, and the last one edited by "Yacimientos Petrolíferos Fiscales" (YPF, government oil company) in 2014. The mentioned institutions were relevant in policies of travelling, road impulse, guidelines of consumption and touristic mobility between the decades of 1920 and 1930. The challenge, in this way, consists in interpreting their images and speeches, constructions that have signaled great part of the urban landscapes in analysis. This perspective allows penetration into the relationship articulated among cultural history, tourism, constructed environments, native and imaginary urban ones. Relationship that not only pleads for extending landscape conceptions, but also helps complementing more traditional patrimonial approaches towards possible integral actions for safeguard.

**Palabras clave:** ciudad, paisaje, historia, imaginarios

**Keywords:** city, landscape, history, imaginaries

## Introducción

Espacio, territorio, ambiente, entorno, lugar, perspectiva y panorama, son algunas de las muchas nociones que se entrelazan en la definición de paisaje. En estrecha relación con cada disciplina que lo trabaja, la polisemia que le es propia -y cierta ambigüedad asociada-, connota, en paralelo, su necesario planteamiento holístico.

En esta complejidad, el paisaje urbano resulta una construcción dinámica en la que confluyen aspectos naturales y culturales de la historia pasada y presente, se articulan ambientes originales y antrópicos, expresiones de la cultura material, prácticas y representaciones sociales (Nogué y De San Eugenio Vela, 2011).

De acuerdo con Marc Augé, el paisaje presupone la existencia de un observador, que es testigo de lo que ve y de otras presencias que participan de algún modo de lo que otros han visto, "...hace falta que haya mirada (...) percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje existe cuando es comunicado" (2013: 93).

En el presente trabajo se exploran algunas de las marcas asociadas a prácticas de turismo y uso del tiempo libre. Para ello se analizan tres ciudades intermedias, costeras y mediterráneas, ubicadas al sudeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina: Mar del Plata (MdP), Tandil y Necochea-Quequén, mediante la interpretación de dos guías de viaje: la primera publicada por el Automóvil Club Argentino (ACA) en 1943 y la última editada por los Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) en 2014. Estas instituciones fueron relevantes en las políticas de viaje, el impulso vial, las pautas de consumo y la movilidad turística entre las décadas de 1920 y 1930 (Troncoso y Lois, 2004; Piglia, 2014).

El abordaje de estas guías en la provincia de Buenos Aires, es singularmente interesante al procurar develar imaginarios urbanos y paisajes asociados. Más aún al trabajar las tres ciudades enunciadas, aglomeraciones intermedias cuya relevancia radica en sus caracterizaciones cuantitativas que las definen dentro de un rango menor al millón de habitantes con un importante dinamismo socioeconómico y condiciones cualitativas que han forjado y siguen forjando sus identidades (Vapñarsky y Gorojovsky, 1990; Gravano, Silva y Boggi, 2016). Asimismo, las riquezas se incrementan debido al contraste topográfico que presentan; mientras que MdP ostenta un amplio borde costero inmerso en una llanura alterada por unas pocas lomas, Tandil ofrece un marco pampeano serrano y Necochea-Quequén constituye una ciudad donde convergen ambas caracterizaciones costero-mediterráneas. En sus crecimientos, han compartido un ímpetu turístico que las ha posicionado como centros claves dentro del territorio bonaerense.

En paralelo, entre 1943 y 2014 se verifica un cambio sustancial; mientras que en el momento de circulación de la guía ACA el principal modo de difusión turística se expresaba en soporte papel, en la actualidad esta difusión es liderada por los medios digitales, como cds, servicios *on line*, mapas digitales y/o los sistemas GPS. En este proceso, la exploración en formato papel de la primera guía ACA y de la última YPF, generadas por entidades entrelazadas casi desde un comienzo, resultan de particular interés.

Al explorar espacios e imágenes es necesario interpretar lo que se ve y no se ve junto con lo que se dice y no se dice. Las relaciones humanas, "...tienen necesidad de paisajes, ya para encontrarse, ya para perderse en ellos, y por tanto necesitan también textos que confirmen la existencia o recreen la imagen de esos paisajes..." (Augé, 2013: 93). En este sentido, analizar guías de viaje para aprehender el devenir de los paisajes que bosquejan, constituye un desafío. En términos de Folch y Bru (2017), en la forjación de cada sesgo perceptivo relacionado con el entorno, la influencia de los medios –qué admirar o rechazar- es vital. Por ello y desde un enfoque histórico-visual, interesa

reconocer, por un lado, las concepciones de cada paisaje, cuáles han sido las imágenes visuales y mentales a las que se ha apelado y, por otro, examinar sus permanencias y sus transformaciones en el tiempo.

Esta perspectiva permite penetrar en las relaciones que se articulan entre la historia cultural, el turismo, los ambientes construidos, los naturales y los imaginarios urbanos. Relaciones que no sólo abogan por ampliar las concepciones paisajísticas, sino que también contribuyen a complementar enfoques patrimoniales más tradicionales hacia posibles acciones integrales de salvaguarda.

### **Las guías de viaje**

Desde las interpretaciones iniciales que se hicieron sobre el territorio por medio de cartografías e ilustraciones, en el siglo XX fueron relevantes las guías de viaje, no sólo para quienes nunca habían visitado cada lugar sino, también, para quienes necesitaban mayor información. En términos de González Bracco “...se trata en sí mismo de un elemento complejo, ya que vincula imágenes con explicaciones organizadas de manera jerarquizada, con datos y estrategias narrativas que buscan reforzar los atributos presentados mediante dichas imágenes constituyendo además una pedagogía del turista...” (2016: 108).

En este sentido, la idea de sorpresa tiende a desvanecerse en tanto que la guía se encarga de dar certezas sobre lo que se va a ver. En esto también colaboran las imágenes, que suelen ser idealizadas y resultan “...fragmentaria[s], engañosa[s] y escenográfica[s]...” (González Bracco, 2017: 146). De esta forma, las guías marcan y condicionan imágenes precisas para componer paisajes y, al mismo tiempo, expectativas de esos paisajes.

En soporte papel y de tamaño portátil, las guías ACA e YPF conforman una valiosa fuente de información mediante las imágenes y los textos organizados en forma de cartografías, detalles de itinerarios, ofertas de alojamiento y gastronómicas. Ambas guías fueron ideadas principalmente para quienes se trasladaban en automóvil, en estrecha relación con las instituciones que las generaron.

En particular, ACA fue una agrupación de automovilistas iniciada por un grupo de élite que importaba autos al territorio nacional. Este tipo de agrupaciones, ya existentes en Europa, alentaron desde los primeros años de 1900 el desarrollo de travesías automovilísticas. Hacia la década de 1920, ACA organizaba carreras y paseos en auto por los alrededores de Buenos Aires. En las dos décadas siguientes, esta entidad privada aumentó cuantitativamente la cantidad de socios, controló el deporte automovilístico y desarrolló múltiples infraestructuras y servicios para el viajero junto con el Estado. En este sentido, en 1936 se acordó con YPF la instalación conjunta de estaciones de servicios.

La primera guía ACA de 1943 se inscribe en una ampliación turística singular en Argentina, iniciada a principios de 1930, en sintonía con la crisis económica mundial que restringía los viajes a Europa e impulsaba los viajes por el país. Desde entonces, el turismo se consolidó como una “industria nacional” objeto de políticas y obras estatales. En paralelo, se formularon ofertas asequibles a un público cada vez más amplio y se fomentó el beneficio de las vacaciones. Más aún al estimar los beneficios del aire libre y la naturaleza como antídotos urbanos. Así, la “Guía de Viaje. Zona Centro” presenta un contenido que avanza a partir de la enunciación de la historia de la entidad junto con YPF. Desde la presentación de Argentina como escenario de acción y de dos países limítrofes, Chile y Uruguay, se detallan las localidades existentes por orden alfabético, con especial mención de la entidad editora. El relato se presenta en tono descriptivo casi neutro, con poca presencia de subjetivación. Las imágenes, en escala de grises, se componen con

fotografías, gráficos y planimetrías diversas que no se dan de manera uniforme para todas las ciudades. Se mantiene un apartado sobre “Historia” y otro denominado “Ver”, de acuerdo con las características de la región.

Por su parte, YPF se origina a partir del descubrimiento de petróleo en la zona sur de Argentina. Desde la década de 1920, tuvo sus orígenes como Sociedad del Estado, fue privatizada hacia fines del siglo XX y retornó a un dominio principalmente estatal a partir de la década de 2010. Sus intereses alrededor de los combustibles derivados del petróleo, desde la explotación hasta su comercialización, fueron generadores de desarrollos urbanos, arquitectónicos y poblacionales. Su génesis y propósitos rápidamente se enlazaron con los fines del ACA.

De las variadas guías turísticas publicadas por esta empresa, la última de 2014 se genera en un contexto donde el turismo constituye una práctica cotidiana, con derechos instalados referidos a las vacaciones y un nuevo ímpetu referido al fomento de viajes cortos ligados a feriados extendidos. La “Guía YPF. Ciudad de Buenos Aires y escapadas a la Provincia”, se enuncia como una guía rutera “para un viajero independiente que viaja en automóvil” dentro del territorio bonaerense. En la presentación inicial se ensalzan las cuestiones urbanas y en especial, las relaciones con las naturalezas serranas, lacustres, ribereñas y oceánicas. Las descripciones exhiben un lenguaje coloquial con la inclusión de adjetivaciones y críticas que podrían dejar entrever un gesto de cercanía con el lector. El término de “escapadas” es central en relación con las modalidades de viajes cortos y la “huida” de la rutina urbana hacia un paisaje en el que “tres cosas sobran: cielo, tierra y agua”. El contenido de cada ciudad se divide en bloques similares, desde las generalidades de ubicación y localización junto con los principales atractivos. Se detallan reseñas sobre algunas particularidades históricas junto con descripciones más pormenorizadas de los elementos urbanos y la naturaleza. Al finalizar, se realiza un recuento de lugares elegidos, con un fin claramente publicitario sobre “actividades” y lugares donde “comer” y “dormir”. Asimismo, aporta una clasificación en relación con las expectativas del futuro viajero, por ejemplo “escapadas para aventureros” o “escapadas de turismo religioso”.

### **Las ciudades en las guías**

MdP, creada en 1874, es la ciudad cabecera del Partido de General Pueyrredon dentro de la provincia de Buenos Aires. Se distingue por su amplio borde costero sobre el océano Atlántico, condición que tempranamente originó diferentes actividades turístico-balnearias y portuarias.

Se describe en la guía ACA mediante cuatro páginas de descripciones narrativas y seis imágenes. En un comienzo se realiza una reseña general de la provincia de Buenos Aires (agricultura, flora, fauna, comunicaciones). Se desarrollan datos climatológicos de Bahía Blanca y Necochea, aunque de periodos previos (entre 1901 y 1920), y se los asocia a beneficios salutíferos.

En el apartado para MdP se narra que “por su importancia y sus características naturales es el primer balneario argentino”. Sin embargo, en la escritura no se manifiestan las cualidades de los paisajes ya que cuando hay descripciones son breves y se emplea un lenguaje que aspira a la objetividad, con la mera enunciación de sitios destacados como plazas, iglesias, cines, teatro, casino, playas y zonas aledañas. Se enuncian distancias e instalaciones para el desarrollo de excursiones cortas ligadas a arroyos, lagunas y sierras cercanas, junto con la ubicación y los servicios brindados por ACA.

En las primeras imágenes exhibidas se visualizan características de una ciudad urbanizada frente al mar, donde se destaca el máximo atractivo de la playa como fondo o en primer plano.

En la imagen seleccionada se enfatizan las vías de circulación y acceso en las proximidades de la costa y la presencia de numerosos automóviles, los que comienzan a ser más accesibles a un público amplio y en paralelo, constituyen el foco de atención de la entidad promotora de la Guía.



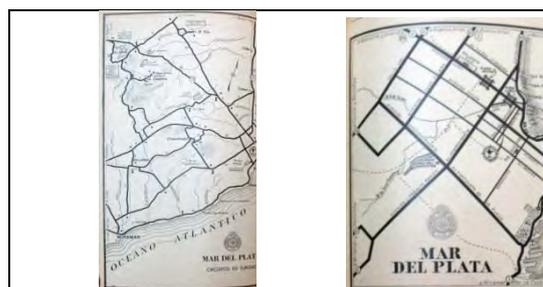
En la segunda imagen se pone en primer plano el éxito de convocatoria en las playas céntricas. Por detrás, el edificio icónico del Casino Central señala las posibilidades de otros tipos de entretenimientos urbanos, los juegos de azar.



La imagen final es propagandística del ACA haciendo alarde de su sede “moderna” y su capacidad para abastecer las necesidades de los automovilistas.



Por su parte, dos mapas indican datos más técnicos para ubicar arterias principales, nombres de playas y conexiones viales con los alrededores turísticos.



Las imágenes propuestas señalan una modernidad en progreso asentada en un turismo estival asociado al aire libre, la cultura física y las actividades acuáticas (la playa, la pileta). En paralelo, avanza en actividades enmarcadas en espacios cerrados más proclives en la nocturnidad, como el Casino. Asimismo, se recuerda la posibilidad de estar abastecido en todas las etapas del viaje por la institución editora.

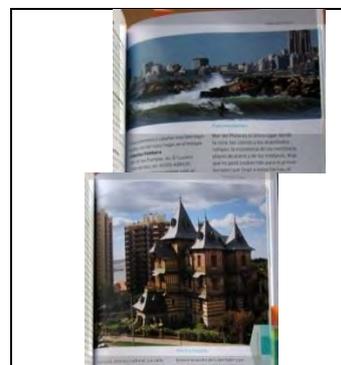
En la guía YPF, MdP se enuncia como un atractivo central dentro de la provincia de Buenos Aires, clave en la conformación de la identidad bonaerense y ciudad preferencial para las “escapadas.” En apartado correspondiente se detalla en 13 páginas que combinan textos e imágenes.

Luego de los datos útiles se enuncia que “es el único lugar donde la roca, las colinas y los acantilados rompen la monotonía de las rectilíneas playas de arena”. Se describen brevemente los orígenes portuarios-balnearios, con énfasis en este último desarrollo, anunciando como algo ya conocido, que la ciudad es el mayor y el más importante balneario del país desde su caracterización histórica como “Biarritz argentino”. La particularidad del relato reside en las descripciones, ya que se trabaja una mirada subjetiva que, entre otras enunciaciones, describe los destinos balnearios comparativamente mediante “perfiles” que incluyen “clases” sociales y “auras” de “moda”. En este sentido, se desaconseja a los “amantes de la tranquilidad” que acudan a la ciudad en enero y febrero “cuando se satura de veraneantes y asume los tics de una megalópolis”.

Se ensalzan los servicios, la vida cultural y comercial de la ciudad y sus alrededores. Tras afirmar que “el principal atractivo de MdP, demás está decirlo, son sus más de 20 km de playa”, se inician las descripciones balnearias. El relato se detiene en algunos detalles histórico-sociales de lugares públicos y para los días “sin mar” se ofrecen las cercanas Laguna y Sierra de los Padres y Chapadmalal.

Dos construcciones interesantes se infieren de los siguientes textos: “frente al mar y junto a la playa Bristol la Rambla Casino es la postal típica de MdP, con las dos moles casi simétricas del Casino Central y el Gran Hotel Provincial”, donde se destaca “una amplia explanada con los dos lobos marinos tallados en piedra por el escultor José Fioravanti, que son el símbolo de MdP.” La primera descripción aviva la memoria de quien conoció estas arquitecturas porque las visitó o las vio fotografiadas, sin suponer que pueden desconocerse y por ende, sin exhibir fotografías. En el segundo caso, se emite una apreciación de alcance intangible al afirmar el valor de las esculturas marplatenses en el imaginario de los argentinos, e incluso se publica la fotografía del lobo marino emblemático.

Dentro de las cinco fotografías y los tres mapas orientativos, la primera imagen seleccionada muestra el mar rompiendo sobre las rocas con la figura de un surfista. Asimismo, se delinea el perfil urbano de la ciudad, el que se acompaña por otra imagen donde se exhibe una construcción histórica pintoresquista junto con edificaciones en altura de mediados del siglo XX, con el mar siempre presente.



En otra fotografía se exhibe la escultura del lobo marino, elemento icónico de la identidad popular marplatense, y más atrás se percibe una embarcación propia de los grupos más favorecidos económicamente. En esta imagen es posible inferir que MdP se ofrece como un destino apropiado para un amplio abanico socioeconómico de visitantes.



Otra fotografía muestra un fragmento de la flota pesquera. Esta alude a una de las imágenes más características de MdP, ligada a la condición histórica-productiva-portuaria de la ciudad.



Los tres planos gráficos, como el del recuadro, exhiben sectores del borde costero para referenciar los lugares turísticos de interés.



Tandil, segunda ciudad en orden de fundación dentro del trío seleccionado, forma parte del sistema serrano de Tandilia y es cabecera del Partido homónimo. Su origen se fecha en 1823 con la implantación del Fuerte Independencia, entre sierras y arroyos. La llegada del tren y el atractivo natural imprimieron prontamente la vocación turística-serrana junto con su desarrollo industrial.

En la guía ACA se presenta sin imágenes y con sólo ½ página de desarrollo informativo. Se enuncian los cerros con sus denominaciones, estancias, fábricas, parques, iglesias, plazas, monumentos, teatros, cines, ómnibus a ciudades y poblados cercanos junto con la oferta hotelera y los servicios de la institución editora. Sólo la enumeración de cerros y de ciertas edificaciones, permitirían tener una idea del paisaje dominante. Sin fotografías ni planimetrías, Tandil se comprende como destino relegado para el cual se carece de visualizaciones estimulantes.

En la guía YPF la situación es diferente. Se presenta en 5 páginas de descripciones principalmente narrativas. Se la caracteriza como un destino principal para una “escapada” de tres o más días, donde es clave la interacción entre naturaleza y arquitectura.

Se destacan las sierras que califican el paisaje y las características del diseño urbano de la ciudad; “agraciada por el privilegio, tan raro en las pampas, de tener un horizonte serrano y cierto declive en sus calles, es una pulcra y muy agradable ciudad de rasgos señoriales en varios de sus trazos urbanos”. Estos rasgos se explican mediante las fachadas italianizantes de fines del XIX, las calles adoquinadas, los locales y sus “marquesinas sobrias”. Se hace mención a una especial producción agroalimentaria destacada por sus quesos y embutidos, situación que resulta un estímulo gastronómico para el visitante que no necesariamente se acerca por las condiciones geográficas. Al igual que en las restantes ciudades, se describe brevemente su historia con énfasis en el FCS y los desarrollos asociados, en especial la explotación de canteras y la industria metalúrgica. Se nombra la plaza principal, la iglesia, el teatro, la municipalidad, el banco y comercios de impronta campestre, como cuchillerías y centros de chacinados. Los atractivos aledaños están marcados por la naturaleza, como el Monte Calvario y Parque Independencia, Paseo de los Pioneros, Mirador de los Pioneros, La Cascada y, en particular, se enuncia el Parque lítico Cerro La Movediza que contiene una réplica de la piedra Movediza icónica de la ciudad (donde se especifica que “ya no se mueve”).

Solo dos fotografías, sin mapas, exploran las sierras como protagonistas principales. La ausencia de signos urbanos en las imágenes predispone al futuro viajero a pensar en un sitio de descanso y disfrute del aire libre, deshabitado y agreste. Las imágenes concuerdan con las actividades narradas, relacionadas con trekking, rappel, escalada, avistaje de aves, recorridos de mountain bike y cabalgatas. La caza en estancias, la práctica de golf y el hipódromo completan los entretenimientos. De esta forma las expectativas se orientan hacia la práctica de deportes y la contemplación serrana.

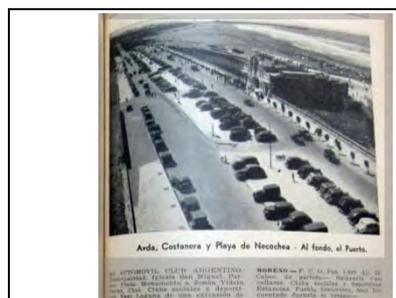


Necochea-Quequén, el tercer enclave en análisis, constituye un aglomerado sobre el frente marítimo atlántico, cuyos núcleos se encuentran separados por el río Quequén y han sido unidos mediante un decreto en 1979. Mientras que Quequén se origina en el Partido de la Lobería Grande en 1854, Necochea resulta cabecera del Partido homónimo y se funda en 1881. En ambos desarrollos fueron comunes las actividades balnearias, industriales y portuarias, beneficiadas por la llegada del ferrocarril a fines del siglo XIX.

La guía ACA presenta a Necochea mediante 3 imágenes y casi 2 páginas de descripciones narrativas. Como se enunció, Necochea se describe como parte de un trío salutífero-climatológico junto con MdP y Bahía Blanca.

El texto presenta una mínima introducción con mención de edificaciones singulares, parques y paseos. El balneario “con playa extensa, arenosa y tranquila” compone el texto más adjetivado dentro de directivas concretas y precisas junto con las ofertas disponibles en la ciudad (desde museos, conexiones con urbes cercanas, restaurantes, entre otros). Allí figura el Faro de Quequén y la forma de acceder a él. Quequén aparece mencionado mediante una enumeración de datos útiles sobre sitios significativos por su uso, más que por su interés turístico. No se emplea ninguna imagen, lo que refuerza una exposición del lugar como sitio carente de atractivos relacionados con el ocio.

Las dos imágenes seleccionadas parecen exhibir una mirada equilibrada entre los progresos de la ciudad frente al mar y los atractivos de la naturaleza. En la primera, una fotografía panorámica aérea de la costanera y el puerto (al fondo), exhibe una ciudad modernizada mediante un renovado diseño vial, un parque automotor ordenado y una reducida cantidad de personas en tránsito.



La fotografía del promontorio en la costa, en Las Grutas, manifiesta uno de los mayores atractivos de la geografía autóctona necochense.



El plano (con Quequén incluido), al igual que el caso marplatense, aporta las principales indicaciones viales de la ciudad y sus conexiones con zonas linderas.



La guía YPF presenta a Necochea-Quequén mediante una única imagen, un plano de ubicación y casi 2 ½ páginas de texto. En un primer apartado ambos núcleos se enuncian como sitios “distintos en cuanto tienen una ciudad detrás de la playa, pero igualmente familiares y sin las pretensiones de elegancia de los porteños de clase superior”, en una clara alusión a los veraneantes oriundos de la ciudad de Buenos Aires. Sus “playas anchas y de suave declive” continúan las caracterizaciones de la guía anterior, a la que se alude como una de las marcas diferenciadoras dentro de la costa bonaerense. Se advierte que para “fugarse” a estas costas se debe disponer al menos de tres días “porque las distancias empiezan a ser considerables”.

Mediante una breve historia narrada en seis líneas, luego de un resumen de los principales atractivos de Necochea, como la plaza, hoteles, la rambla, las playas y el río, se detalla el Complejo Casino y el Parque Miguel Lillo. La narración explica los atractivos costero-ruteros y describe a Las Grutas, un acantilado erosionado por el mar. Con una cuantiosa reiteración de adjetivos relacionados con la sencillez, se mencionan sus mansiones arquitectónicas “muy carentes de manutención” con la especial aclaración de que en este “poblado” existió la idea –que se infiere trunca- de generar, hace más de un

siglo, un balneario “rival” de MdP. Desde la descripción breve del puerto, se enuncian otros puntos de interés cercanos. En estas descripciones se puntualiza a Quequén como un sitio portuario y se narra que desde la forzada unión con Necochea, sus pobladores reclaman la autonomía municipal. “El símbolo tradicional de esta ciudad pueblerina es el faro Quequén”, se afirma, aportando datos para su visita

La ausencia de imágenes fotográficas imposibilita cualquier imaginación previa del lugar, en detrimento de su prosperidad turística. Sólo se exhibe un plano que permite ver la ubicación y las conexiones con las ciudades cercanas. Necochea-Quequén es la ciudad menos detallada dentro de la guía.



## Reflexiones finales

La exploración de las ciudades de MdP, Tandil y Necochea-Quequén realizada mediante las guías turísticas analizadas desde dimensiones histórico-visuales, permitió descubrir encuadres diversos en la conformación paisajística de cada ciudad.

El discurso gráfico y narrativo seleccionado en cada guía, en dos tiempos históricos y bajo el sesgo publicitario de cada entidad editora, permitió interpretar los imaginarios en construcción y contruidos, proyectados y consolidados.

Las ciudades trabajadas dentro de la primera guía publicada por ACA, de 1943, se enuncian a través de un breve desarrollo informativo con un diseño elaborado en forma casi neutral, donde las fotografías resultan las principales encargadas de delinear el paisaje de cada destino entre lo natural y lo antrópico. En los discursos gráficos y escritos coinciden los imaginarios asociados a la modernidad y el progreso, con una búsqueda de individualización e impresión de diferenciales sesgos paisajísticos.

Las ciudades trabajadas dentro de la última guía publicada por YPF en 2014, más extensa, expresa un notorio contraste con la anterior, producto de más de setenta años de devenires sociohistóricos. Esta guía se sintetiza como un ejemplar narrado a modo de manifiesto turístico en tanto cristaliza percepciones populares sesgadas, construidas en el tiempo, adjetivadas y precisadas principalmente mediante la escritura. En este diseño, el imaginario asociado a cada paisaje local ya no se visualiza como una unidad armoniosa, sino como múltiples escenarios de interés, controversiales y discutibles.

El examen realizado evidencia marcas tempranas en el imaginario paisajístico bonaerense: la costa marplatense y su arquitectura natural y construida como eje del vacacionar cosmopolita nacional, la extensa costa necochense como polo balneario familiar de interés secundario, un anexado y casi olvidado centro quequense signado por el polo portuario y una opción tandilense de aventura serrana, alternativa al despliegue costero.

Entre ambas guías se verifican procesos que evidencian permanencias y transformaciones en estas marcas. Mientras que en MdP se denotan progresos y mutaciones del paisaje costero con críticas y recomendaciones diversas entre lo salutar y lo ocioso, en Necochea se vislumbran permanencias y declinaciones en las atracciones balnearias-paisajísticas, más aún en el caso de Quequén. Para Tandil, en cambio, se percibe una percepción incrementada de sus valores turísticos, expresada en su crecimiento y la apertura creativa de sus improntas serranas.

Así, la indagación abordada permite avanzar en la comprensión del paisaje en el tiempo y acerca una renovada aprehensión de sus procesos constitutivos como parte del patrimonio cultural.

## Referencias

Augé, M. (2013). Naturaleza, cultura y paisaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 49, (2), pp. 223-238. Recuperado de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-65252013000200010&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252013000200010&lng=en&tlng=es).

Folch, R. y Bru, J. (2017). *Ambiente, territorio y paisaje: valores y valoraciones*. Barcelona-Madrid: Fundación AQUAE.

González Bracco, M. (2017). Guías, imágenes y suvenires: reflexiones sobre los artefactos mediadores de la práctica turística. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 15, (3), pp.741-750. González Bracco, M. (2016). “¡Visite Buenos Aires!”: la construcción de una imagen turística para la ciudad en las guías de viaje (1900-1950). En Peliowski, A., Booth, R. y Giannotti, E. *Actas Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana*. Santiago de Chile: Asociación Iberoamericana de Historia Urbana, pp. 106-113.

Gravano, A., Silva, A. y Boggi, S., eds. (2016). *Ciudades vividas. Sistemas e imaginarios de las ciudades medias bonaerenses*. Buenos Aires: Café de las Ciudades.

Guía de viaje, Zona Centro (1943). Buenos Aires: ACA.

Guía YPF. *Ciudad de Buenos Aires y Escapadas a la Provincia* (2015). Buenos Aires: YPF.

Nogué, J. y De San Eugenio Vela, J (2011). La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada. *Revista de Geografía Norte Grande*, Santiago de Chile, (49), pp. 25-43. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-34022011000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-34022011000200003&script=sci_arttext)

Piglia, M. (2014). Autos, rutas y turismo. El Automóvil Club Argentino y el Estado. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Troncoso, C. y Lois, C. (2004). Políticas turísticas y peronismo. Los atractivos turísticos promocionados en Visión de Argentina (1950). *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 2, (2), pp. 281-294.

Vapñarsky, C. y Gorojovsky, N. (1990). *El crecimiento urbano en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

## **La construcción del paisaje cultural de la Ría del Nervión, el legado histórico de los ferrocarriles mineros**

Ana Schmidt Serrano  
(Universidad de Educación a Distancia –UNED–)

### **Resumen**

El Convenio Europeo del Paisaje ha consolidado el papel del paisaje como un componente importante del bienestar colectivo y ha resaltado la necesidad de gestionar todo el territorio como paisaje. El estuario del Nervión, la Bahía del Abra y la Zona Minera merecen destacarse como paisajes culturales urbanos, por su valor patrimonial y singular belleza. El paisaje de Nervión y el Abra se han desarrollado a lo largo de la historia, sobre todo, pero sobre todo durante la industrialización. Recuperar el paisaje del patrimonio industrial, como los antiguos ferrocarriles mineros, puede aproximar el paisaje cultural existente al entorno de las personas que viven en estas áreas. El presente estudio categoriza los elementos patrimoniales y las huellas del ferrocarril minero de la Orconera, para proporcionar una mayor comprensión del paisaje actual y determinar una propuesta de intervención para su preservación. La preservación en este caso significa proponer un nuevo uso como paisaje cultural. Si bien la industrialización ha tenido un decisivo impacto en el desarrollo del área metropolitana de Bilbao, el mantenimiento del patrimonio minero-industrial no ha sido abordado por las políticas urbanísticas, en parte por su falta de monumentalidad.

### **Abstract**

The European Landscape Convention has consolidated the role of landscape as an important component of collective well-being and has highlighted the need to manage the entire territory as a landscape. The Nervion Estuary, the Abra Bay and the Mining Area deserve to be highlighted as an urban cultural landscape, because of their heritage value and singular beauty. The landscape of the Nervion and Abra has been forged throughout history, above all, throughout the so-called industrialization. Recover the industrial heritage landscape, such as the old mining railroads, may approximate the existing cultural landscape to the environment of the people who live in this area. The present study categorizes the heritage elements and traces of the Orconera mining railway, to understand the current landscape and determine an intervention proposal for their preservation. Preservation in this case means propose a new use as cultural landscape and cultural tourism. Although industrialization has had a serious impact on the development of the hole metropolitan area of Bilbao, the mining-industrial heritages are rather unexplored and over-looked places by the urban policies, because of their lack of monumentality.

**Palabras clave:** patrimonio cultural industrial, paisaje cultural, ferrocarriles mineros, turismo industrial.

**Keywords:** industrial cultural heritage, cultural landscape, mining railways, cultural tourism, industrial tourism.

## **Introducción**

En el estudio que abordamos sobre la Ría del Nervión, sus márgenes, la Bahía del Abra y la Zona Minera, en el marco del Área Metropolitana del Gran Bilbao, nos encontramos con un paisaje que engloba con pleno derecho el calificativo de paisaje cultural. La Ría y el Abra han sido objeto de múltiples interpretaciones pictóricas y literarias por parte de grandes maestros del arte. Entre los pintores que han representado sus paisajes destacan: Guinea, Morera, Regoyos, Arteta, Gal, Párraga, Losada, Arrúe, etc., y entre los escritores que los describen e incorporan en sus narraciones: Zunzunegui, Unamuno, Basterra, Blas de Otero, Aresti y, entre los contemporáneos destacamos los escritores, pintores y fotógrafos, Pinilla, Reché, Lazkano, Quincoces, Basílico, Carlos Cánovas... Todas esas representaciones plásticas y literarias añaden valor y contenido patrimonial al paisaje, más aún cuando desde ámbitos muy variados y distintos enfoques epistemológicos se cuestiona el reduccionismo que implica el estudio supuestamente objetivo del paisaje (Zárate, 2011).

La Ría se conforma como un paisaje de significado simbólico en el que se contraponen, hoy en día, la superación de la crisis industrial del siglo XX y la conformación de Bilbao como capital de servicios, en la que se inscriben las políticas de marketing urbano alrededor de las operaciones de Abandoibarra, en contraposición al pasado industrial, del que en la actualidad se conservan escasos vestigios.

Por otro lado, la diseminación urbana está alterando la pauta tradicional del paisaje, creando muchas zonas en que se imbrican de modo confuso lo rural y lo urbano. Si bien desde la Administración se ha potenciado la recuperación del municipio de Bilbao como centro de servicios, sus extrarradios presentan construcciones ilegales, conflictos sobre los usos del suelo, complejos lazos de autopistas que dejan multitud de “terrenos vacíos”, espacios en desuso con vertidos de residuos, etc. Como consecuencia de este proceso, los paisajes de la Margen Izquierda se han visto alterados y se han generado unos paisajes híbridos, complejos, desprovistos de carácter, incluso, a veces, banales. Repensar el territorio de la antigua zona minera de Bizkaia, buscar sistemas de recuperación del paisaje de patrimonio industrial, como por ejemplo, el antiguo ferrocarril minero de la Orconera, supone recuperar el entendimiento de un pasado que ha tenido una impronta especial en la configuración del Área Metropolitana de Bilbao.

## **Los valores paisajísticos de la Ría del Nervión, la Bahía del Abra y la Zona Minera**

Bilbao, su Ría y la Zona Minera han sido espacios que han inspirado a muchos poetas: Basterra, Unamuno, Aresti, Ossa Echaburru, Pinilla, Zunzunegui, etc. Es un escenario que produce curiosidad. Ofrece un paisaje especial: la aglomeración urbana aparece encajada entre los montes y la Ría. Hoy, el paisaje urbano, si no está muy deteriorado, al menos lo parece, ya que por todas partes aparecen huellas o muestras evidentes de que la crisis industrial de los años pasados dejó abundantes cicatrices. El análisis de las interpretaciones del paisaje que proporcionan los distintos agentes culturales a través de sus obras nos proporciona, por un lado, una visión de la evolución histórica de ese paisaje, de sus momentos más significativos, y, por otro, enfoca la mirada sobre determinados espacios, que adquieren mayor significado simbólico para sus habitantes que otros. Todas esas representaciones plásticas y literarias añaden valor y contenido patrimonial al paisaje, más aún cuando desde ámbitos muy variados y distintos enfoques epistemológicos se cuestiona el reduccionismo que implica el estudio supuestamente objetivo del paisaje. Parece fuera de toda duda la necesidad de incorporar

a la investigación del paisaje fuentes expresamente subjetivas, como la literatura, el cine y la pintura. De este modo, las imágenes plásticas y literarias interesan para el análisis paisajístico, no exclusivamente como obras de arte en sí mismas, que lo son, y por los valores patrimoniales que aportan, sino porque sintetizan la realidad, sirven de referencia para describirla y facilitan el conocimiento que la sociedad se forja sobre esta. Esas representaciones actúan, además, como recursos privilegiados para analizar el valor atribuido a los distintos espacios, sin olvidar nunca el papel que en esa valoración representan los filtros de percepción de los artistas y las concepciones del mundo dominantes en los momentos en que fueron pintados o descritos. Determinados escenarios se repiten, configurándose como lugares que definen la imagen mental de un territorio, mientras que otros permanecen prácticamente desapercibidos.

La pintura paisajista del siglo XIX y XX y la fotografía contemporánea nos ofrecen literalmente unas pinceladas maestras sobre la evolución histórica y conformación del Área Metropolitana de Bilbao. Las pinturas de principio del siglo XX atestiguan la fuerza pasada de la industrialización y de los espacios que la hicieron posible, las márgenes de la Ría y la zona minera (Zugaza, 1993). En la Ría pintada de finales del siglo XIX, aparecen unos cielos clarísimos, las montañas se recortan nítidas contra el cielo, se aprecian cultivos, bosquecillos, casas y caseríos aislados. Un cuadro de Anselmo de Guinea (1854-1906) de esa época es de una luminosidad extraordinaria, es un paisaje idílico. El cuadro está fechado poco antes de que en el fondo de este plácido paisaje apareciera la explotación masiva de las minas de hierro, la transformación de las antiguas ferrerías en pujantes altos hornos, la construcción y reparación de buques, la fundación de astilleros y el desarrollo del puerto de Bilbao. Si comparamos el cuadro de Anselmo Guinea con las obras posteriores de Ignacio Ugarte (1858-1914), la ría y su entorno cobran indudablemente tintes más oscuros, aunque aún no tanto como en las pinturas negras de Jaime Morera (1854-1927): un mundo sombrío, casi amenazante en el que sólo destacan los brillantes fuegos de los Altos Hornos. Posteriormente, Gabriele Basilico nos muestra con toda crudeza las operaciones de desmantelamiento industrial.



Fig.1: Guinea, A., Ribera de Deusto, 1878  
colección privada



Fig.2: Ugarte, I., Altos Hornos y la  
Ría, 1902, colección privada



Fig. 3: Basilico, G., Bilbao, 1993, Bilbao-Metropoli 30

Si realizamos un recorrido rápido por la pintura y fotografía, descubrimos claramente las épocas que marcan la evolución del área metropolitana: despegue y auge industrial de 1880 a 1970, crisis y comienzo del declive industrial a partir de 1970 y, a partir de 1990, lenta recuperación y cambio de modelo mediante estrategias de reconversión industrial y una política de grandes proyectos.

La lectura e interpretación de la Ría del Nervión no se dejan explicar simplemente aplicando los modelos convencionales de análisis territorial, sino que se hace necesario recurrir a formas de aproximación procedentes de la geografía de la percepción que otorgan especial valor a las representaciones plásticas y descripciones literarias. La Ría de Bilbao como puerto interior acumula, más que otros paisajes industriales, interpretaciones pictóricas y literarias. Sus escenarios naturales y los efectos sobre ellos de los cambios económicos y sociales vinculados a la industrialización y a los procesos sociales que la acompañan, han atraído a historiadores, periodistas, escritores, pintores, fotógrafos, y, en cualquier caso, ofrecen un escenario urbano difícil de explicar exclusivamente a través de la historia y del análisis convencional geográfico-territorial.

La aglomeración urbana, hoy, llega a nosotros profundamente modificada por las actuaciones urbanísticas más recientes, mostrando a la vez las huellas de su pasado y su presente: barbechos industriales, instalaciones en desuso o en declive, algunas renovadas, tipologías residenciales de distintas épocas y diferentes ambientes sociales, junto a actuaciones recientes de sustitución. Por todas partes, aparecen aún las huellas y muestras evidentes de las cicatrices dejadas en el territorio por la crisis industrial de los años setenta y ochenta, junto a operaciones de sustitución recientes (Acería Compacta, Urban-Galindo, Metalquímica, etc.). Las pinturas de Iñaki Bilbao, José María Lazkano y Alejandro Quincoces, de finales del siglo XX, atestiguan esas imágenes mentales de una Ría en declive, con actuaciones puntuales de renovación que se yuxtaponen sin solución de continuidad con las preexistencias del pasado y que no acaban de transformar sus bordes en unos espacios de uso y disfrute de la población.



Fig. 5: Quincoces, A., Anochecer, 1998

Por otro lado, serán las ilustraciones y grabados de finales del siglo XIX, sobre todo en la revista de la *Ilustración Española y Americana*, las que dediquen un apartado específico a la minería bizkaína y a la zona de Triano y Somorrostro, mostrando el escenario del desarrollo económico y tecnológico.

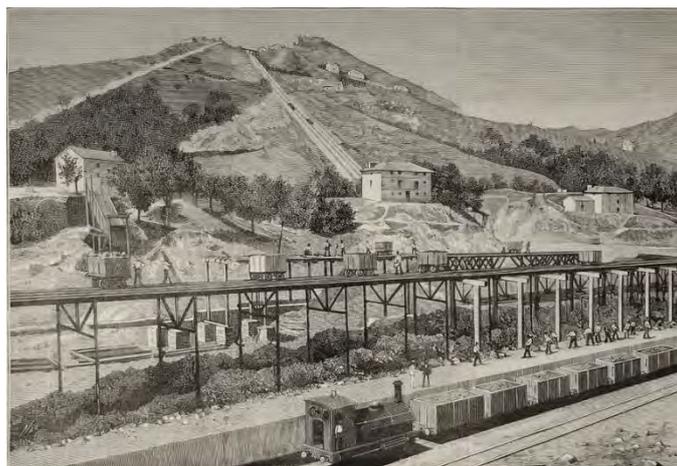


Fig. 6: Minas de Somorrostro (Bilbao), grabado de Manuel Nao, *La Ilustración Española y Americana*, 1882

### **La conformación metropolitana**

En el primer tercio del siglo XIX se producen las primeras tentativas de renovación económica, para seguir luego el proceso de industrialización moderna en sus fases: primero, de despegue y consolidación (1876-1930) y, posteriormente, de expansión o segunda industrialización (1950-1975), concluyendo con el cierre de dicho ciclo económico, al evidenciarse los efectos de la crisis económica en torno al tercer cuarto del siglo XX (1975-1985).

La primera industria que se implantó desde mediados del siglo XIX fue una industria de grandes factorías –gran consumidora de suelo– surgida a partir de la introducción de los últimos descubrimientos técnicos en la siderurgia tradicional y la consiguiente explotación masiva del mineral de hierro de Somorrostro. A ella pronto se le unió una pujante industria naval. Por sus propias necesidades estas actividades ocuparon las vegas fluviales y fueron dotando a toda la ría de una intensidad fabril que situó al País Vasco a la cabeza del Estado, diversificando el modelo económico con otras actividades como el transporte marítimo, las industrias eléctricas, industria química, etc.

Hacia 1930, tras el periodo de despegue y consolidación del proceso de consolidación moderna, ya se encontraba articulada una primera aproximación del espacio metropolitano actual de la Ría y el Abra. Se trataba de una articulación en torno a cuatro zonas diferenciadas morfológica y funcionalmente: Bilbao, área media industrial, zona minera y área exterior del Abra. Bilbao era el centro funcional, el impulso generador de la transformación de los espacios rurales circundantes y el punto de centralidad de la red de carreteras. La zona media industrial se componía y se sigue componiendo actualmente de los municipios de Barakaldo y Sestao en la Margen Izquierda y de Erandio, Leioa y Deusto –hasta su anexión en 1924– en la Margen Derecha. Se caracterizaba por una yuxtaposición de edificaciones residenciales e industriales e instalaciones portuarias, ocupando las industrias los terrenos llanos del estuario. La zona minera se constituía por poblados de escasa entidad como La Arboleda, Trápaga, Ortuella y Abanto. El Abra, básicamente residencial e inicialmente dedicado al ocio burgués, se disponía, en la Margen Izquierda de Portugaleta y Santurtzi, y, en la Margen Derecha, de Getxo (Beascochea, 2001).

Los primeros desarrollos urbanísticos en esta área se realizan a finales del siglo XVIII mediante los denominados proyectos de Ensanche. El inicial y más representativo es el de Bilbao, redactado por Alzola, Achúcarro y Hoffmeyer en 1876. Diseñaron una nueva ciudad, separada de la tradicional por la Ría. Alrededor del espacio del ensanche surgió un cinturón de suburbios, sin planificación previa. El Ayuntamiento de Bilbao propuso una nueva ampliación, que sería realizada finalmente por Enrique Epalza en 1896. Posteriormente en 1923, se acometió el planeamiento comarcal de toda la Ría. Ricardo Bastida diseñó el esquema de conexión viaria de los pueblos colindantes con Bilbao.

A partir de 1975, con la irrupción de la crisis y las dos posteriores décadas de ininterrumpido declive, se ponen en marcha para el Área Metropolitana una serie de proyectos e iniciativas –inversiones en grandes infraestructuras, políticas de promoción económica– que tiene por objeto poner en marcha un proceso de regeneración metropolitana. Se trata de una serie de estrategias que ya fueron experimentadas anteriormente en otras ciudades en procesos de desindustrialización, como Pittsburg o Baltimore. Se trata de grandes proyectos urbanos, que tratan de transformar físicamente y funcionalmente el Área Metropolitana, reconvirtiendo espacios estratégicos y singulares degradados u ocupados por actividades obsoletas. La reconversión de Abandoibarra, una antigua zona industrial en el interior de la ciudad de Bilbao, pone la primera piedra a una serie de proyectos de intervención pública enmarcada por la búsqueda de la revitalización.

A partir de 1990 asistimos a un proceso de regeneración económica y a la formación de un nuevo modelo urbano con base terciaria. Desde los años 80 es el sector servicios el que compensa en parte la destrucción de empleo en el sector industrial. El proceso de desindustrialización vendrá a intensificar la jerarquización espacial y segregación social entre margen izquierda y derecha, ya que serán los municipios de la margen izquierda los que sufrirán con mayor crudeza la destrucción de empleo y verán un escaso desarrollo de las actividades terciarias debido a la relocalización de la población residente desde las zonas deprimidas de la margen izquierda hacia la margen derecha. Así, las rentas medias del Área Metropolitana tampoco se distribuían homogéneamente. En la margen izquierda disminuyó significativamente hacia 1980, mientras que en la margen derecha llegó a subir.

A partir de los años 90 se inician una serie de estrategias de regeneración económica que se fundamentan básicamente en tres tipos de operaciones: instrumentos de planeamiento territorial y urbano, planeamiento estratégico y grandes operaciones urbanísticas y de infraestructuras.

La redacción del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao iniciada en mayo de 1989 sentó las bases de este proceso. El plan reconocía la situación de declive industrial y proponía una serie de propuestas de recuperación de espacios degradados, como Abandoibarra, Amezola y Zorrozaurre, o zonas mineras abandonadas como Miribilla y el Moro. Las propuestas del Plan General coincidían con las tendencias urbanísticas del momento (año 80), es decir, un urbanismo a base de proyectos singularizados e intervenciones parciales y fragmentarias. Se encargó, además del Inventario de Ruinas Industriales, la redacción del Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano, cuyo Avance se presentó en 1994 y que finalmente llegó a aprobarse más de diez años más tarde (26/09/2006). Sus propuestas se centraban en la recuperación de espacios degradados para actividades terciarias y de ocio. En 1989 se elaboró el Plan Estratégico de Revitalización del Bilbao Metropolitano, que posteriormente sirvió de base para la elaboración del Plan Territorial Parcial. Además, en 2001, se presentó *Bilbao 2010 La Estrategia*, que proponía convertir a Bilbao en nada menos que “ciudad global”.

Aparte de la planificación estratégica, se propone para la regeneración del Área Metropolitana el establecimiento de grandes proyectos de transporte e infraestructuras (construcción del puerto exterior, nueva terminal del aeropuerto, construcción del metro y remodelación del ferrocarril de cercanías, además del plan integral de saneamiento de la Ría y el Museo Guggenheim).

Tras décadas de reconversión, se produce una nueva recesión en 1993, que introduce el inicio del nuevo siglo en busca de la tercera convergencia, es decir, la convergencia en la denominada I+D+i, que, no obstante, no acaba de producir efectos claramente positivos en el sistema económico, lo que se traduce a nivel territorial en la continuación del modelo de terciarización iniciado, pero con una clara ralentización (Zorrozaurre). A modo de conclusión, procede señalar que las operaciones de regeneración han convertido claramente a Bilbao en capital de servicios, a través de operaciones como Abandoibarra, Guggenheim... No obstante, las actuaciones en las zonas industriales y mineras han sido escasas (Urban Galindo, Acería Compacta...).

### **El paisaje del hierro**

La Margen Izquierda de la Ría del Nervión es desde finales del siglo XIX una de las mayores concentraciones industriales de Europa y ha contribuido con su paisaje cultural a configurar las señas de identidad de la sociedad vasca y la percepción que se tiene de ella desde fuera. Su reconversión y transformación a un área metropolitana de servicios ha tenido una profunda incidencia en la gestión del patrimonio de esa memoria colectiva. Las actuaciones urbanísticas previstas y llevadas a cabo en las últimas décadas sobre los paisajes de dedicación industrial y minera en pocas ocasiones ha preservado en carácter de los entornos, en todo caso se ha centrado en la reutilización de edificios singulares (Pabellón Illgner).

La restauración paisajística no puede consistir exclusivamente en una recuperación de los escenarios primigenios de la naturaleza, olvidando que nuestros paisajes están conformados por un importante patrimonio cultural consecuencia de la actividad humana sobre la naturaleza. El territorio puede reconocerse como patrimonio y legado. Se trata de un patrimonio territorial, en el que se encuentran identidades de raíz cultural. Existe una lectura de la cultura y el patrimonio en clave territorial (Cañizares, 2009). Es en este contexto, en el que cobra interés el conocimiento histórico de este lugar, la Ría del Nervión y Bahía del Abra, en el que se observa una clara orientación cultural propia del patrimonio minero-industrial.

El paisaje bizkaino se generó sobre la base de la obtención de un recurso, el hierro: las ferrerías, los astilleros, los molinos, necesitaron obras de aterramiento, de construcción de edificios, de minas, canteras e incluso bosques. Todos estos elementos son hoy patrimonio cultural, testimonio de nuestra historia, y los proyectos arquitectónicos, los planes urbanísticos y de ordenación del territorio deberían contemplarlos en sus propuestas.

Planteamos en este estudio de investigación la recuperación del trazado de antiguo ferrocarril de la Orconera, por el hecho de que proporciona la oportunidad de explicar la historia a través de un recorrido peatonal que se inicia desde la propia zona urbana y se adentra en la Zona Minera, ya que este ferrocarril minero es el único que sube a una cota de 200 m sobre el nivel del mar con una pendiente constante (*Hormaechea, 1995*). Para plantear una propuesta de recuperación y tratamiento paisajístico, se han investigado las distintas etapas de configuración del trazado del ferrocarril minero y de sus elementos integrantes. Una primera aproximación a las distintas etapas de configuración de la minería bizkaina, nos proporciona asimismo un primer acercamiento a las etapas del

proceso de construcción del propio ferrocarril, cuyas trazas se han dibujado en el territorio y que permanecen en algunos casos.

Distinguimos una primera etapa, que se inicia en 1877, con la inauguración del ferrocarril, y que se prolonga hasta 1910. Esta etapa coincide con la época de mayor producción del mineral de hierro y su obtención se realiza a cielo abierto, con medios simples mecánicos, ya que se encuentra en la superficie (*Monteiro, 2005*). Durante este periodo se construyen los túneles y desmontes que harán posible alcanzar los cotos mineros mediante una pendiente constante. La estación de Granada se utiliza como intercambiador, y los planos inclinados de Matamorros hacen posible el acarreo del material desde cotas más elevadas. Se instalan cargaderos en el puerto interior, en total 5, para el embarque del material y su exportación. El paulatino agotamiento del mineral supuso la implantación de un segundo sistema a partir de 1910, para el aprovechamiento de los restos del material minero que aún quedaban, al objeto de tratar los carbonatos de hierro y los minerales asociados a arcillas y lodos: hornos de calcinación, lavaderos de mineral, balsas de decantación, así como el tranvía aéreo hasta Campomar... Los lavaderos más importantes de esta época son el de Campomar y el del barranco de Granada.

1950 marca un nuevo hito en el paisaje de la minería del hierro, en los ferrocarriles mineros y, en concreto, en el ferrocarril minero de la Orconera. El agotamiento del mineral no sólo trajo consigo la introducción de nuevas técnicas para el aprovechamiento del monte. La minería bizkaina en la década de los cincuenta del siglo XX estuvo lastrada por dos problemas: la baja producción y la escasez de minerales ricos en hierro, los rubios. Estos datos pusieron en evidencia que en los carbonatos descansaba el futuro de la minería bizkaina. Las reservas más importantes estaban situadas en Bodovalle. La explotación de los carbonatos existentes en el subsuelo supuso la creación de las galerías subterráneas, que normalmente se realizaban con el propio mineral, que era bastante resistente. Se utilizaba el sistema de huecos y pilares, parecido al que se había utilizado tradicionalmente, pero con mayores dimensiones. Se realizaban grandes cámaras donde había bolsas de mineral, sustentadas por machones o pilares de mineral y roca a modo de columnas o muros portantes. Aumentar la capacidad productiva implicaba introducir cambios importantes en la minería tradicional bizkaina, caracterizada por explotaciones y propiedades aisladas y de reducidas dimensiones, aunque también existían empresas de mayores dimensiones. En esta época, es decir, a partir de 1950, se constituyen las grandes empresas, que proporcionaron las bases para alcanzar los medios e infraestructuras necesarios que pudieran poner en valor las masas profundas de carbonatos situadas, en algunos casos, hasta 300 metros por debajo del nivel del mar. La corta de la mina de Concha II y Bodovalle en Gallarta, cerrada desde el año 1993, es fruto de esta última explotación del hierro en Bizkaia. Al margen de su valor histórico, destaca por sus dimensiones. En principio fueron dos las modalidades de extracción: a cielo abierto o corta por bancos y en galerías subterráneas; si bien durante los últimos años sólo se realizaban trabajos subterráneos, al haberse agotado el mineral de superficie. Tanto la corta como la mina subterránea forman un paisaje cultural industrial de primer orden, que constituyen elementos fundamentales para comprender el proceso de la industrialización del País Vasco. Desde este proyecto de investigación se plantea la recuperación del trazado del ferrocarril desde el barrio de Retuerto, a modo de recorrido paisajístico-patrimonial, poniendo en valor, por un lado, las vistas panorámicas y de los montes circundantes, así como de la propia Área Metropolitana y la posible integración del recorrido en los tejidos urbanos a modo de espacio recreativo, y, por otro lado, sus cualidades patrimoniales, a través de los vestigios más importantes existentes en el territorio que explican la historia de la minería y de los ferrocarriles mineros, como son

los túneles y el lavadero de Matamorros, para finalizar en la Corta de Bodovalle y galerías subterráneas.



Fig. 7: Superposición de la ortofoto actual y plano de minas de 1920 para la obtención de los trazados del ferrocarril de la Orconera según las épocas señaladas

No obstante, no solo se trata de poner en valor los elementos aún existentes que atestiguan la historia reciente, sino también de posibilitar el disfrute por parte de la población de estos recorridos a través de su integración en el tejido y paisaje urbano. La búsqueda de sistemas de recuperación del paisaje de patrimonio industrial, como por ejemplo, los antiguos ferrocarriles mineros, primeros paisajes de movilidad, supone rescatar un recurso, entre otros, por sus implicaciones a la hora de generar procesos de desarrollo endógeno (Pardo, 2017). Evidentemente son más identificables los elementos materiales construidos, tales como lavaderos, chimeneas, instalaciones industriales... No obstante los propios recorridos, su imbricación en la ciudad, nos permiten entender la historia y el funcionamiento de la industria en su contexto, por lo que se añaden al conjunto de valores patrimoniales del lugar. En nuestro caso, además, la traza generada por los antiguos ferrocarriles mineros se inicia en el conjunto metropolitano para finalizar en la Zona Minera, más concretamente en la Corta de Bodovalle, ofreciendo la oportunidad de articular el paisaje, entendiendo el medio rural en continuidad con el medio urbano.

## Referencias

Beascoechea Gangoiti, J.M. et al. (2001). *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao*. Bilbao: Fundación BBVA.

Hormaechea Hernaiz, A.M. (1995). *Ferrocarriles en Vizcaya, 1855-1913*, Bilbao: Universidad de Deusto

Monteiro, M. (2005). *La California del hierro: las minas y la modernización económica y social de Vizcaya*, Bilbao: Beta.

Pardo Abad, C. J. (2017). Sostenibilidad y turismo en los paisajes culturales de la industrialización. *ARBOR*, Vol 193, No 785, Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.785n3006>

Zárate Martín, A. et al. (2011). *Paisaje, sociedad y cultura en geografía humana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Zugaza Miranda, M. et al. (1993). *La ría: imagen y visión de un paisaje mercantil*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

## En la víspera del esplendor: el Washington City de Margaret Bayard

Montserrat Huguet  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### Resumen

En 1824 veía la luz la novela de Margaret Bayard, *Washington in Winter* y tiempo después (1906) su famosísimo libro *The First Forty Years of Washington Society*, compuesto por una selección de la correspondencia de Bayard a lo largo de varias décadas. Desde la publicación de esta obra cualquier referencia a la vida washingtoniana de los primeros tiempos recalca forzosamente en la mirada de Bayard sobre una ciudad en la que pasó su vida. Margaret Bayard fue voz y parte de la fundación de la capital de un nuevo estado. Había nacido durante los días revolucionarios y encarnó el prototipo en una sociedad volcada en inventarse a sí misma y responder a la tradición de las culturas europeas aún presentes en la época. Entre todos los testimonios accesibles, la obra de Bayard es un pretexto para trazar la semblanza de una urbe, Washington City, cuyo principal objetivo a partir del año fundacional (1790) y hasta el fin de la edad temprana (hacia 1835) fue la escenificación de los valores inspiradores de la república. Esta es una historia de logros, pero sobre todo de notables fracasos.

### Abstract

In 1824, it was published Margaret Bayard's novel, *Washington in Winter*, and later (1906) it did her famous book *The First Forty Years of the Washington Society*, a selection of Bayard's correspondence during several decades. Since the publication of this work, any reference to early Washingtonian life inevitably falls on Bayard's gaze of a city in which she spent almost all her life. Margaret Bayard was a voice and a principal character in the founding of the capital of the new nation. She was born in the revolutionary days and incarnated the prototypical people in a society that was shaping itself from to the tradition of the European cultures still alive. Among all the testimonies of the time, the work of Bayard becomes a pretext to trace the semblance of a city, Washington City, whose main objective from the founding year (1790) to its early times (about 1835) was the staging of the inspiring values of the republic. This is a story of achievements but most of all of big failures.

**Palabras clave:** Washington City, Estados Unidos, Margaret Bayard

**Key Words:** Washington City, United States of America, Margaret Bayard

### Introducción

En los primeros cuarenta años de Washington, la ciudad se fue edificando sobre el plano pero sobre todo fue adquiriendo encarnadura: una red de familias y de personajes, de intereses y de actividades comerciales y burocráticas, de debates de toda índole que actuaban de altavoz de las preocupaciones de las comunidades que convivían en la ciudad y el país (Green, 1962). En aquellos tiempos, cuando un europeo se preguntaba quiénes eran aquellos así llamados “americanos” buscaba la respuesta en la capital, Washington City. Allí se escenificaría la función principal de lo estadounidense y los símbolos de esta nueva americanidad.

Margaret Bayard fue voz y parte de la fundación de la capital (Teute, 1996) y representaba magistralmente a la gente de aquel lugar y época. De entre todos los testimonios, que son muchos, la obra de Bayard es quizá el más conocido. El de John Quincy Adams es otro de los clásicos (Adams, 2004). Las fuentes que dan luz a este tema son de naturaleza diversa: los testimonios y opiniones de la prensa de la época, los testimonios de ciudadanos y viajeros, la obra literaria y la obra gráfica. Los archivos de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos o de la Biblioteca Británica son accesibles y fuente inagotable de conocimiento sobre la cuestión propuesta. También los fondos de archivos de la vida cultural de la nación (Brown, 2009), especialmente el del Distrito de Columbia o el Smithsonian. Buena parte de los archivos correspondientes al proceso legal de la fundación de Washington D.C. están digitalizados y son accesibles.<sup>1</sup> Tanto Washington D.C. como el Distrito de Columbia cuentan con un legado documental que gestiona *The Historical Society of Washington City*. Esta sociedad –fundada en 1894– nutre de recursos programas (en muy diversos formatos) en educación e investigación relacionados con la historia y el presente de la capital de los Estados Unidos y el Distrito de Columbia. Destaca la publicación de los archivos conocidos como *Records of the Columbia Historical Society* (1894-1989), anuales hasta 1922 y desde entonces cada dos o tres años. Desde 1989 la *The Historical Society of Washington City* viene publicando *Washington History*, la única revista académica (bianual) referida a la historia de Washington D.C. y que tiene a gala editar ilustraciones inéditas de la ciudad, además de textos e historias relacionadas con la vida y los lugares que vinculan presente y pasado.

### **Un distrito federal entre Maryland y Virginia (1790-1801)**

La identificación administrativa de Washington, D.C. ha sido siempre confusa, pues el nombre se aplica tanto a la ciudad, como al condado y por supuesto a la capital. La ciudad de Washington, flanqueada por los ríos Potomac y Anacostia, forma un triángulo encajado entre los Condados de Alexandria, al oeste, el de Anacostia, al Este, y el de Washington al norte, con las pequeñas ciudades de Georgetown y de Alexandria al noroeste y sureste respectivamente. El condado de Washington rodea a la ciudad del mismo nombre por el norte, convirtiéndose formalmente en distrito en 1871 por decisión del Congreso. Todo ello enmarcado por los estados de Maryland al este y Virginia al oeste. Alexandria era en origen una ciudad y un puerto destacado en el comercio de tabaco y de esclavos (Provine, 1996), que en 1801 se incorporó al Distrito de Columbia, si bien en 1846 sería devuelta al estado de Virginia (Warden, 1816). La ciudad portuaria de Georgetown perteneció a Maryland hasta 1801, año en que se incorporó al distrito de Columbia definitivamente. Washington City (ciudad fundada en 1802) y Washington D.C. (capital federal de la Unión) compartieron nombre hasta los años setenta del XIX, desapareciendo la primera denominación e identificándose Washington City con el Distrito de Columbia. Finalmente, se llevó a cabo una experiencia administrativa, la del Territorio del Distrito de Columbia bajo el control de un gobernador federal, que fue muy breve, entre 1871 y 1874.

Cuando la capital de los Estados Unidos se trasladó a Washington (1801), la ciudad se limitaba a un conjunto de edificaciones a lo largo de la Avenida New Jersey y, en dirección sur, hasta Greenleaf's Point, enseguida área del arsenal militar e instalaciones de la Marina. Hacia el noroeste, a lo largo de la Avenida Pennsylvania y hacia la calle

---

<sup>1</sup> <https://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/351.html> (última consulta el 09 de febrero de 2018).

19th se veían unas cuantas casas. Al norte de esta avenida, muy desconectadas entre sí, se ubicaban otras, en las calles F y G y entre la 7th y 15th. De la avenida hacia el río había tierra de escaso provecho para edificar. Nada de lo que aparecía en aquel plano estaba acabado y los ocupantes de las casas principales, en su mayoría miembros del gobierno y la administración, vivían en edificios inconclusos.

Por una u otra razón, aquel Washington City temprano (Wood, 2009) inauguró una tendencia recurrente de la ciudad a las dificultades de todo tipo y condición: desde las ligadas a las infraestructuras a las vinculadas con la especulación y la corrupción, a la falta de recursos, o la insalubridad y la ausencia de un plan urbanístico claro y coherente. Washington City sería por siempre una ciudad en crisis de la que nadie se hacía responsable, una ciudad sin una atención municipal óptima más que en momentos críticos como la Guerra Civil, un lugar de paso para los congresistas, los diplomáticos y los viajeros, sobre cuya cabeza pendía siempre la amenaza del retorno de la capital a Filadelfia o Nueva York, urbes mejor articuladas y prósperas.

Diez años separaban la elección del emplazamiento de Washington DC y su inauguración de facto, con la llegada del primer Presidente –Adams– a la Casa Presidencial. Diez años intensos en muchos aspectos relacionados con la planificación y la apertura del proyecto de capitalidad en una de las décadas más difíciles que nunca habría de vivir Estados Unidos. El final de la guerra revolucionaria o de independencia (1783) trajo de la mano todo un elenco de problemas, fundamentalmente económicos, que amenazaron la supervivencia del proyecto ya constitucional (1786). La forma de la ciudad sobre plano era nítida, pero no así los recursos que podían darle vida. El Presidente Washington no tuvo siquiera ocasión de inaugurar la proyectada Casa del Presidente. En su primer mandato se estableció en Nueva York (1789) y, con su reelección (1792), Filadelfia albergó la capitalidad hasta que en marzo 1801 se inauguró formalmente Washington City como la nueva capital. Filadelfia había tratado de evitar la pérdida de la capitalidad, pero la fiebre amarilla de 1793 terminó de dar la razón a quienes defendían el traslado y ahora tenían el argumento añadido de la pésima salubridad de la zona. El Congreso abandonó Filadelfia el 15 de mayo de 1800 en dirección a la naciente Washington y el Presidente John Adams se trasladaba a una Casa Presidencial en obras en el mes de noviembre.

De entre todos los proyectos destinados a poner en marcha una sede administrativa federal, ¿por qué aquel lugar en los márgenes del Potomac, en Virginia? La decisión no era caprichosa. En la visión de George Washington, aquel extraño emplazamiento entre los puertos de Alexandria y Georgetown tenía una enorme ventaja defensiva, protegida por los bancos de arena de la orilla norte del Potomac. Durante los años posteriores al final de la guerra, al amparo de las enormes tensiones políticas con respecto al modelo de país, inversores, comerciantes y los nuevos industriales consolidaban sus negocios en el área noreste gracias a las políticas financieras del neoyorquino Alexander Hamilton. De modo que los políticos, Hamilton entre ellos, pensaron compensar el gran poder financiero del área restándole el político. Convenía, para aglutinar los intereses de los estados, dar voz a los estados del sur, construyendo la capital allí, en zona agrícola. La elección definitiva del emplazamiento se hizo en 1790, gracias a la voluntad de James Madison y Thomas Jefferson, virginianos. Se esperaba que los estados del sur, menos implicados en la Guerra de Independencia, apoyasen la recapitalización del país porque se necesitaban fondos para levantar las áreas dañadas por la guerra en el norte. Pero, con o sin capital, los estados del sur no veían razón para costear las indemnizaciones y la

reconstrucción de unos estados con los que, en algunos casos, competían comercialmente (Huguet, 2017).

Una ley de 16 de julio de 1790 autorizaba la creación de un distrito federal para albergar al gobierno de los Estados Unidos. A tal fin, en enero de 1791 el Presidente Washington decidía adquirir tierras para fundar un distrito federal que, oficialmente en 1796, recibiría el nombre de Distrito de Columbia. La dirección de este proyecto recayó provisionalmente, durante el periodo de 1791 a 1801, en las corporaciones locales y sus respectivas jurisdicciones de Georgetown y Alexandria, y por tres personas designadas por la Presidencia que se conocerían como los Comisionados para el Distrito de Columbia. El objetivo de estos agentes provisionales era desarrollar la ciudad, vender terrenos a inversores privados y construir los edificios públicos. Se inauguró el gobierno local de Washington City en febrero de 1801 y la Junta de los Comisionados quedó abolida el 3 de mayo de 1802. La ciudad federal se organizaba en dos condados: el de Washington y el de Alexandria, con sus respectivas autoridades ejecutiva y judicial. Tenía un total de poco más de 14.000 habitantes, entre hombres libres (blancos y negros) y esclavos. El terreno elegido tenía propietarios: unas cien millas cuadradas en las que había granjas. El Presidente Washington aceleró los mecanismos para el proyecto gubernamental, negociando él mismo la cesión de las tierras, en acuerdos poco precisos y a la larga fuente de conflictos (Arnebeck, 1991).

El planeamiento de Washington City se encargó a Pierre Charles L'Enfant, un ingeniero francés que había servido en el Ejército Continental. La mirada urbanística del francés escenificaba la grandiosidad del proyecto republicano al estilo imperial europeo. El ambicioso plan fue abordado solo en los inicios, enseguida descartado, o reinventado según iba conviniendo o se contaba con fondos –La idea de L'Enfant no fue retomada hasta 1901. Desde el Capitolio, sobre una colina, se divisaban las tierras llanas en torno al Potomac. Un amplio y largo paseo conectaría entre sí los centros de poder. Desde la Casa Presidencial se trazaban amplias avenidas. En un origen, L'Enfant y luego Henry Latrobe alzaron su plano sobre una base triangular con tres nodos: el Capitolio, la Casa Blanca y el que posteriormente sería el Monumento a Washington (concluido solo después de la Guerra Civil) (Latrobe, 1984-1988). El conocido hito de Jefferson Pier marcaba en 1804 (fijado ya en 1793 por un sencillo poste de madera) el comienzo de la línea norte-sur que tendría la consideración técnica de ser el primer meridiano estadounidense: el Meridiano Washington (Padover, 1946). A partir de 1792 Andrew Ellicott trabajó sobre el plano de L'Enfant de manera apresurada. Había que agilizar el establecimiento del gobierno federal, y los edificios principales funcionaban inconclusos, quedando para la posteridad testimonios: acuarelas, dibujos y grabados de las primeras décadas del siglo XIX, que registran la evolución de las construcciones.

En 1802, al abolirse la Junta de Comisionados (*Board of Commissioners*) que se había ocupado de trazar y llevar a cabo el planeamiento de Washington, la ciudad adquiría la condición de municipalidad, con un status idéntico al de Georgetown y Alexandria, según una ley de 3 de mayo de 1802, firmada por el Presidente Jefferson (Wilentz, 2005). Ahora, la ciudad necesitaba un alcalde y un consejo municipal electo: 12 hombres blancos adultos que hubieran residido al menos 12 meses en la ciudad y pagado sus impuestos durante el año anterior. El consejo municipal se organizó en dos cámaras, con 7 miembros en una y 5 en la otra y Jefferson nombró a Robert Brent, un amigo de Virginia, para ocupar la primera alcaldía. Como plantador acomodado, Brent se ocuparía de crear un gobierno municipal negándose a recibir un salario. En estas fechas tempranas de la

historia municipal, aún era visible la autoridad de la Presidencia en los aspectos locales, por ejemplo la concesión de licencias de licor para el distrito, pues no estaban claramente definidas las jurisdicciones municipales. De entre las primeras regulaciones municipales destaca la de los ladrillos vendidos en la ciudad para las edificaciones. En octubre de 1803 entraba en vigor la norma que regulaba su tamaño. Para entonces son obvios los problemas de financiación. En 1807 (10 de marzo) Jefferson escribía al Alcalde Brent en respuesta a la reclamación de fondos del Congreso para mejorar las vías, avenidas y calles, del Distrito de Columbia. Hasta la fecha, el Congreso solo había otorgado fondos para la construcción de edificios y de las avenidas que los conectaban. Jefferson pone reparos y alega que no cree que el legislativo vaya a sufragar la mejora y reparación de los viales de Washington con dinero de la nación.

Tras años de accidentada construcción de edificios públicos y privados y de estancamiento urbanístico, en 1814 Washington City arde (Sutcliffe, 2014). Todo el esfuerzo y los fondos federales y locales destinados a erigir la capital se esfuman en una noche de fuegos y saqueo. Se trata de uno de los episodios más ominosos de la guerra entre Gran Bretaña y los Estados Unidos (1812-1814). Los británicos habían planeado capturar Washington City, previendo un golpe de efecto incalculable. El 24 de agosto de 1814 cuatro mil quinientos Casacas Rojas tomaban la orilla este del Río Anacostia. Eran tropas ya curtidas en las luchas napoleónicas mandadas por el general Robert Ross y el Almirante George Cockburn. La milicia americana no estaba preparada y los mandos habían desestimado organizar la defensa de la ciudad. Aunque las fuerzas navales de Joshua Barney defendieron el acceso a Washington, en la segunda mitad del día los mandos ingleses, Ross y Cockburn, ordenaban quemar los edificios institucionales: el Capitolio, la Casa del Presidente y la Biblioteca del Congreso, entre otros, con sus miles de originales. En estas horas también ardieron los Departamentos de Estado, de la Guerra y del Tesoro. En la Casa del Presidente los oficiales ingleses cenaban a sus anchas y se bebían los vinos del Presidente Madison, que había salido huyendo. Solo una intensa tormenta y un tornado inesperados apaciguaron las llamas de la ciudad y desbarataron la toma de los ingleses que, una vez arrasada, abandonaban desconcertados Washington City. El daño estaba ya hecho.

### **Un lugar poco recomendable para vivir (1800-1835)**

Los testimonios referidos al Washington City de las primeras décadas del siglo XIX, durante las presidencias de Madison, Monroe y Jackson, retratan una ciudad sin nervio, sin encanto reseñable más allá de la vigorosa naturaleza circundante, lastrada por las dificultades del terreno y la incompetencia en el ámbito de la planificación urbana y la indiferencia de las autoridades. Los relatos hablan de una ciudad en la que la burocracia gubernamental se muestra como un objetivo en sí misma y la población, la mayoría trabajadores sin muchos recursos, vive alienada y en el borde de la criminalidad (Teute, 1995). Entre la magnificencia del proyecto inicial (Melder, 1997) y los esperanzadores diez primeros años (Presidencias de Adams y Jefferson), y la parálisis posterior Washington City se estancaba. En el centro de todos los problemas: el *National Intelligencer*<sup>2</sup>, periódico de cabecera de la ciudad, recoge en sus notas las trifulcas entre los dueños de las tierras a las que afecta la apertura de viales, el saneamiento urbano y la propia edificación. Luchas de intereses que elevan los precios del suelo hábil, de los

---

<sup>2</sup> Entre las primeras rotativas radicadas en Washington D.C, cabe mencionar Centinel of Liberty (1796-1800), Washington Federalist (1800-1809), Federal Republican (1812-1816), City of Washington Gazette (1817-1821) o el mencionado (Daily) National Intelligencer (1814-1869).

inmuebles edificados y de los alquileres, haciendo casi imposible una vida tranquila en la ciudad. Políticos y viajeros, familias desplazadas con los trabajadores a la nueva ciudad no encuentran donde alojarse y se acomodan malamente en posadas y habitaciones compartidas. Benjamin Latrobe, principal artífice de la edificación temprana de la ciudad, llegaría a explicar que los propietarios del suelo en el que se proyecta la expansión urbana, eran rivales entre sí, que cada uno de ellos se oponía sistemáticamente a los proyectos de los otros para evitar su beneficio (Reps, 1969). Carente la ciudad de un ordenamiento equilibrado, todo el Distrito de Columbia quedó articulado en lo que daría en llamarse un “archipiélago de vecindarios” desconectados entre sí.

Desde luego, en los artículos de prensa, en los epistolarios, memorias y ensayos abundan las descripciones de un primer Washington como un lugar desaconsejable para instalarse. La incomodidad a la que aluden los cronistas viene además del hecho palpable de la inseguridad, pues –describen– la ciudad está habitada por trabajadores temporales de origen migratorio, por negros y pobres (Arnebeck, 2014). Fechada el 4 de julio 1800, en una carta a su esposa, el Segundo Secretario del Tesoro en la Administración Adams, Oliver Wolcott Jr., no omite las críticas a la ciudad.<sup>3</sup> Se queja Wolcott de que cerca del despacho no hay más que un puñado de casas, la mayoría poco más que cobertizos que chocan con la suntuosidad de los edificios públicos, por lo que debe alojarse a más de media milla de distancia. Las gentes de la zona –dice– son pobres y viven, “como los peces”: devorándose los unos a los otros. Tampoco hay cercados ni jardines bien cuidados. Las propiedades del entorno se muestran sin vallados y en desorden. Y todo ello en una extensión enorme, tan grande como la ciudad de Nueva York. Se echa de menos –sostiene– la actividad comercial, las tiendas, aunque abundan los cobertizos en los que viven los trabajadores temporales que levantan la ciudad (irlandeses, alemanes, escoceses...) y las fábricas de ladrillos.

Este estado de cosas alimenta la gran paradoja: la oposición entre la idea virtuosa que inspirara la fundación de una capital para la república y la realidad: el barro (Dickey, 2016) en una ciudad recorrida, aún en los años treinta, por cuerdas de esclavos que se dirigen hacia las plantaciones de Virginia y Maryland (Starobin, 1970). Ostensibles en la trastienda del entramado político federal, todos los vicios callejeros, en Foggy Bottom por ejemplo (Shervood, 1978), tan alejados del virtuosismo propalado por los fundadores. Los efectos del poder sobre el despliegue de la ciudad en el plano se hacían patentes en la dimensión temprana de la corrupción pública, dibujándose en Washington City una auténtica “topografía moral” (Teute en Gillette, 1995). En los textos de Margaret Bayard Smith emerge precisamente esta contradicción: la evidencia de que quien detenta la autoridad –hombres blancos con recursos, y algunas mujeres bien situadas en las redes locales– carece de ascendiente moral sobre quien trabaja en la base de la sociedad: los pobres blancos y negros, libres (Provine, 1996) y esclavos. La propia estructura de la sociedad exhibe a los parásitos: los dueños de esclavos que viven muy poco virtuosamente y a costa de las clases industriosas (Elliot, 1827). Con todo, en su vida en Washington, Margaret Bayard, como el resto de los miembros de la clase media y dirigente, alquilaba negros, esclavos y libres, para las tareas domésticas y llegó a tener esclavos africanos durante unos años. Aunque nunca se relacionó con el movimiento antiesclavista, la publicación en 1823 del libro de Bayard *American Mother*, permitiría a la autora expresar mediante un relato ficcionado –la historia de alienación de una mujer negra (Old Betty)

---

<sup>3</sup> La referencia de este texto aparece por vez primera en The Baltimore Sun, 17 de diciembre de 1853.

– las contradicciones morales existentes en la relación entre blancos y negros, dueños y esclavos.

### **El hermoso paisaje cenagoso**

La capitalidad de Washington City forzaba a cualquier extranjero de paso por los Estados Unidos a fijar su atención en esta extraña ciudad. Su falta de salubridad era evidente. Con un clima húmedo y un suelo enlodado, algunas construcciones se cimentaban literalmente sobre acumulaciones de excrementos, lo que propiciaba la abundancia de mosquitos y enfermedades infecciosas. El canal diseñado a finales del siglo XVIII –Constitution Avenue– para favorecer el transporte de mercancías de un lado a otro de la ciudad, resultaba inservible a mediados del XIX, colmatado por los desechos. La imagen del centro de Washington City en los primeros años del siglo XIX era muy poco digna de una capital. Con el viario sin aceras y mal asfaltado, iluminado con aceite de ballena en lugar de gas, la gente tropezaba y caía al suelo. Era normal toparse con tabernas, casas de juego y apuestas –peleas de gallos y de osos–, con prostíbulos, asilos y orfanatos. Durante las décadas centrales del XIX sin orden ni concierto, a ambos lados de la Avenida Pensilvania se desplegaban áreas de renta baja junto con las edificaciones razonablemente suntuosas.

Los testimonios de la primera década reflejan la perplejidad y la decepción del viajero ante Washington City: un lugar del que se espera más de lo que se encuentra. Bajo el muy sencillo título de *Un extranjero en América* (1807) se esconde por ejemplo el conjunto de impresiones que el país y su capital provocan en un inglés, de nombre Charles William Janson. Al referirse a la Ciudad de Washington, el viajero sugiere que los americanos denominan las calles de la ciudad con el muy “pomposo” nombre de avenidas –dándoles los nombres de los estados–, pese a ser las peores vías –dice– de cuantas había transitado en el norte y el sur del país. Cuando el Congreso estaba reunido, en invierno, los carruajes que transitan por las avenidas peligran en su integridad, tal es el estado de las calzadas, llenas de agujeros, piedras y ramas de árbol, que amenazan con dislocarle a uno cualquier extremidad. Por si fuera poco para dar al viajero una impresión nefasta de la ciudad, su aspecto resulta grotesco: el contrapunto de los edificios uniformemente levantados en la colina del Capitolio junto con las viviendas pequeñas y endebles en las que habita la gente. El terreno circundante es pantanoso –describe– y está sin desbrozar. A una milla del Capitolio, en un extremo de la Avenida Pensilvania, se levanta la Casa del Presidente. Esta avenida es la más larga. Por su parte, la avenida Nueva Jersey es más yerma que el estado de Kentucky, de melancólica apariencia: el ganado ramonea entre las matas. En esta ciudad apenas hay gente y tampoco es destino de muchas visitas. La Casa Presidencial, desde luego es una pieza arquitectónica reseñable, se yergue en piedra tallada –piedra de Portland– que parece mármol, sigue estando inconclusa y sin acabar de amueblar. Incluso con toda la elegancia que se pretende dar al proyecto, los alrededores de la Casa siguen manteniéndose toscos y primitivos. En la oscuridad de la noche, dirigirse hacia la Casa implica asumir la caída en un agujero o en un montón de porquería. El observador inglés no tiene piedad al juzgar que el estado de la capital es una desgracia para la nación.

A medida que la clase política que nutría las sesiones del Congreso se iba asentando en la capital los establecimientos hosteleros iban aumentando, transformándose en burdeles. La industria del sexo era hacia los años treinta una fuente de riqueza y seña de identidad principal de la ciudad. Los distritos del sexo o *red light districts*, (Hooker’s

División durante la Guerra Civil) eran perfectamente divisibles desde la Casa Blanca. Al este de la Casa presidencial, *Murder Bay* (en el espacio que hoy ocupa el llamado Triángulo Federal, con sus enormes construcciones al servicio de la administración) llegó a albergar unos cien prostíbulos. Murder Bay pasó a denominarse Hooker's Division durante la Guerra Civil porque allí acamparon las tropas unionistas y el general Hooker centralizó la actividad prostibularia en la zona con el fin de controlar mejor a los hombres a su mando. Antes de los años sesenta la policía lo evitaba: tal era el peligro de salir de allí herido o muerto. Las orillas del Canal acogían los cadáveres de quienes tenían mala suerte en Murder's Bay. En aquel Washington City de antes de la Guerra Civil, era evidente la criminalidad y la violencia. Pese a cierto clima de convivencia, las peleas interracialistas estaban a la orden del día (Myers y Musgrove, 2017) (Green 1967). Junto con Murder's Bay, durante el siglo XIX otros vecindarios, de no menos sugerentes nombres: *Hell's Bottom* y *Bloodfield*, se fueron incorporando a la estela de zonas a no visitar en la ciudad.

### **Pobres y violentos**

La razón de la pobreza imperante en la ciudad era la escasez del trabajo. Aun así, Washington City no podía sustraerse a los cambios industriales de comienzos del siglo XIX (Donnelly, 1973). Desde los inicios de la revolución industrial, en el barrio de Foggy Bottom se instalaron algunas de las primeras industrias de la ciudad (Sherwood 1978): la *Washington Gas and Light Company*, las destilerías de Abner/Drury y Christian Heurich y los cuatro hornos de leña de la empresa Godey, aprovechando la posición estratégica del C&O Canal. En 1806 George Way y Andrew Way, Jr. fundaron una fábrica de cristal, *Glass House*, aprovechando la proximidad del río. Su fama se extendió por todo el país por la buena calidad del cristal. Los artesanos cristaleros –relatan las crónicas– fabricaban artículos de regalo y juguetes para agasajar a los visitantes de la fábrica. En Foggy Bottom se iban hacinando los inmigrantes, que no hablaban inglés y preferían, pese a la polución, vivir cerca de las fábricas. La gran población de irlandeses, que llevaba sobre sí la carga más pesada de las obras, apenas chapurreaba inglés. A finales del siglo XVIII esta zona pertenecía a una localidad conocida como *Hamburgh*, fundada por residentes de origen alemán y recibía el nombre de *Funkstown*, en referencia al pionero Jacob Funk. Aquí los trabajadores eran artesanos cualificados en el destilado de bebidas, joyería, sastrería, carpintería... Junto a ellos, se establecían gentes de origen inglés, escocés, suizo y francés.

A comienzos de la década de los treinta, la ciudad rozaba el punto crítico. La pregunta en boca de todos era a quién le correspondía lidiar con los males de la ciudad para sacarla de su penosa cotidianidad. Estancada en todos los aspectos, los políticos no hacían suyo el problema y los ciudadanos no podían costear las urgencias urbanas. Para colmo, la primera mitad de la década afrontaría problemas sobrevenidos: las epidemias y las primeras huelgas en los centros de trabajo. El cólera era una de las enfermedades más habituales y mortíferas en los Estados Unidos durante el siglo XIX. El antecedente de la epidemia de fiebre amarilla en 1793 fue emblemático para el declive de Filadelfia. Ahora, la epidemia de cólera (1832) recorría Canadá y los Estados Unidos, siendo muy cruenta en la ciudad de Washington (Rosenberg, 1962/1987). El cordón sanitario del Atlántico no había frenado el salto de la enfermedad desde Europa a Norteamérica. La prensa estadounidense se iba haciendo eco de los estragos en Europa, previniendo el contagio que sin duda iba a llegar a sus costas.

Concluida la crisis sanitaria, Washington City seguía afrontando disturbios callejeros y afrontó las primeras huelgas. Todo ello mezclado con la clásica expresión popular del racismo, más usual de lo que pretendía dar a entender la aparente concordia en una ciudad sin duda más tranquila que la vecina Nueva York. En agosto de 1835 se produjo la que iba a ser conocida como “tormenta de nieve en agosto”, cuando una masa de gente trabajadores blancos atacó bárbaramente un restaurante situado entre la Calle 6 y la Avenida Pensilvania (NW), regentado por Beverly Snow, un negro no esclavo cuyo apellido dio nombre a los sucesos (Morley, 2012). La turba entró en el negocio y lo arrasó, aprovechando para beberse el whisky de la casa. Este fue solo fue el comienzo de la violencia callejera a la que siguió la quema de pensiones, iglesias y escuelas para negros. En paralelo, en agosto, en las instalaciones de la Marina, *Washington City Navy Yard*, comenzaba una huelga de varias semanas. Los huelguistas exigían que las autoridades de los centros de la Marina fijaran jornadas de diez horas y regulaciones básicas de descanso, una reivindicación pionera en el sistema de trabajo ligado a la Primera Revolución Industrial en los Estados Unidos.

## Conclusión

Los inicios de una ciudad son siempre azarosos, máxime cuando la ciudad en cuestión pretende ser la capital de un país de nuevo cuño y si además ello ocurre en el tránsito entre dos épocas. En el caso de la ciudad de Washington se dieron ambas condiciones: la construcción física de una urbe destinada a ejercer la capitalidad, al hilo de uno de los cambios de época más intensos de la era contemporánea. Entre 1790 y 1830 las formas de organización de las sociedades y de sus economías se estaban transformando visiblemente en ambas orillas del Atlántico. La población migrante europea seguía accediendo a la costa americana y llegaba a la capital de los Estados Unidos desde los puertos americanos, bien esperando instalarse en ella, bien buscando un destino cercano en el que hacerlo. La esclavitud, erradicada formalmente en Gran Bretaña, seguía vigente en la república estadounidense, y ayudaba a construir un Sur rico en ingresos por exportación de materias primas. Pero era también una fuente de tensiones sociales en un área extensa en la que Washington City era voz y parte del problema, por razones de economía local y por ser esta la ciudad en la que se suponía debía legislarse al respecto.

En estas décadas concurren además las fuertes herencias de la mirada europea sobre el hecho urbano en sí mismo junto con las experiencias cotidianas que obligan a los washingtonianos a tener que plantearse cómo ajustar la preservación del legado histórico urbanístico y arquitectónico con las soluciones para afrontar problemas inéditos. Y todo ello teniendo en consideración el movimiento constante que suponía la configuración y la expansión del país (Howe, 2007). Así, y más allá de las peculiaridades que rodean las relaciones entre los planificadores urbanos y los límites de las administraciones, es lógico que los proyectos iniciales para Washington City, inspirados en una visión magnificente al estilo francés con el objeto de abundar en la representación del poder de la república, quedasen obsoletos en los propios inicios del nacimiento de la capital. Retoque sobre revisión, y revisión sobre reconstrucción, con el tiempo Washington City fue tomando la forma peculiar de un símbolo, de una ciudad a la vez escenario y cargada de contenido vital: un enorme tinglado erigido para albergar el gran negocio de la política. Propios y extraños, hombres y mujeres, dieron buena cuenta en sus textos periodísticos, cartas o novelas, de aquel acontecer inusual que fue la génesis de la capital del que luego sería el Imperio Americano.

## Referencias

- Adams, J. Q. (2004). *The Diaries of John Quincy Adams: A Digital Collection*. Boston: Massachusetts Historical Society.
- Allen, W. C. (2005). *History of Slave Laborers in the Construction of the United States Capitol*, Government Printing Office: Washington City.
- Arnebeck, B. (2014). *Slave Labor in the Capital Building Washington's Iconic Federal Landmarks* The History Press.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Through A Fiery Trial: Building Washington 1790-1800*. Lanham, Maryland: Madison Books.
- Bayard Smith, M. (1906). *The First Forty Years of Washington Society*. Washington D.C.: Scribner.
- Brown, G. S. (2009). *Incidental Architect William Thornton and the Cultural Life of Early Washington*, Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Dickey, J. (2016). *Empire of Mud: The Secret History of Washington City*, Gildford, Connecticut, Rowman & Littlefield.
- Donnelly, W. F. ed. (1973). *American Economic Growth the Historic Challenge*, MSS Information Corporation.
- Elliot S. A. (1827). *The Directory of Washington City - 1827 - . Showings the Name, Occupation, and Residence of Each Head of a Family & Persons in Business*. Washington City: S.A. Elliot.
- Green, C. Mc. (1967). *The Secret City: A History of Race Relations in the Nation's Capital*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Janson, Ch. W. (1807). *The Stranger in America*. Londres.
- \_\_\_\_\_ (1962). *Washington: A History of the Capital 1800-1950*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1973). The Economic Position of Free Blacks in the District of Columbia. *The Journal of Negro History* 58, No. 1. Jan.: pp. 61-72.
- Howe, D. W. (2007). *What Hath God Wrought: The Transformation of America 1815 -1848*. New York, NY: Oxford University Press.
- Huguet, M. (2017). *Historia de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos*. Madrid: Nowtilus.
- Latrobe, B. H. (1984-1988). *The Papers of Benjamin Henry Latrobe*. Volume 1-3 New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_ (1980). *The Journals of Benjamin Henry Latrobe 1799 -1820 from Philadelphia to New Orleans*. Yale University Press.
- "Memorial of Inhabitants of the District of Columbia. Praying for the gradual abolition of slavery in the District of Columbia," 24 Mar 1828, House of Representatives, doc. no. 140.
- Melder, K. (1997). *City of Magnificent Intentions A History of Washington, District of Columbia*. Washington, D.C.: Intac, Inc.
- Myers, A. y Musgrove, D. (2017). Our Boasting of Liberty and Equality Are Mere Mockeries. Confronting contradictions in the Nation's Capital, 1815-1836. *Chocolate City: A History of Race and Democracy in the Nation's Capital*. North Carolina Press. pp. 47-83.
- Morley, J. (2012). *Snow Storm in August. Washington City, Francis Scott Key, and the forgotten race riot of 1835*. New York: Nan A. Talese/Doubleday.
- Padover, S. K., ed., (1946). *Thomas Jefferson and the national capital, 1783-1818: Washington City*, Government Printing Office.

Provine, D. S. (1996). *The District of Columbia Free Negro Registers 1821 - 1861* volumes 1 & 2, Bowie, Maryland: Heritage Books.

*Records of the Columbia Historical Society* (1894-1989), publicación anual hasta 1922.

Reps, J. W. (1969) *Monumental Washington: The Planning and Development of the Capital Center*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Rosenberg, Ch. E. (1962/1987). *The Cholera Years: The United States in 1832, 1849, and 1866*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Sharp, J. G. (2005). *History of the Washington Navy Yard Civilian Workforce 1799-1962*. Stockton, CA: Vindolanda Press.

Sherwood, S. B. (1978). *Foggy Bottom 1800 to 1975: A Study in the Uses of an Urban Neighborhood*, George Washington University.

Starobin, R. S. (1970). *Industrial slavery in the Old South* New York; Oxford University Press.

Sutcliffe, J. (2014). *The White House Is Burning: August 24, 1814*. China: Charlesbridge.

Teute, F. J. (1996). "In 'the gloom of evening': Margaret Bayard Smith's View in Black and White fo Early Washington Society". Conferencia en el encuentro American Antiquarian Society at the National Portrait Gallery, Washington D.C.

\_\_\_\_\_ (1995). "A Wild Desolate Place": Life on the Margins in Early Washington, en Howard Gillette, Jr. ed., *Southern City, National Ambition: The Growth of Early Washington City, 1800-1860*. Washington, D.C. The George Washington University Center for Washington Area Studies, 1995, 47-68, 97-102.

Warden, D. B. (1816). *A Chronographical and Statistical Description of the District of Columbia, the Seat of the Government of the United States*. Paris: Smith and Company.

Wilentz, S. (2005). *The Rise of American Democracy Jefferson to Lincoln*. New York W.W. Norton & Company.

Wood, G. S. (2009). *Empire of Liberty A history of the Early Republic, 1789-1815*. New York: Oxford University Press.

## De “la banlieue” al “grand Paris”, la búsqueda de una nueva imagen para la extensión de París.<sup>1</sup>

Pilar Aumente Rivas  
(Universidad Complutense de Madrid)

### Resumen

La segunda mitad del Siglo XIX y la 1ª mitad del siglo XX construyeron un anillo de ciudades industriales en torno a París, “*hors de murs*”, en el que fábricas y obreros constituyeron lo que hoy se ha convertido en un continuum con la capital. Esa imagen de arrabal obrera e industrial permaneció durante más de un siglo frente a la del París del poder y la cultura. En el siglo XXI, dos causas mayores han creado la necesidad de una nueva imagen para esa enorme zona exterior. Por una parte, la deslocalización de las industrias ha vaciado de sentido el concepto de banlieue; por otra, la competencia de París con grandes ciudades internacionales optando a las primeras “ciudades mundo”, ha hecho imprescindible la creación de una entidad administrativa mayor englobando la Ville de París y las ciudades de la primera corona: El “Grand Paris”. La Gran Metrópoli así estructurada necesita establecer nuevos contenidos, y dotar de nueva imagen a esa “extensión” de París. La renovación urbana y la cultura como motores de esa mutación son factores fundamentales en el logro de esa nueva imagen.

### Abstract

During, the second half of the 19th century and the 1st of the 20th, a ring of industrial cities was built around Paris “*hors de murs*”, where factories and workers constituted what today has become a continuum with the capital. That image of a working and industrious suburb remained for more than a century, against that of the Paris of power and culture. In the 21st century, two major causes have created the need for a new image for that huge outer zone. On the one hand, the relocation of industries, has emptied the concept of “banlieue”; on the other hand, the rivalry of Paris with large international cities opting for the first “world cities”, have made essential to create a larger administrative entity encompassing the Ville de Paris and the cities of the first Crown: El Grand Paris. The Great Metropolis so structured needs to establish new contents, and to give a new image to that “extension” of Paris. Urban renewal and culture as drivers of this mutation are fundamental factors in the achievement of this new image.

**Palabras clave:** Grand Paris, Saint-Denis, Boulogne-Billancourt, Montreuil, Distritos Culturales.

**Key words:** Grand Paris, Saint-Denis, Boulogne-Billancourt, Montreuil, Cultural Districts.

---

<sup>1</sup> Esta comunicación forma parte de una investigación mayor que desarrolla el PROYECTO I+D DE EXCELENCIA “Distritos culturales : Imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos”, Referencia: HAR2015-66288-C4-2-P. Entidad: MINECO. Proyectos de Excelencia. Plan Nacional de I+D. Convocatoria 2015.

Grupo de Investigación del Cluster de Excelencia: Patrimonio UCM “Arte, Arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea.

## **Introducción**

Objetivos de esta comunicación

- 1) destacar los factores que están contribuyendo al forjado de esa nueva imagen basada en el dominio de la nueva economía apoyada en la capacidad del patrimonio cultural y el desarrollo de las industrias creativas.
- 2) señalar los equipamientos urbanos y recursos culturales que contribuyen de manera más eficaz a la consecución de esa nueva imagen.

## **Metodología**

Desde nuestra vocación de transversalidad, los Posicionamientos de Edouard W. Soja y Henry Lefebvre, así como de Michel Lussault, y los supuestos de Ferelli – Sacco y L. Vivant orientan nuestra investigación.

Acotación espacial: determinación de 2 de los tres Departamentos que configuran la primera corona: *Hauts de Seine* y *Seine-Saint-Denis*.

3 Agglomerations: *Grand Paris Seine Ouest*, *Plaine Commune*, *Est-Ensemble*.

3 ciudades representativas:

Norte: *Saint-Denis* ejemplo de ciudad de fuerte concentración alto- industrial y obrera, muy marcada por la deslocalización; reconversión de sedes industriales en lugares de actividad cultural.

Este: *Montreuil*, representante de ciudad de industria media y gran concentración manufacturera. Conservación de patrimonio industrial con reuso de contenidos a industrias culturales

Oeste: *Boulogne-Billancourt*. Billancourt: sede histórica de la industria automovilístico-aeronáutica y Boulogne: historia con hábitat de alta calidad. Transformación urbana impulsada por la destrucción de la memoria industrial y la implantación de sedes culturales y hábitat Hy-Tech.

Tres tipologías diferentes de ciudad postindustrial que ilustran la variedad de reacciones con un objetivo común, cambiar la imagen de la banlieue.

## **Fases de la investigación**

-Historia de los lugares más destacados de las nuevas “agglomerations” que configuran los dos Departamentos Norte y Oeste del Grand París.

-Estudio Bibliográfico: especial atención al análisis de los “Contrats de Developement” de cada una de las tres agglomerations concernidas.

-Localización, de cada uno de los polos que integran las estructuras determinadas como factores de creación del cambio.

-catalogación, con documentación gráfica de imágenes históricas y actuales de los principales lugares, así como del resto de los recursos culturales y urbanos de cada una de las ciudades seleccionadas.

### **Histórico del *Grand Paris***

-André Morizet y Henry Sellier (Periodo de entreguerras)

Sellier conocía cómo en el seno de SFIO se llevaba clamando desde 1907 por la armonización de los “communes” de la banlieue entre sí, y de estos con la Villa de París.

Él mismo en 1914 en su informe “Les banlieues urbaines et la réorganisation administrative du département de la Seine”, denuncia la superpoblación que soportaban

las poblaciones de la banlieue, falta de salubridad que se registraba en la zona, insuficiencia de los transportes y demás males que aquejaban a las ciudades del entorno de París.

Más tarde, en 1927, Morizet insistirá en señalar los tres grandes problemas de la banlieue: los alojamientos, el transporte y los equipamientos públicos.

Ambos propusieron medidas para mejorar la situación de la banlieue y para la consecución de esa deseada extensión del Grand París. Tres grandes bloques de medidas resumían su concepción: respecto a la gobernanza debería realizarse a través de un Consejo General electo, dejando de lado el espíritu de canton o de arrondissement. Respecto a los servicios: mutualizar los servicios comunales de la Ville de París y de los communes suburbanos. Por su parte, la reforma administrativa se entendía como irrenunciable. En conjunto o por separado, pusieron el foco sobre la mala ubicación habitacional y fabril, sobre la escasez de espacios libres, la superpoblación, etc.

Propusieron una regulación normativa sobre los alojamientos y la política foncière (loi Lucher); la reunificación y la adecuación de los transportes a las necesidades de la población y no en defensa de los intereses de compañías particulares, revisando las malas concesiones.

Pretendieron normativización de las expropiaciones, establecer una tasa sobre el valor en la capital y (Sellier) una tasa para ayuda a familias numerosas

En definitiva, en el “Rapport relatif à la réforme administrative du Grand Paris”, (Sellier-Morizet, 1936) abogan por la autonomía de los “communes” de la banlieue, rechazando la subordinación de estos a la capital. Dijeron “NO” a una nueva anexión: «mataría la existencia de las ciudades suburbanas».

Durante años hubo otras propuestas que intentaron resolver la problemática de la banlieue: sin embargo, la guerra fue el principal obstáculo, tras ella, en 1958 el PADOG (Plan d’Aménagement et d’Organisation Générale) no se llegó a desarrollar.

### **Paul Delouvrier (Michel Debré)**

Desde los comienzos de su mandato como primer ministro, Michel Debré abordó el desafío de reorganizar la Région Parisienne (*Aménagement de la région parisienne (1961-1969)*: 13) Su objetivo principal era concretar la reforma administrativa.

Michel Debré conocía las reflexiones que Morizet y Sellier habían hecho sobre la necesidad de un plan de Aménagement de la Région parisienne <sup>2</sup>.

Acometió la creación del Distrito de la Región Parisienne, elaborado con la intención de rebajar los poderes del Préfet de la Seine, para ello fué nombrando un Délégué Général cuyas competencias fueron creciendo. Paul Delouvrier fue quien implementó las medidas más importantes y al que se debe sobre todo el nacimiento de las Villes Nouvelles.

-Schéma Directeur de la Région, basado en ejes preferenciales de urbanización y la creación de centros urbanos nuevos. Convencidos de la imposibilidad de que la aglomeration de Paris se desarrollara en continuum sin orden, los urbanistas del equipo optaron por una continuidad selectiva, orientada en forma de “dedos de guante” estructuradas por vías férreas o carreteras (*L’Aménagement de la région parisienne*: 64)

- La Creación de ciudades barrera (Villes Nouvelles) 1961-9, District de la région parisienne: “Aménagement de la Région Parisienne”. Se crearon 5 Villes Nouvelles: Cergy-Pontoise, Saint-Quentin-en-Yvelines....., aunque fueron 8 las proyectadas para

---

<sup>2</sup> De joven Debré colaboró con Morizet para la elaboración del libro que Morizet dedicó a Haussmann (Temoignage Michel Debré en GIACONE, A. 2010: 21-25)

descargar la presión sobre París. La organización de establecimientos públicos para las Villas Nuevas agilizó financieramente los trámites de ejecución.

El diseño de las ciudades fue minucioso debatiéndose temas de fondo como por ejemplo los edificios HLM deseables teniendo en cuenta el tipo de habitantes a alojar, pero también el tipo de equipamientos hospitalarios, culturales, escuelas maternas etc...necesarios para su buen desarrollo de estas ciudades dedicadas a descongestionar París.

-protección espacios naturales: Se hizo una política de revisión que se sumaba al censo que se había realizado durante la elaboración del *Esquema Director*. El 20 % de la superficie de la Région son bosques, de ese 20% la cuarta parte (5%) es de carácter público. Estas extensiones se abrieron al público y se castigó con vocación ejemplar la construcción en terrenos públicos. Esta época fue el “plus grande período de protection et de création d’espaces verts de proximité, soit l’intérieur de leur périmètre” de la Région (Roullier in *L’aménagement de la région parisienne*: 129)

-Redes ferroviarias y viarias. Creación de la primera línea de RER (Défense -centro de París). Estaba prevista la implantación de un *metro express regional*. Solo después se convirtió en la *Réseau Express Regional*. Sobrecoste tres veces mayor de lo previsto (ídem 140).

- reorganización de Nuevos Departamentos, ya que aún se seguía aplicando la división del territorio surgida de la etapa post revolucionaria.

El proyecto alertaba sobre la falta de reuso de los espacios liberados por la reestructuración de la industria. Antecedente de algunas situaciones actuales.

(L’Encyclopedie du Développement Durable. Editions des Récollets. 2009 mayo, n94 // pdf\_94\_DellusDER.).

François Mitterrand preparó la posibilidad de un Grand Paris, al impulsar la reforma político-administrativa de la descentralización, para lo cual tuvo a Gaston Defferre como principal colaborador; él fue quien llevó adelante el proceso descentralizador que culminó con la aprobación en 1982<sup>3</sup>.

La política de descentralización generada en 1981 descansa en tres grandes principios:

- Ausencia de tutela de una colectividad sobre otra. (Porosidad de los criterios respecto a Morizet y Sellier)
- Mantenimiento de las diferentes estructuras de administración local ya existentes,
- la compensación financiera de la transferencia de las competencias. (Porosidad respecto a Morizet y Sellier)

Las leyes Defferre se resumen en cinco cambios principales:

•La tutela ejercida por el prefecto desaparece. No es ya el prefecto quien pone en marcha las políticas del departamento<sup>4</sup>, si no el presidente du Conseil Général del Grand París.

• la Region se convierte en una colectividad territorial plena, administrada por un Conseil régional cuyos miembros son elegidos por sufragio universal.

•El Estado transfiere a los comunes, a los departamentos y las regiones bloques de competencias

•Las ayudas financieras del Estado, acordadas con las colectividades locales se globalizan en forma de dotaciones de funcionamiento, equipamiento, de

---

<sup>3</sup> Se mantuvo en puestos de alto nivel en sucesivas legislaturas y presidentes de Gobierno con la misión de abordar la descentralización desde 1981 y y más tarde vinculado a temas relacionados hasta 1986.

<sup>4</sup>El debilitamiento del poder del Prefecto viene ya desde la etapa de Michel Debré

descentralización. (Descentrlización con Mitterrand <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/decentralisation/lois-defferre/>).<sup>5</sup>

### **La Ley del Grand Paris, implementada el 1 de enero de 2016**

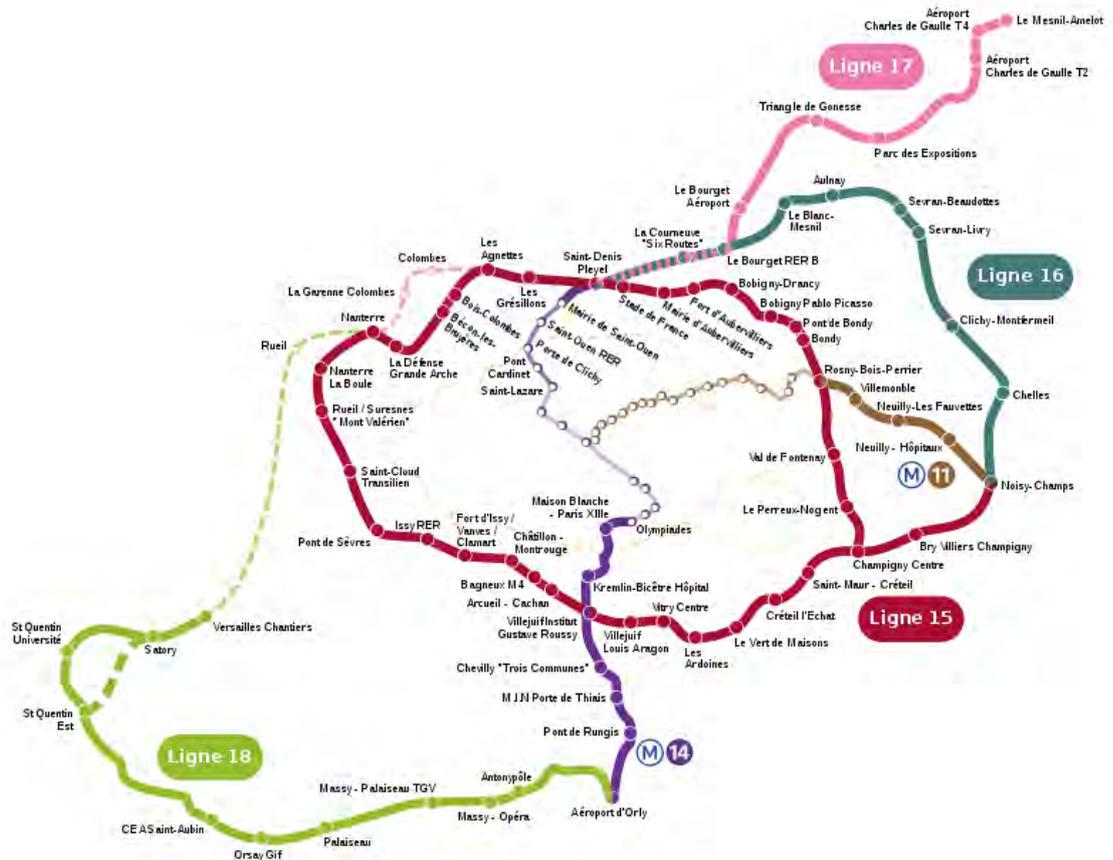
El texto de la Ley del Grand París afirma que el Grand Paris es un proyecto urbano, social y económico que ha de articular los grandes territorios estratégicos de Île de France, integrados por París y la aglomeración parisina, a través de medios de comunicación adecuados, y que permite la construcción de alojamientos socialmente adaptados para la absorción de la población de la banlieue de París (70.000 alojamientos por año). Su Vocación es social y sostenible, lo que supone una fuerte creación de empleo, durante su implantación (se estima en unos 30.000 puestos de trabajo durante su implementación). El proyecto pivota en torno de la mejora imprescindible de los transportes a través de una red sobre la que se articulan los polos a desarrollar: el *Grand Paris Express*.

### **La Societé du Grand Paris**

Para la puesta en marcha y ejecución del proyecto se crea la empresa pública del Estado cuya misión es dirigir el proceso de construcción del Grand París EXPRESS y su financiación. Asegura la construcción de las infraestructuras que componen la red de transportes exigida por ley. Asimismo, realiza la adquisición de los materiales rodantes necesarios. El Grand paris Express es la futura red de metro del Grand Paris, supone la reforma, ampliación y creación de una nueva red de transportes: Creación ex nihilo de 4 líneas nuevas en anillo para conectar los hitos de la banlieue entre sí. 200Km. de red en circunvalación en torno a París. A ello se añade la prolongación de dos líneas en uso las líneas 11 y 14.

---

<sup>5</sup> Para algunos (Marie Alizard,2011: 7 y 9), La utilización de la constitución en su versión inicial, por parte de los presidentes de la República francesa, sobre todo del periodo de Charles de Gaulle a François Mitterrand es el lapso de tiempo en el que Francia se erige “le premier pays Européen en matière de patrimoine culturel” y se entiende que les Grands Travaux de Paris hacen ver su concepto de que la ciudad va más allá de sí misma y expresan la voluntad de no olvidar el Paris popular e industrial de ayer y de hoy (Mitterrand recogido en ibídem, 9) Es decir, incluso la voluntad de puntuar París con la política cultural de referencia arquitectónica, iniciada antes, pero consolidada con Mitterrand, estaría ligada a sus proyectos de descentralización y extensión de Paris, pero materializará en periodo posterior.



Fuente: By Hektor - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15376849>

Otro aspecto muy importantes es que el que a la Societé du Grand Paris le corresponde llevar a cabo la construcción de 68 gares y “l’aménagement de nouveaux quartiers autour de ces futurs pôles urbains.” Estos “quartiers de gare” suponen un gran estímulo para la renovación y la revitalización urbana.

Todas estas intervenciones de gran calado, en la ciudades concernidas, se han de llevar a cabo gestionadas a través de un instrumento administrativo que marca la ruta acordada entre el Estado, las aglommerattions y los communes: los Contrats de developpement Territorial (CDT)

## ESTUDIOS DE CASO: Villes de Saint-Denis, Boulogne-Billancourt y Montreuil

### SAINT-DENIS

Análisis de los factores que intervienen en el cambio de modelo.

Recursos culturales:

Patrimonio histórico

-La Basilica-Necropolis Real De Saint-Denis

-La Maison D’Education De La Légion D’ Honneur 1811

-La Mairie



- Musée D'Art Et D'Histoire De Saint Denis
- Théâtre Gérard Philipe
- Le Marché Du Landit (Lendit)
- La Cheminée De La Pharmacie Centrale De France
- Antigua Sede De L'Humanité 1989-2008 De Oscar Niemeyer
- Les Maisons Coignet
- Musée Christofle.

Label Arquitectura S. Xx  
Grandes Ensembles De Lurçat

Centros De Actividad, Producción Y Difusión Artístico-Cultural

-Cité Du Cinéma



- Le 6b
- La Briche
- Cathédrales Du Rail
- Galerias De Arte
- L'Ecran
- 60 Adada
- Otros Recursos
- Les Magasins Generaux. (Saint-Denis)



### Las Grandes Estructuras Universitarias Y De Investigación

#### -Universidades En Saint-Denis :

- Université Paris 8
- Université Paris 13. (Institut Universitaire De Technologie: Iut).
- Futuro Campus Condorcet (Aubervilliers)

#### -Otras Estructuras De Investigación

- La Maison Des Sciences De L'Homme De Paris-Nord.

#### -Otras Estructuras Culturales

- Association Mémoire Vivant (1996)

#### -Jardines, Parques Y Parcours

#### Eventos Y Festivales

- Festival De Saint Denis
- Juegos Olímpicos Y Paralímpicos Paris 2024.

### 1.2. El Cluster Del Audiovisual

### 1.3. Revitalización Urbana.

- Carrefour Pleyel
- Gare Grand Paris Express
- Village Olímpico Y La Sede Náutica

Contrat de développement: plaine commune.

(Selección de aspectos relativos a los objetivos de la investigación)

La cultura y la creación como dimensiones transversales constituyen el hilo conductor del proyecto y gestarán el conjunto de las políticas públicas que se han de poner en marcha, para dar a conocer los recursos y riquezas del territorio.

Los objetivos del Contrato

- Acompañar y estructurar et las actividades culturales y creativas sobre el territorio
- acoger y canalizar los proyectos de despachos
- favorecer el mantenimiento et la modernización durable de las actividades artesanales, industriales y logisticas, y la acogida de pequeñas y medianas empresas.

- valorar y promover las iniciativas de l'écconomia social y solidaria (ESS)
- impulsar la innovacion, el esfuerzo de investigación y desarrollo y las alianzas entre el territorio, las universidades y las empresas .

- Hacer de lo digital un motor para el desarrollo

- reforzar los recorridos educativos y de formación

- Mejorar el acceso al empleo.

Valorar la riqueza patrimonial del territorio.

- Mejorar el marco de vida del mayor número de personas, gracias a la irrigación de proyectos urbanos, económicos, de transportes, sociales, etc. por medio del arte, la cultura y la creación

- contribuir al atractivo cultural del Grand Paris

- Reforzar la visibilidad nacional e internacional del territorio

- Federar las energías del territorio: actores económicos, universitarios culturales, educativos, sociales, habitantes, activos, artistas....

- Definir un plan de acción para el empleo en torno a los oficios de la cultura y de la creación.

- Afirmar la presencia artística en la ciudad y sobre el espacio público

- Desarrollar los locales creativos y las fábricas culturales

- Poner en red los equipamientos existentes o por llegar a ser

- Organizar eventos culturales y económicos ligados a la creación

- Valorar los recursos del territorio

- Poner en situación las herramientas para asociar y cruzar todas las energías del territorio.

### **Boulogne-Billancourt**

Recursos culturales:

Patrimonio histórico: monumentos historicos

Inscritos y clasificados:

Atelier de Dora Gordine

Atelier Lipchitz

Bibliothèque Marmottan

Château de Buchillot

Domaine Albert Kahn

Château Rothschild

Église Notre-Dame-des-Menus ,

## Hôtel de ville



Mairie, Hôtel des Postes y Espacio Landowski. Fuente P. Aumente

## Inscritos Y Clasificados (Cont)

Hôtel Walewska Boulogne-Billancourt 7, rue de Montmorency  
Immeuble Molitor Boulogne-Billancourt 24, rue Nungesser-et-Coli  
Immeuble Boulogne-Billancourt 7, rue du Parchamp  
Maison Boulogne-Billancourt 2, rue Salomon-Reinach  
Maison Boulogne-Billancourt 5, rue de Montmorency  
Maison d'Alfred Lombard  
Maison Collinet  
Maison Cook  
Maison de Joseph Bernard  
Maison Mietschaninoff  
Synagogue de Boulogne-Billancourt

## **Labelizados**

Grand Ensemble du Pont du Jour. Pouillon

Museos:

Museo Albert Kahn



Museo Años Treinta  
Museo Renault  
Museo Paul Belmondo  
Museo-Jardin Paul Landowski

#### Salas De Exposición Y Galeries D´Art

- Espacio Landowski. Av. Morizet. Multidisciplinar
  - Carré Belle Feuille (2008) Multidisciplinar
  - Exit Art Contemporain. 2, place Denfert-Rochereau
  - Galerie Arnaud Bard. 92, avenue Jean-Baptiste Clément
  - Galerie Mondapart. 80, rue du Château
  - Green Flowers Art Gallery. [greenflowersart.fr](http://greenflowersart.fr)
  - Voz'galerie. 41, rue de l'Est
  - Y Galerie [y-galerie.com](http://y-galerie.com). Street art.
- Distintos lugares de exhibición.
- Kochi Gallery. En internet

#### Otros Grandes Equipamientos Culturales:

Ambulatorio  
Hôtel de Postes  
Cité de la Musique



Gran Cúpula de la Cité Musical. Île Seguin. Fuente P. Aumente

Proyecto R4 île Seguin (Propuesta)

**Otros Lugares Culturales:**

Carré Belle-Feuille  
Teatro de l'Ouest Parisien,  
Teatro de la Clarté. UCABB  
Pabellón Île Seguin. (Memoires Renault)

Parques, Jardines Y Parcours

Parques Y Jardines :

-Jardines Albert Kahn

-Parque Rothschild 1855

-Jardin Île Seguin

Jardin Museo Landowski

Parc de Billancourt (Trapèze)

Jardin square Frères Farman

Parc des Glacières

Jardins de quartier, jardins de voisinage y de maison

Square y Jardin Léon Blum

Parcours

-Arquitectura Años Treinte

-Parcours industriel

-Vallée de la Culture (parte)

OTROS :

- Parcours santé :  
(Trapèze e Île Seguin)

- Parcours benevolents (greeters)

Renovación Urbana. Grandes Proyectos

Île Seguin

Trapèze (Seguin-Rives de Seine)

Projet centre ville

Gare Grand Paris Expres

Contrat De Developpement Territorial Gpso (selección). Versión 13 dic. 2013

Acogida a empresas en el inicio de su desarrollo

Apuesta por la innovación

Economía numérica (filière)

Desarrollo durable solidario creador de empleos

2.000 alojamientos por año (6).500 alojamientos sociales por año.

Crear nuevos lugares culturales en el territorio

Poner en marcha un cluster de la cultura basada en el acogimiento de calidad.

Equipamientos preferenciales:

Boulogne Billancourt: R4', Cité Musique, Arte digital, cirque, cinematografico,

paellón Renault, Museo A. Kahn, cité de la Ceramique ( Sèvres).

Valoración patrimonio natural.

Montreuil

Análisis de los factores que intervienen en el cambio de modelo

Recursos Culturales:

-Patrimonio Histórico:

Monumentos inscritos y clasificados: (selección)

-L'ancien studio cinéma Pathé-Albatros (1904)

- Hornos de fábrica de porcelanas Samson (1880)

-Iglesia de S. Pierre y S. Paul

(S. XII A XV Y XIX).

Inventariados:

-Tumba de Alexis Lepère 1883 (arboricultor)

-Tréfilerie Mercoeur (1954)

-Biscuiterie Gomez frères-la Basquaise, hoy hôtel industriel CAP Gaillard

-Biscuiterie Plouvier, después Boutry, más tarde Pol Ploum, hoy usine de cosmetics

Ella Bache-Laboratoire Suzy

-Brasserie Bouchoule, 1924, hoy alojamiento



Brasserie Bouchoule. Fuente P. Aumente

- Cementerio
  - Cinéma Kursaal ppios S XX
  - Cinémas historiques
  - Monumentos a los muertos en las guerras
  - Place de la Croix-de-Chavaux, (place Jacques-Duclos)
  - Hôtel des postes construit en 1914
  - Usine de juguets de metal Ollier, (Lethias et Houssin, , o, usine de material photocinématographique Kinax, ) hoy, hôtel industriel
  - Usine de material photocinématographique des Laboratoires Cinématographiques Modernes, después Tirage 16, actualmente almacén comercial
  - Arquitectura. S XX
- Labelizados
- Conjuntos Historicos:
    - Quartier Centre ville:
    - Quartier bas Montreuil

Usine de matériel photocinématographique des Laboratoires cinématographiques modernes, (Tirage 16), hoy entrepôt commercial.

- Chimenea Usine de carpinteria Bergmair et Robert, Bergmair, (scierie Luthes ), 1920.
- Usine de papiers peints Dumas, hoy hôtel industriel et centre de formation professionnelle.
- Usine de peausserie (usine de traitement des peaux de lapin) C. et E. Chapal frères et cie, puis Société anonyme des anciens établissements C. et E. Chapal frères et cie, hôtel industriel.
- Usine de porcelaine (usine de jouets) Société des poupées Jumeau, puis société française des bébés Jouets, puis usine d'ouvrage en matière plastique Sobitu (1882)

- Usine de porcelaine Samson 1871-1912
- église Saint-Charles-des-Ruffins 1965

### -1.1.3. Centros de Actividad, Producción y Difusión Artístico-Cultural

LE 116



Le 116. Fachada trasera. Fuente. P. Aumente.

- Maison Populaire
- Jardin D' Alice



Le jardin D' Alice. Fuente P. Aumente

- Ici Montreuil
- Cap Étoile (Artes espectáculo vivo)
- Ateliers d'artistes de Bel Air

Le Garage  
L'art à palabres  
L'ATELIER. Rue Eperons  
Les Hivernales. Forum: « l'Art est vivant »  
Squat rue de Valmy. Cité Valmy.  
-Les Ateliers Volt'air  
-Muse en Circuit, La Pop, les Instants Chavirés,  
-Théâtre municipal Berthelot et La Marbrerie ,  
    producción musical actual.

Galleries  
Abcd La Galerie.  
Les Copeaux  
Croix De Chav'Hood  
Art Space Explicit

### **Otros Recursos**

Conservatoire à Rayonnement Départemental - musique et danse (CRD)  
Le Musée de l'histoire vivante (parc Montreau)  
Le Nouveau théâtre de Montreuil  
Les Puces de Montreuil  
Otros centros y salas: Centres et salles de quartier : Jean-Lurçat, Ramenas, Pablo-Picasso, Mendès-France, salle Julie-Daubié (école Louise-Michel), centre social du Bel-Air.  
Las grandes estructuras universitarias y de investigación.  
Iut de Montreuil (Instituto Universitario) selec...:  
    -Métiers de la communication Chef de projet communication - option  
    Communication Interactive et Multimédia – CIM  
-E-Commerce et Marketing Numérique  
-Métiers de L'informatique : Développeur d'applications - option            Concepteur  
des Systèmes d'Information, Développeur agile –                            CSID  
  
-Management des Processus logistiques - option Coordonnateur des            Améliorations  
Processus d'Entreprises – CAPE.  
Otras  
Investigación en el iut  
-Informatique et communication:  
Intégration de Réseaux d'Information:  
    -Hétérogènes et Interopérabilité (IRI)  
    -Hypermédia adaptatif (ámbito educativo)  
Modélisation et génie des systèmes industriels  
-La modélisation et l'optimisation de la chaîne logistique  
-Le management du cycle de vie des systèmes

Congresos y eventos diversos:  
Conferencia IPLM:  
La ville intelligente: les collectivités doivent se préparer à l'émergence de l'IoT  
(Internet of Things) et des services à mettre en place pour les Smart Cities.

Jardines, parques, parcours y otros

**Jardines y parques patrimoniales inscritos:**

- Carrière des Beaumonts, (parc municipal, parque Mabillet et Beaumonts). Canteras desde el siglo XVIII. Municipalizada como parque desde 1923.
- Château de Montreau, jardín público: parc de Montreau-Daniel Renoult y Museo. 1874.
- Château Clos de Tillemont. S. XVII
- Jardins ouvriers (jardins familiaux)
- Hôtel de Ville (1936)
- otros:
  - Cimètier 1824-1903

**Eventos y festivales**

- “festival théâtre et musique”, ( Mesure pour Mesure)
- Otros:



Hugon Frères. Hôtel Industriel. Fuente P. Aumente

**Revitalización urbana**

- parque acuático ecológico, (creación)
  - du château d'eau du Bel Air. (Réhabilitation)
- (programas y métodos innovantes en desarrollo durable).
- Quartiers de Gares línea 11 del metro de París (horizonte 2020) Boulevard BOISSIÈRE
- Fase 1. conexión con el RER E
- Fase 2. Estación de Montreuil-Hôpital.

Boulevard Boissière frente a Hôpital André Grégoire. Proyecto ZAC Boissière-Acacias. 1200 alojamientos. Nuevos Servicios.

### **Contrat de developpement est ensemble**

Voluntad de preservar la diversidad de su tejido económico surgido de su historia industrial y obrera para lo cual firma el CDT entendiendo que así refuerza la participación en la Fábrica de la Metrópolis del mañana, a la vez solidario y competitivo.

3 son los ejes entorno a los cuales gira el nuevo Grand París que quieren materializar:

- Económico y de innovación
- Cultural y de los saberes
- urbano y medioambiental

### **Sus objetivos son**

- Promover el patrimonio de la metrópolis del Grand París,
- intensificar su dinámica de creación y de difusión de los saberes.
- Estructurar la dinámica artística y cultural a través de la puesta en red de los equipamientos,
- consolidar y reforzar la oferta cultural en torno al canal del Ourcq y la corona de París
  - la promocionar la economía de la cultura y de los oficios del arte
- Favorecer la difusión de los saberes reforzando la oferta de formación inicial (enseñanza superior, universidad popular, ciudad de los medios...) y acompañar a los jóvenes y estudiantes en su recorrido de formación.
- Promover el potencial arquitectónico y patrimonial del territorio: Murs à pêches, Musée d'histoire du mouvement ouvrier, parcours mémoriel de la déportation...

“-Poursuivre et renforcer un modèle de développement économique nouveau appuyé sur des filières d'excellence, et au bénéfice de toute la population.

La Fabrique du Grand Paris, c'est un territoire en pointe sur plusieurs filières économiques:

artisanat d'art et luxe, création graphique et numérique, santé et biotechnologies, écoconception, économie sociale et solidaire”.

Es decir, una herencia manufacturera e industrial rica en saber- hacer que proyecta el territorio en un modelo económico renovado apoyándose sobre valores de humanidad, una voluntad de calidad y capacidad de innovación.

[https://www.est-ensemble.fr/sites/default/files/la\\_fabrique\\_est\\_ensemble.pdf](https://www.est-ensemble.fr/sites/default/files/la_fabrique_est_ensemble.pdf)

### **Conclusiones**

Realizada la identificación, ubicación, caracterización e inventario de los lugares de actividad artística en las tres ciudades seleccionadas, en sus distintas modalidades. Se han documentado gráficamente, y se ha realizado un primer acercamiento a sus actividades, así como a su implicación en el proyecto Grand París y su nueva imagen

### **Factores activos detectados:**

- Patrimonio Histórico monumental inscrito, clasificado, inventariado o etiquetado.
- Actividad cultural de gran envergadura, o de nivel medio, llevada a cabo por estructuras de rango oficial, en cualquiera de sus especialidades y variantes.

- Aportación de lugares off significativos
- Plataformas formativas y de investigación que sustentan y acompañan el impulso de la sociedad del conocimiento y promueven la innovación
- Jardines públicos y privados abiertos al público y parques públicos o semipúblicos
- Eventos y festivales, cíclicos y con fuerte implantación.
- Proyectos de reactivación urbana.

Se evalúa así a estas tres ciudades como poseedoras de amplios recursos artístico-culturales que forjan una atraktividad notable, para la entrada de flujos económico-turísticos a distinta escala.

La línea “imagen” del cluster audiovisual tiene en Saint Denis un fuerte bastión, cantera de empleos y se configura igualmente en Montreuil.

Se constata que durante un tiempo, frente a la actuación de otras villas del Grand París (Boulogne-Billancourt) partidarias de intervenciones de arquitectos-estrella e impulso a grandes trabajos de renovación urbana, en Montreuil y Saint-Denis, se prefirió la rehabilitación.

Sin embargo, en Saint Denis, actualmente la renovación urbana ha optado por arquitecturas singulares al dar comienzo la implantación del proyecto del Grand Paris Express.

Constante en el urbanismo dionisiano: un tipo de intervención que ha venido evitando la expulsión absoluta de la población popular (Centre Ville actual), frente a la desaparición casi absoluta de la población obrera (nunca excesivamente numerosa en la ciudad por falta de política sistemática de asentamiento de bajo nivel económico) en Boulogne-Billancourt.

No obstante, algunos de los proyectos actuales (sector Pleyel) tienden a introducir una clase altoburguesa infrecuente en la zona (inicio de gentrificación).

En Saint-Denis y Montreuil destaca la apuesta institucional por el modelo de apoyo de bajo o medio nivel, a estructuras creativas y proyectos culturales muy participativos e incardinados en la sociedad dionisiana.

En el caso de Montreuil, se produce una especificidad:

Ámbito Terciarización de la industria: transformación de usines industriels en hôtels industriels (rehabilitación y alojamiento empresarial, (alianza pasado con el presente para un futuro con identidad histórica).

### **Recuperación del patrimonio histórico**

Potenciación de su visibilidad: creación o desarrollo de oficinas de turismo, creación o desarrollo de páginas web específicas a tres niveles: Departamentales, Municipales, de los lugares; asimismo apoyo a publicaciones que profundicen o difundan contenidos relacionados.

Distintos enfoques en la elaboración de la nueva imagen según la ciudad estudiada.

- Radición en el pasado industrial para impulsar el futuro (Montreuil) acogiendo el nuevo modelo de industria terciarizada sin renunciar a todos los vestigios del pasado industrial, pero readaptandolos a las nuevas necesidades (menos espacio, menos número de trabajadores menos útiles o de menos envergadura: ordenadores, digitalización).
- Olvido (destrucción restos materiales) del pasado industrial y potenciación de la ciudad moderna y actual basada en la cultura, las industrias creativas y la reforma urbana (Boulogne-Billancourt)

-Mixtificación: rehabilitación de algunos batiments del pasado industrial Magasins Generaux, pero introducción de nuevas estructuras, renovación del habitat y viraje hacia industrias culturales (Saint-Denis).

-Proceso de disolución de la oposición Paris capital (poder y cultura), banlieue (obrero e industrial). Hoy configuración de ciudades terciarias buscando equilibrio con Paris y reforzando metrópoli mundial en 1º rango.

La crítica al proyecto del Grand Paris se centra fundamentalmente en dos aspectos:

el sobrecoste y la exigencia de extensión a la Grand Couronne, en definitiva, la exigencia del cumplimiento integro de la Loi du Grand Paris.

### Referencias:

ALIZARD, M. (2011) *François Mitterrand ou le Grand Pari(s)*. Paris , Les Éditions du Panthéon.

*AMÉNAGEMENT DE LA RÉGION PARISIENNE (1961-1969)*. (2003) Le témoignage de Paul Delouvrier. Presses de l'École nationale des Ponts et Chaussées) .

AUMENTE, P. (2014) *El diseño urbano de Boulogne Billancourt en el periodo de la colonia de artistas (años 1920-30): una expresión política en la banlieue oeste de paris*. Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GIACONE, A. (2010) *Les Grands Paris de Paul Delouvrier*. Préface de Jean – Paul Huchon.Paris Descartes and Cie

HENRY, PH. (2001) *Quel devenir pour les friches culturelles en France? D'une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés* 2º edic rev.

PIERROT, N. IA93000626. *Region Île de France. Inventaire général du patrimoine culturel*; Conseil Général de Seine-Saint Denis.

RAFFIN, F. (2007) *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*. Harmattan.

*LES CHIMENÉES DANS LA PLAINE CENT ANS D'INDUSTRIE À SAINT-DENIS*. (1998) Grâne, Créaphis.

ROUX, TH. Le. (2013) *Les Paris de l'industrie 1750-1920*. Creaphis Editions.

*USINES EN VILLE*. (s/a). *Architecture et histoire des ateliers et usines de Montreuil*. Jérôme Decoux et otros Montreuil. Musée de l'histoire Vivante...

### Páginas web:

Actividad artística en la SNCF

<http://www.naja21.com/fr/espace-journal/la-sncf-souvre-a-la-creation-artistique/>

Central eléctrica Saint-Denis

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=IA93000626](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mersri_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IA93000626)

Cité du cinema Saint-Denis.

[https://www.tourisme93.com/cite-cinema-besson-](https://www.tourisme93.com/cite-cinema-besson-saintdenis.html)

[saintdenis.htmlhttps://www.tourisme93.com/document.php?pagendx=815&engine\\_zoom=LOIIDFC930001008](https://www.tourisme93.com/document.php?pagendx=815&engine_zoom=LOIIDFC930001008)

Contrats de developpement: Ordonnance n° 2015-1174 du 23 septembre 2015 relative à la partie législative du livre Ier du code de l'urbanisme. NOR: ETL1511519R. Version consolidée au 28 avril 2018.

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000031206368&dateTexte=20180428>

Contrat developpement Territorial Plaine Commune:

<http://www.plainecommune.fr/outils/la-doc/projet-de-territoire/contrat-de-developpement-territorial-cdt/#.WuTe1ssUnRM>

Contrat developpement Territorial Grand Paris Seine Ouest

[https://www.seineouest.fr/contrat\\_developpement\\_territorial.html](https://www.seineouest.fr/contrat_developpement_territorial.html) Contrat developpement Territorial GPSO

[https://www.seineouest.fr/CP\\_CDT.pdf](https://www.seineouest.fr/CP_CDT.pdf)

Contrat de developpement Territorial Est ensemble:

[https://www.est-ensemble.fr/sites/default/files/la\\_fabrique\\_est\\_ensemble.pdf](https://www.est-ensemble.fr/sites/default/files/la_fabrique_est_ensemble.pdf)

Descentralización. Leyes DEFFERRE:

<http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/decentralisation/lois-defferre/>

Friches en Saint Denis

<http://www.leparisien.fr/flash-actualite-economie/la-seine-saint-denis-a-la-reconquete-de-ses-friches-industrielles-21-10-2016-6236529.php>

La Briche.

<https://fr.ulule.com/bricheforaine/>

La Briche foraine.

<https://bricheforaine.wordpress.com/>

L'Encyclopedie du Développement Durable. Editions des Récollets. 2009

mayo, n94 / pdf\_N\_94\_DellusDER

Loi du Grand Paris: *LOI n° 2010-597 du 3 juin 2010 relative au Grand Paris (1)*.

NOR: PRMX0920421L. Version consolidée au 28 avril 2018.

Ley del Grand Paris

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000022308227&categorieLien=cid>

Talleres de reparación de la SNCF:

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=PA93000017](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=PA93000017)

Catedrales du rail

<http://www.lejsd.com/content/cath%C3%A9drales-du-rail-cherchent-artistes>.

Reconversión de sede industriales

<https://insitu.revues.org/12871>. 26 | 2015 : La reconversion des sites et des bâtiments industriels).

Villa mais d'Ici

<http://enlargeyourparis.blogs.liberation.fr/2017/09/09/villa-mais-dici-reinvente-factory-de-warhol/>

<http://clubdumillenaire.fr/2012/10/rehabiliter-les-friches-industrielles-le-role-de-laction-culturelle-et-artistique/>

<https://insitu.revues.org/12871>. 26 | 2015: La reconversion des sites et des bâtiments industriels).

No se introducen las web oficiales de cada *lieu*, por ser un listado interminable. Se han introducido algunas de Saint- Denis a modo de ejemplo, pero es imprescindible su consulta.

## **Los grafitis en Murcia. De la ilegalidad a la oficialidad. Estado de la cuestión**

Victoria Santiago Godos  
(Universidad de Murcia)

### **Resumen**

La decoración mural en el exterior de los enclaves urbanos es algo que se remonta a las épocas de los antiguos romanos pero que ha seguido desarrollándose a lo largo de todas las etapas históricas en diferentes civilizaciones, para mayor ornato de los inmuebles públicos y para decoración y ostentación de los privados. Desgraciadamente no han llegado demasiados ejemplos hasta nuestros días, a causa de su degradación y pérdida, bien sea producida por agentes meteorológicos o por causas antrópicas.

En estas últimas décadas se ha visto una gran proliferación de decoraciones murales en diferentes recintos urbanos, existiendo importantes ejemplos en destacadas ciudades de nuestro orbe. Estas manifestaciones plásticas han representado bellos trompe l'oeils -o trampantojos-, con claros ideales estéticos, o bien han sido murales realizados en traseras de edificios cuya finalidad, más que artística era disimuladora de los defectos de los inmuebles o para cubrir los paramentos que dejaban tras los derribos. También han existido y existen otras manifestaciones pictóricas sobre los paramentos urbanos más reivindicativas y críticas con los estados y las políticas, como el muro de Berlín y llegando incluso a la subcultura un tanto underground de los grafitis que se encuentran repartidos en las urbes actuales y que han buscado como soporte no solo los muros y otros soportes arquitectónicos sino incluso los propios vagones de metro.

Bueno pues la ciudad de Murcia y sus alrededores tiene un amplia y extensa muestra de grafitis y murales de gran interés tanto artístico como social. Muchas de estas obras han sido realizadas de forma ilegal y llevadas a cabo en muchos casos con nocturnidad y alevosía al incumplir los más elementales reglamentos urbanísticos y utilizar como soportes algunos muros cuyos propietarios, tanto públicos como privados, no eran conscientes de ello. Y así han ido proliferando en la zona multitud de grafitis, murales y también claro de pintores que se han ido sumando a estas iniciativas artísticas. Ellos incluso se han ido agrupando y formando diferentes colectivos plásticos y han comenzado a realizar obras colectivas, por lo que entre todos ellos han sumado sinergias y así ha ido surgiendo una importante representación de una cultura urbana, que le ha abierto las puertas incluso al Museo de Bellas Artes de Murcia Mubam y a importantes encargos oficiales. Paradigmática sin duda ha sido la reciente presencia del famoso muralista y grafitero internacional Kobra y la obra que ha realizado en el centro cultural Puertas de Castilla de Murcia. De los diferentes soportes, de las distintas técnicas, materiales y artistas se hablará extensamente en el artículo.

### **Abstract**

The mural decoration on the outside of the urban enclaves is something that goes back to the times of the ancient Romans but has continued to develop throughout all the historical stages in different civilizations, for greater decoration of public buildings and for decoration and ostentation of the private ones. Unfortunately, not many examples have arrived to this day, because of their degradation and loss, whether produced by meteorological agents or anthropogenic causes.

In recent decades there has been a great proliferation of mural decorations in different urban areas, with important examples in prominent cities of our world. These plastic manifestations have represented beautiful trompe l'oeils -or trompe-l'oeil-, with

clear aesthetic ideals, or they have been murals made in the backs of buildings whose purpose, rather than art, was to conceal the defects of the buildings or to cover the walls that they left behind the demolitions. There have also been and there are other pictorial manifestations on the most vindictive and critical urban paraments with states and policies, such as the Berlin Wall and even reaching the somewhat underground subculture of the graffiti that are scattered in the current cities and that They have sought as support not only the walls and other architectural supports but even the subway cars themselves.

Well, the city of Murcia and its surroundings has a wide and extensive sample of graffiti and murals of great artistic and social interest. Many of these works have been carried out illegally and carried out in many cases with nocturnal and treachery to breach the most elementary urban regulations and use as supports some walls whose owners, both public and private, were not aware of it. And so there have been proliferating in the area many graffiti, murals and also clear of painters who have been adding to these artistic initiatives. They have even been grouping and forming different plastic collectives and have begun to carry out collective works, so among all of them they have added synergies and thus an important representation of an urban culture has emerged, which has opened the doors even to the Museum of Fine Arts of Murcia Mubam and important official commissions. Paradigmatic has undoubtedly been the recent presence of the famous international muralist and graffiti artist Kobra and the work he has done at the Puertas de Castilla cultural center in Murcia. The different media, the different techniques, materials and artists will be discussed at length in the article.

**Palabras clave:** pintura mural, grafitis, trompe l'oeil, arte urbano

**Keywords:** mural painting, graffiti, trompe l'oeil, urban art, street art

## **La decoración mural hasta nuestros días**

El hombre a lo largo de su existencia ha querido siempre intervenir en su medio, tanto en sus moradas o lugares de residencia, como en su entorno y de esta manera ha participado en su transformación. Desde las pinturas rupestres en la época prehistórica, el ser humano ha ido dejando sus improntas gráficas, en las rocas al principio y en los muros construidos después. En esas superficies ha ido expresando mediante pinturas sus sueños, elementos de su entorno y sus anhelos. También la pintura mural a lo largo de la historia se ha desarrollado muchas veces en contextos mágicos, simbólicos y otras muchas veces más en ámbitos religiosos. Así mismo este tipo de pintura se ha empleado también con carácter didáctico y decorativo. Innumerables son los ejemplos que nos encontramos de representaciones murales pintadas de todas las épocas y sobre diferentes tipos se superficies tanto al interior como al exterior de los paramentos.

Así, existen importantes composiciones murales pintadas de estilos muy diferentes y de todas las épocas, románicas, góticas, renacentistas, barrocas, modernas y contemporáneas.

Si nos centramos en su aspecto estructural las características principales de la pintura mural son:

- Dependencia absoluta de la arquitectura que la sustenta y le sirve de apoyo, lo que le ayuda y también le puede perjudicar en su conservación (por ejemplo con grietas de asentamiento, fracturas o si un edificio se derriba o se cae)
- La monumentalidad, tanto por el tamaño del soporte (una pared o muro) como por aspectos compositivos de lo representado.

- La poliangularidad, referida a los distintos "puntos de vista y "tamaños del plano" del campo plástico de representación y su contemplación.

Respecto a la pintura mural al exterior o semi al exterior se han conservados pocos ejemplos antiguos y los que quedan están en porticados y zonas protegidas, un ejemplo es la Villa de los Misterios en Pompeya y otros que han aparecido tras importantes excavaciones, como la preciosa pintura de un jardín de la Villa de Livia en Roma.

Pocos son también los ejemplos que han llegado a la actualidad sobre decoración mural de fachadas y exteriores y de nuevo sólo los que están en zonas protegidas o que han sido sucesivamente repintados han llegado a nuestros días. Algunos curiosos ejemplos nos encontramos por Europa, destacando algunas de las fachadas de palacios italianos barrocos en Genova y Trento y también se conservan interesantes ejemplares en algunas ciudades suizas y alemanas entre otras muchas en Europa.

Pero si nos centramos en la pintura mural al exterior de la época más contemporánea debemos sin duda citar los grandes referentes de éste género como fueron los pintores muralistas mejicanos. Ellos surgen a partir del siglo XX y buscaban una nueva identidad nacional a través de una revolución social, política y económica. El grupo de Unión Revolucionaria de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Afines serían artistas y también intelectuales que, de forma didáctica y con el apoyo de los órganos educativos del gobierno, quieren transmitir valores de historia y patria. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Gerardo Murillo serán sus máximos exponentes. Estos intelectuales y artistas van a desarrollar sus temas picto-educativos sobre origen, raza, socialismo, etc. Y lo harán tanto al exterior como al interior de edificios, sobre todo públicos. La idea concreta del empleo del arte como revolución y para poder expresar esas ideas políticas y sociales en grandes murales influyó en muchos pintores del momento tanto en Méjico como en Estados Unidos y llevó a nuevos estilos como el Movimiento Chicano en el sur de USA. De esta forma se fue irradiando esta corriente muralista de un arte comprometido hacia el norte y el sur del continente americano dejando huellas en otros países y serán muchos más los artistas americanos que recogerán ese testigo y seguirán desarrollando este arte mural hasta nuestros días dejando importantes representaciones de murales en ciudades como Nueva York, San Francisco, Buenos Aires, etc.

Un arte mural menos comprometido y más complaciente y estético nos podemos encontrar por otras partes de Europa, ya que la representación mural será habitual en muchas ciudades del viejo continente, como los fantásticos murales que decoran grandes superficies en la ciudad francesa de Lyon, por citar una metrópoli que conozco bien. Allí podremos observar multitud de representaciones murales en grandes espacios públicos y en traseras de edificios, intentando con ello llenar de belleza espacios y muros que se habían quedado vacíos, pues no hay nada más triste que la huella que deja en los edificios la vida que ya no existe en ellos y eso me recuerda las palabras de Santiago Amón:<sup>106</sup>

“El espectáculo más lacerante de todos los imaginables para la vista humana, es pasar por la ciudad y encontrar edificios destruidos entre paredes medianeras. A la diestra y a la izquierda del edificio destruido aparece la división de la antigua morada, los colores, azules, rosados, verdes, que nos están indicando formas de la vida, y tienen huellas todavía de los fantasmas familiares todavía vivos, donde se encuentran los desconchados aquellos, a la vista del público, de los que Leonardo decía que no hay pintor que pueda emularlos... No hay poética más entrañable que el residuo de esas paredes... Porque esas huellas, esos calores, esos tabiques... están hablando de que ahí hubo el amor-, la vida,

---

<sup>106</sup> Santiago Amón Hortelano (1927-1988) fue un poeta, escritor y periodista español que dijo esas palabras en una conferencia suya titulada “Poética de la ciudad”

la habitabilidad, la muerte. Y dejar al desnudo las vergüenzas de la morada es un hecho eminentemente indecoroso. Como mínimo, cuando destruyen la casa, que la cubran con unos paños, como se suelen cubrir las vergüenzas humanas. Cuando se ha seccionado el tejido orgánico, vivo, entre casa y casa, se ha mutilado la vida”.

Así en Lyon existen un gran número de bellas pinturas murales que han ido tapando esos indecorosos muros desnudos con representaciones de gran calidad artística y gran belleza. Sus murales, trompe-l'oeils o diseños urbanos muestran fuertes identidades culturales, con el propósito de revelar historias, embellecer el ambiente urbano, ambientar de forma sugerente el entorno ciudadano, para que los habitantes, visitantes y turistas puedan disfrutar de la ciudad y de esos edificios, barrios, comunidades de viviendas sociales, espacios industriales donde se han realizado estas obras, alguna de las cuales de más de 1.200 m<sup>2</sup> de extensión como el caso del Mur des Canuts. <http://travelfrance.tips/lyon-the-amazing-mural-paintings/>

Ello no nos debe de extrañar pues desde hace años Lyon cuenta con una escuela de arte mural, Street Art ECohlCité que ofrece una formación de tres años en decoración de Frescos monumentales, Pintura mural, Trompe-l'oeil arquitectónico, etc. Y desde allí muchos alumnos y profesionales allí formados han ido dejando sus realizaciones artísticas tanto en Lyon como en otras ciudades del mundo. <http://www.ecohlcite.com/>

Otras curiosas manifestaciones artísticas de pinturas murales en el centro de Europa serán las representaciones de personajes de los comics y dibujos animados belgas en los grandes muros de edificios en Bruselas. La enorme tradición belga por los comics, muchos de ellos llevados también a dibujos animados, su gran importancia, así como el gran número de ilustradores y diseñadores famosos belgas que lo han desarrollado, han dado como resultado que los belgas tengan un gusto por ese arte, tanto es así que incluso tienen el Museo del Cómic de Bruselas, donde claro uno de los personajes claves es Tintín. Ello ha llevado a los responsables de la Ciudad a decidir que muchos de sus muros medianeros y traseras de edificios sean decorados precisamente por los diferentes personajes favoritos de sus cómics. Lo mejor es que incluso lo ofrecen como atractivo turístico e invitan a un recorrido numerado para ver los diferentes enclaves donde están situadas las obras mediante mapas y planos en papel ofrecidos en las oficinas de turismo así como también un mapping o cartografía digital. Además y a través de GPS se puede ir siguiendo el trazado de dichas obras y su situación in situ. Al pie de cada una de ellas hay una señal identificadora y explicativa de los personajes. Tienen incluso una página web específica que cuenta la historia de los 60 murales y su mapa de ubicación y demás detalles informativos: <https://www.bruxelles.be/parcours-bd> Por ello vemos que en Bruselas estas decoraciones murales son una forma más de estímulo turístico de esta capital.

Berlín será otra de las ciudades europeas con murales importantes en sus paramentos y edificios, tanto en los históricos como en los modernos. Desde las conocidas representaciones murales, en lo poco que ya queda del felizmente derribado muro de Berlín, como el famoso beso de los mandatarios rusos y alemán Breznev y Honecker <https://guias-viajar.com/wp-content/uploads/2011/09/fotos-berlin-muro-east-side-gallery-001.jpg> hasta las más vanguardistas representaciones murales en fachadas y muros en su arquitectura moderna como el “Estornino” gigante de 42 metros de alto pintado por los artista holandeses Super A. y Collin van der Sluijs, el mural muestra un inmenso pájaro azul y morado cubierto de plumas, pero que al observarlo más de cerca, se vé que no son solo plumas, sino todo tipo de joyas y gemas elaborado con enorme pericia técnica. Los artistas fueron invitados por el movimiento activo urbano llamado Urban Nation, como parte del proyecto One Wall Mural, que es una de las

muchas iniciativas colectivas que están movilizando artistas de manera internacional para grandes proyectos murales..<http://www.boredpanda.es/mural-gigante-estornino-arte-urbano-berlin/>

También en Berlín existen decoraciones murales singulares sobre arquitecturas abandonadas y espacios abandonados o también alguna de las sugestivas obras de la pintora polaca Natalia Rak. Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de Lodz concretamente en la Strzeminski Academy of Fine Arts, lo que a mí personalmente me resulta muy interesante puesto que con esa institución nosotros, desde la Facultad de Bellas Artes de Murcia, tenemos intercambios recíprocos de alumnos dentro del Programa Erasmus. <http://www.artdiscover.com/es/noticias/los-murales-monumentales-de-natalia-rak/331>

Otros muchos serán los artistas que realicen composiciones murales por el resto de Europa y por el mundo, imposibles citarles a todos y muchos serán los lugares donde han ido dejando plasmadas su increíbles expresiones artísticas murales parietales, tanto en formato vertical como pavimental en horizontal, pues artistas como Julian Beever representarán importantes y sugerentes perspectivas imposibles en pavimentos y calzadas logrando efectos de gran realismo en 3D con tan sólo su caja de pasteles. Y estas realizaciones no serán siempre efímeras sino que también permanentes. <http://www.julianbeever.net/>

### **Pintura mural urbana en Murcia**

Pero ya centrándonos en las pinturas murales urbanas en Murcia deberemos analizar en primer lugar los ejemplos históricos que han pervivido hasta nosotros. Quizá el ejemplo más antiguo conservado sea el de las pinturas de la fachada del Palacio Episcopal de Murcia realizado por el italiano Paolo Pedemonte que sin duda es el referente más notable que ha llegado hasta nuestros días, pese a los repintes que en esa fachada se han hecho, y que nos lleva al siglo XVIII, concretamente al 1767. Pinturas que fueron realizadas originalmente al fresco sobre revoco húmedo de mortero de cal y arena en toda la fachada del palacio y también en la terraza.

“El motivo decorativo se repite en todos ellos: una imitación de tapices con fondo rosáceo y adornos de rocalla en sus ángulos y bordes, con fingidas molduras pictóricas en tonos grises, marrones y verdes, que los enmarcan ricamente, junto a un elemento central a modo de cornucopia o medallón, rodeado también por bellas rocallas que fingen, con sus luces y sombras, unos volúmenes de los que en realidad carecen. La rocalla, que no es otra cosa que la imitación de rocas, caracolas, etc., es un elemento característico del rococó y en este paramento se hace uso de él profusa y asimétricamente, tanto en la parte pintada como en los diversos elementos ornamentales esculpidos en piedra. En la terraza del Palacio, situada en el andito existente en la parte superior del patio, las pinturas imitan un juego arquitectónico y se encuentran simulando, en los paramentos lisos entre los vanos, toda una hilera de molduras que se van distribuyendo por todos los muros y van enmarcando las puertas y ventanas, decorándolas con falsos frontones, medallas, pilastras, rocalla y otros elementos arquitectónicos. Están pintados en tonos rosas, ocre-amarillos, verdes y pardos.

Es posible considerar esta modalidad decorativa como pintura ilusionista, que iría enclavada como estilo entre la llamada “quadratura”, género de pintura que imita arquitecturas y el “trompe-l’oeil” o trampantojo (engaño del ojo), que es una ilusión óptica por la que tan sólo por medio de la pintura se consigue la impresión de realidad de un objeto o escena pintada. También sirve para simular con gran verismo profundidades, efectos y perspectivas. Estos géneros ilusionistas o fingidos tienen también cierta

similitud con la “escenografía”, ya que en muchas ocasiones el conjunto de materiales pictóricos y plásticos puestos en juego tienden a que parezca real el lugar de la escena figurada” (Santiago Godos, 1996-1997, p. 329-330), file:///D:/Usuarios/VicSan/Downloads/Dialnet-LaFachadaPrincipalDelPalacioEpiscopalDeMurcia-234288.pdf

Posteriormente tan sólo nos han llegado algunos ejemplos de decoraciones en algunos palacios bajo los aleros del tejado, a modo de frisos, pero poco significativos y realmente poco estudiados. Si hubo más, que seguro que sí que los hubo, se debieron perder en las sucesivas transformaciones urbanísticas de la ciudad y en la remodelación de sus calles. Pero sobre todo a causa de la excesiva irradiación solar que sin duda perjudica la conservación de pinturas al aire libre, por la decoloración que produce el sol sobre los revocos, y el resto de agentes atmosféricos que de seguro no contribuyen a ello. Además, la pintura al fresco es más duradera que la pintura sobre temple y revoco de yeso. Nuestra tradición árabe nos lleva a encontrarnos con muchas obras sobre revoco de yeso y acabado al temple, puesto que la tradición del mortero de cal y arena para la base de la pintura al fresco es de origen italiano y no es de extrañar que el italiano Pedemonte se trajera esa manera de hacer mural de Génova, ciudad con bellas decoraciones en sus fachadas, aunque los alarifes y artistas locales murcianos no tenían esa tradición de revoco artístico, cromático y pintado en húmedo al exterior.

Las últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI sí que han sido prolíficas en cuanto a representaciones más o menos artísticas que se han efectuado sobre muros. Sobre todo por las importantes críticas que de ellas se han hecho. Pues mientras en el interior de edificios públicos y privados se realizaban interesantes obras por parte de los artistas locales, algunas de gran valor artístico. Como muy bien apunta Gema Carbonel Lloreda en su Tesis Doctoral: “Pintura vinculada a la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX en la ciudad de Murcia”, han sido sobre todo grafitis lo que nos vamos a encontrar al exterior.

Y la denominación concreta del término grafitis, según la RAE son “las firmas, textos o composiciones pictóricas realizados generalmente sin autorización y en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente” El origen de la palabra viene del italiano graffito, que significa “marca o inscripción hecha rascando o rayando un muro”. Los grafitis suelen ser expresiones satíricas, sociales, culturales o políticas por lo general. Y así estos letreros o pintadas satíricas o indecentes se van a ir sucediendo y desarrollando por diferentes muros y paredes de la ciudad de Murcia y también por zonas de los alrededores y marginales durante esos últimos decenios del siglo XX. Se han realizado sobre vallas, traseras de edificios, paredes medianeras y sobre muros de edificios y almacenes de las zonas periféricas de la ciudad. Tanto es así que incluso asociaciones como Murcia en bici ha tenido entre sus actividades la “Ruta del graffiti”, para poder recorrerla en bici puesto que muchos de se encontraban en el extrarradio de la ciudad y en otros muchos enclaves y otras zonas periféricas. <http://www.murciaenbici.org/joomla/actividades/725-graffiti13.html>

El caso es que en Murcia como en muchas ciudades nos encontramos con diferentes representaciones murales que no entrarían en una sola calificación, por una parte existe el término grafiti, concebido como crítica gráfica y social, que a veces llega incluso al vandalismo, por los lugares donde se han situado, pero también encontramos representaciones parietales más decorativas y artísticas los denominados murales o pinturas murales. También hay obras que pueden ser enclavadas dentro del street art o lo que también se denomina urban art. A veces no queda clara la frontera entre esos términos y algunas de las obras podrían estar incluidas en diferentes acepciones, quizá lo que más une es el soporte el muro, aunque también en Murcia se han encontrado algunos

graffitis sobre otros soportes como telas de sabanas, como los colocados por Luis Cánovas, como homenaje a la mujer luchadora, el día internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 2017, en las ventanas de la vieja fábrica de la pólvora: <http://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2017/03/08/homenaje-mujer-luchadora-sorprende-murcia/811871.html>

Las diferentes representaciones murales y de graffitis, que también se han encontrado distribuidos, en esta soleada ciudad del sureste español, por diversos paramentos en el interior de la localidad, y eso va a traer de cabeza al Ayuntamiento de Murcia, que durante décadas ha tenido que dedicar importantes partidas económicas para la limpieza de sus muros e intentar su borrado y erradicación. Muchos serán los artículos de prensa y numerosas también las denuncias de organismos públicos y privados lamentando es estado de sus muros y fachadas por esa vandalización pictórica del espacio público. Referencias de ello nos vamos a ir encontrando en la prensa local y en diversos reportajes de los medios de comunicación del momento que también podemos rescatar de diferentes páginas webs y de servicios locales:

21 de septiembre de 2015: fomento eliminará todos los graffitis del sendero local urbano. Centro de Medios del Ayuntamiento de Murcia

Paulatinamente el Ayuntamiento de Murcia se da cuenta que lo mejor es una política de incentivos al grafitero que represiva y de castigo, denuncia y multas. Comprende es mejor un acercamiento a esos artistas, considerados un tanto “desheredados sociales y parias urbanos” y de alguna manera se opta por mantener el dilema de “si no puedes con ellos, únete a ellos”. 31 de diciembre de 2015: Graffitis para limpiar las calles. La opinión de Murcia.

Así van surgiendo toda una serie de iniciativas y encargos oficiales que van a estimular la creación artística mural y va incluso a surgir la primera “Oficina Municipal del Grafiti”, que depende de la Concejalía de Fomento del Ayuntamiento de Murcia, que como muy bien dice su página web: “Creada para combatir el vandalismo a partir de la filosofía que un mal grafiti se elimina con uno bueno. Murcia Grafiti no solo se ocupa de eliminar las pintadas que afean el patrimonio de la ciudad de Murcia sino de fomentar la creación de murales urbanos de calidad, para lo cual propicia oportunidades a los artistas, proporcionándoles paredes permitidas y ocasiones para expresarse de manera pública” <http://www.murciaciudadesostenible.com/es/que-hacemos/oficina-grafiti.htm>



Pinturas Urbanas en Murcia. Murcia Street Art Project

Desde esta Oficina Municipal del Grafiti van a surgir innumerables iniciativas artísticas murales y se van a dotar espacios para que se pueda plasmar toda esa energía

creativa que existe en esta pequeña región del sureste español, y así se van a ir decorando algunos de los paramentos de la ciudad. Aquí y a continuación expongo algunas de las referencias de estas actividades que han sido publicadas en diferentes páginas webs

30 de enero de 2016 | [Convertir a Murcia en un «museo del grafiti urbano». LA VERDAD](#)

19 de abril de 2016 | [La Oficina Municipal del Grafiti estará presente en la fiesta juvenil 'Murcia se mueve'. MURCIA.COM](#)

20 de abril de 2016 | [#Murciasemueve también enseñará a hacer grafitis. LA OPINIÓN DE MURCIA](#)

06 de junio de 2016 | [La piscina del Infante ya luce su grafiti del reciclaje. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

27 de junio de 2016 | [Las antiguas cocheras de Latbus acogerán el próximo sábado la I Grafiti Jam. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

03 de julio de 2016 | [El arte urbano se reivindica. LA VERDAD](#)

17 de agosto de 2016 | [La Oficina Municipal del Grafiti comienza a decorar las persianas de la Oficina Municipal de Información al Consumidor. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

11 de noviembre de 2016 | [La Oficina Municipal del Grafiti dedica el mural de noviembre al 30 aniversario de la adhesión de España a la Unión Europea](#)

13 de diciembre de 2016 | [La Oficina Municipal del Grafiti colabora con un joven artista local que pintará una medianera de Santiago y Zairaiche. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

01 de enero de 2017 | [Un espectacular mural de Ángel Toren pone el broche de oro al primer año de existencia de la Oficina Municipal del Grafiti. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

14 de enero de 2017 | [La Oficina Municipal del Grafiti dedicó el pasado año 3.600 horas de trabajo para limpiar de pintadas 200 espacios del municipio. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

07 de marzo de 2017 | [Tres mil seiscientas horas para limpiar pintadas vandálicas. LA OPINIÓN DE MURCIA](#)

07 de marzo de 2017 | [La Catedral, San Lorenzo y El Carmen, territorio grafiti. LA OPINIÓN DE MURCIA](#)

07 de marzo de 2017 | [La Oficina del Grafiti dedica 3.600 horas en 2016 a limpiar pintadas vandálicas en más de 3.000 m2. 20 MINUTOS](#)

07 de marzo de 2017 | [La Oficina del Grafiti recibe cada mes 20 peticiones para eliminar pintadas. LA VERDAD](#)

16 de marzo de 2017 | [Limpien las pintadas de Pasos de Santiago. LA VERDAD](#)

A todas estas diferentes convocatorias se van a ir incorporando muchos de esos artistas callejeros que antes practicaban el grafiti ilegal, pero también artistas locales de más o menos reconocido prestigio e incluso alumnos y profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, como el artista y profesor Carlos Callizo, que ya tiene una trayectoria en el arte mural de carácter internacional. <http://www.callizo.net/>

Lo mejor de todo ello es que al juntarse tanto espíritu creativo se van a ir sumando sinergias plásticas y se van a ir agrupando en diferentes colectivos, cuya calidad artística despierta incluso el interés de centros oficiales de la comunidad autónoma como el Museo de Bellas Artes de Murcia, el MUBAM, que les ofrece sus espacios y les abre las puertas para llevar esas iniciativas artísticas urbanas al propio museo. Así surge la exposición “Arte Urbano en la puerta del Museo” que se llevará a cabo del 5 de abril hasta el 9 de julio de 2017. En ella diferentes artistas, incluidos los de la disciplina de arte urbano realizaron una obra en el patio del museo. Cada semana el público ha podido seguir en

vivo estas creaciones. L7M, Draw, Kob, Grimshaw, Pang, Angel toren, Callizo y hasta 25 artistas más han desfilado por ese muro improvisado.



Obra mural de Carlos Callizo en Murcia. Arte Urbano. Murcia Street Art Project

Referencias de todo ello se plasmaron, como no podía ser de otra manera en la prensa y en los medios locales:

04 de abril de 2017 | [La Oficina Municipal del Grafiti colabora con la exposición sobre arte urbano 'De la calle al museo'. MURCIA.COM](#)

04 de abril de 2017 | [Museo Bellas Artes abre sus puertas al arte urbano con obras de 85 artistas del grafiti nacionales e internacionales. EL PERIÓDICO](#)

04 de abril de 2017 | [Exposición. Mubam. Arte Urbano: de la calle al museo. REGIÓN DE MURCIA DIGITAL](#)

10 de abril de 2017 | [Los artistas Lilly Brick y Carlos Callizo realizan la segunda intervención al aire libre del proyecto 'De la calle al museo'. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

Esta exposición “Arte urbano en la puerta del museo” y esta suma de artistas va a hacer que también surja el Murcia Street Art Project, arte en la calle, arte urbano espectacular en Murcia, a imagen de otras iniciativas similares desarrolladas en otras ciudades como Madrid con su Madrid Street Art Project u otras similares en el mundo: <https://streetart.withgoogle.com/es/>

Además y para reforzar aún más esta idea de un arte urbano potente en Murcia, el propio Ayuntamiento de Murcia tuvo la iniciativa, en abril de 2017, de proponer un encargo oficial de un gran mural pintado a uno de los grafiteros más importantes del mundo, el brasileño Eduardo Kobra, que realizó una magnífica representación del rostro de Salvador Dalí en uno de los muros del edificio Puertas de Castilla. <http://eduardokobra.com/>



Dalí de Eduardo Kobra en una pared del edificio Puertas de Castilla. Murcia

Se acompañan toda una serie de reseñas, notas de prensa y referencias gráficas en diferentes medios informativos tanto murcianos como nacionales donde se señala este encargo oficial al grafitero Kobra y la importancia mediática que tuvo, acontecimiento que llegó incluso a ser retransmitido por la televisión nacional

21 de abril de 2017 | [El brasileño Eduardo Kobra visitará Murcia el próximo lunes. POPULAR TELEVISIÓN REGIÓN DE MURCIA](#)

27 de abril de 2017 | [Kobra, el grafitero que enamoró a Madonna, se estrena en España. EL PAÍS](#) 28 de abril de 2017 | [Eduardo Kobra en Murcia. 7 TV MURCIA. PICOESQUINA](#)

01 de mayo de 2017 | [Kobra rubrica su retrato 'urbano' de Dalí en la fachada del Puertas de Castilla y concluye su primera obra en España. MURCIA EUROPA PRESS](#)

01 de mayo de 2017 | [Kobra termina en Murcia su primer gran mural en España. RADIO MURCIA. CADENA SER](#)

01 de mayo de 2017 | [Kobra termina su grafiti en Murcia. LA OPINIÓN DE MURCIA](#)

01 de mayo de 2017 | [Kobra rubrica su retrato 'urbano' de Dalí en la fachada del Puertas de Castilla y concluye su primera obra en España. CENTRO DE MEDIOS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA](#)

01 de mayo de 2017 | [Kobra finaliza su 'Rostro de Salvador Dalí' en el Centro Puertas de Castilla. LA VERDAD DE MURCIA](#)

02 de mayo de 2017 | [Kobra firma la nueva postal de Murcia. LA VERDAD](#)

05 de mayo de 2017 | [Los grafiteros dan color a la calle del Metal. LA VERDAD](#)

Así se ha podido constatar que se ha pasado de criminalizar y castigar a los grafiteros, por sus representaciones ilegales sobre los muros de la ciudad, alrededores y zonas periféricas, a realizar encargos oficiales incluso a personajes destacados del mundo del grafiti como Eduardo Kobra.

Y a todas estas últimas iniciativas mencionadas se han ido sumado otras como los encuentros artísticos desarrollados a través del Tuenti Urban Art Project, <http://tuentiurbanartproject.es/en> en el que estudiantes y profesores de Bellas Artes, artistas, investigadores plásticos, académicos, productores culturales, están intercambiando ideas, saberes y experiencias sobre la práctica artística actual.

Además, este certamen tiene por objeto movilizar a los estudiantes, profesores y artistas procedentes de, al menos, cinco Facultades de Bellas Artes de España, realizando muestras artísticas y culturales en ellas. Empezando por la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, cuyas actividades se desarrollaron del 2 al 6 de octubre del 2017, pasando por la Facultad de Bellas Artes de Murcia, en donde del 16 al 20 de octubre se llevaron a cabo encuentros artísticos, charlas, talleres y un gran mural. Posteriormente este certamen del Tuenti Urban Art Project siguió del 6 al 10 de noviembre en Sevilla, luego en Teruel se desarrollará del 20 al 24 de este mes de noviembre, finalizando en Valencia del 11 al 15 de diciembre del 2017.

Importantes han sido y serán todavía las conclusiones que se obtengan de estos certámenes artísticos pero sin duda serán enriquecedores para el mundo del arte. Destacar entre ellos, en la convocatoria realizada en la Facultad de Bellas Artes de Murcia, el taller del “Realismo en spray” realizado por el artista grafitero jienense Belin o el gran mural desarrollado, en una de las fachadas exteriores de la propia Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, por la artista gallega Lula Goce, que afirma que ella no usa espray en su obra, que no sabe manejarlo y que prefiere los pinceles, brochas y los rodillos. <http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2017/10/16/mural-lula-goce-coloreara-fachada/867708.html>



La artista Lula Goce con su gran mural en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia

Así y para finalizar espero que haya quedado claro que en el arte urbano actual de Murcia se ha pasado de los grafitis ilegales a los encargos oficiales y ello se ha hecho en muy poco tiempo.

## **La ciudad: Imágenes e imaginarios**

# EXPERIENCIA CIUDADANA

## **Proyecto 00000000X. La Ciudad como soporte para un arte crítico**

María Andrés Sanz  
(Universidad del País Vasco)

### **Resumen**

Las ciudades, que deberían de permanecer libres de ideologías hegemónicas, se han convertido en grandes murales saturados de imágenes desde los que programar, dirigir y controlar a sus ciudadanos. La ciudad constituye un sistema dominante que establece una relación de poder con sus habitantes.

Es un espacio políticamente activo y dominado por los medios de comunicación. Los espacios públicos, que deberían de pertenecer al pueblo, han sido escamoteados y es necesario recuperarlos.

El arte público, con una intención comunicativa ciudadana y que sirve como reflexión sobre el propio entorno en el que se exhibe, se presta a este fin. El arte público que aquí me interesa analizar, es un arte activamente interesado en desvelar y denunciar las condiciones sociales y situaciones en las que se ejerce un poder totalitario, tanto tácito como explícito. Llamémosle arte crítico, por englobar en un sólo término el arte de corte político, ideológico o social.

Estas prácticas, además de confrontarse con la problemática de lidiar con los mecanismos formales del propio arte – la inserción de la obra en el campo del arte neutraliza y vacía muchos de sus significados-, se encuentran en una tesitura delicada a la hora de decidir los contextos y el modo de llegar al público. Las estrategias de comunicación y distribución se convierten así en puntos fuertes para los proyectos.

La calle, los medios de comunicación y la publicidad aparecen como espacios expositivos verdaderamente eficaces que añaden significados productivos y posibilitan una gran visibilidad. La ciudad se convierte en el soporte idóneo para estos medios.

El proyecto 00000000X hace uso de estas estrategias para exponer la idea de que el cuerpo, sometido a los valores inculcados por las imágenes estereotipadas que promueven los medios de masas, se ha convertido en un producto de consumo más cuya materialidad es transformable. Este proyecto pretende activar el pensamiento crítico del ciudadano haciendo uso de los mismo soportes publicitarios que las imágenes sobre las que quiere reflexionar. Presentando una serie de fotografías que ponen de manifiesto que nada es lo que parece ser, alerta sobre el sistema visual y los medios que lo controlan.

El proyecto 00000000X pretende hacernos ver que la ciudad se configura como una caverna más.

### **Abstract**

The cities, which should remain free of hegemonic ideologies, have become large murals saturated with images from which to program, direct and control citizens. The city constitutes a dominant system that establishes a relationship of power with its inhabitants.

It is a politically active space dominated by the media. Public spaces, which should belong to the people, have been stolen and it is necessary to recover them. Public art, with a citizen communicative intention and that serves as a reflection on the environment in which it is exhibited, is offered for this purpose.

The public art that I am interested in analyzing here is an art actively interested in revealing and denouncing the social conditions and situations in which a totalitarian power is exercised, both tacit and explicit. Let's call it critical art, because it encompasses political, ideological or social art in a single term.

This practice, in addition to confronting the problem of dealing with formal mechanisms of art itself - the insertion of the work in the field of art neutralizes and empties many of its meanings-, are in a delicate position when deciding the contexts and the way to reach the public. Thus, communication and distribution strategies become strong points for projects.

The street, communication media and advertising appear as truly effective exhibition spaces that add productive meanings and enable great visibility. The city becomes the ideal support for these media.

Project 00000000X makes use of these strategies to expose the idea that the body, subjected to the values inculcated by the stereotyped images promoted by the mass media, has become a consumer product whose materiality is transformable. This project aims to activate the critical thinking of the citizen making use of the same advertising media as the images on which he wants to reflect on. Presenting a series of photographs that show that nothing is what it seems to be, alert about the visual system and the media that control it.

The 00000000X project aims to make us see that the city is configured as one more cavern.

**Palabras clave:** arte crítico, espacio público, ciudad, fotografía

**Keywords:** critical art, public space, city, photography

## **Introducción**

Una gran parte del arte crítico opera dentro de la ciudad, creando distorsiones y activando usos en disonancia con el espacio normalizado. Al mismo tiempo que éste se presenta como resistencia de las imágenes opresivas y disciplinadoras que tiranizan el espacio público, la esfera pública también aparece como una solución ante las contradicciones que aparecen cuando se adopta una postura crítica dentro del campo artístico.

A lo largo de este estudio establezco un análisis en el que articulo estas dos problemáticas en un proceso de complementación y búsqueda de soluciones que derivan en una relación de retroalimentación. Todo ello lo he llevado a la praxis a través del proyecto 00000000X.

## **Desarrollo: la ciudad como soporte para un arte crítico**

La ciudad es un medio sin identidad, dependiente de relaciones y sistemas co-externos que le otorgan determinación.

Hoy en día, en la ciudad, como en aquellos pueblos que se estructuran bajo el esquema de la identidad corporal de la ciudad, resulta difícil encontrar espacios privados; ni siquiera en las moradas fetichizadoras de la vida privada a las que llamamos hogar. Considero que el verdadero espacio privado es aquel que se halla libre y no contaminado por la esfera pública. En la insólita naturaleza -aunque esto se contradice con nuestra percepción común de lo privado-, es donde se nos posibilita un espacio privado no colonizado por el lenguaje, la información de los medios, la publicidad o las marcas corporativas.

En las instancias que forman parte de lo que llamamos vida privada encontramos objetos que mitificamos como personales y que seleccionamos con el fin de dibujar nuestra propia individualidad. Objetos que no son más que el reflejo de una subjetividad

programada y mediatizada. Objetos que una marca comercializa y un sistema capitalista sustenta. Objetos subordinados a una determinada imagen y con tácitos sistemas de valores implícitos. Es la imagen pública, en un acto de dominación, que atraviesa nuestro hogar. La imagen pública que inunda cualquier recoveco de la ciudad, desde los determinados espacios públicos y los considerados como espacios privados.

“¿Ha sustituido la imagen pública a un espacio público perdido?”<sup>1</sup>

Es la pregunta que tanto Jean-François Chevrier como Catherine David realizan a la hora de establecer una articulación entre la noción de espacio público y la de imagen pública. Señalan que el concepto de espacio público depende de la distinción público-privado heredada del derecho romano, la cual es una idea compleja y ambigua que cada vez pertenece menos a una realidad identificable y que abarca dos significados distintos. La *esfera pública* (Öffentlichkeit), desarrollada por Jürgen Habermas (2004). Y una segunda definición que corresponde a “los espacios urbanos no reservados al uso privado”<sup>2</sup>.

Este artículo centra su atención en este primer significado del que habla Habermas, el *espacio público burgués*, una articulación de lo privado y lo público que recorre inclusive el propio hogar. Una organización concreta que hoy en día a derivado de la suma de dos fenómenos. Por una parte, de la privatización del espacio urbano; y por otra parte, de la introducción de la imagen electrónica y la publicidad en todos los espacios de la sociedad, desde el hogar hasta la calle (Jean-Francois Chevrier, 2007).

Este deterioro y desintegración de la esfera pública, de la sustitución del espacio de libre intercambio de ideas por el del libre mercado, ha conducido a que la existencia del individuo se reduzca a un artículo de consumo y a que el espacio público se vea atravesado por el poder opresivo de la dominación ideológica y política de la imagen pública.

“Quien desee darse a conocer en todas partes y dominar el mundo, debe producir imágenes en lugar de escribir libros”<sup>3</sup>.

A través de la imagen pública es posible imponer la percepción de un patrón social dominante bajo el que toda una sociedad se organiza, se estructura y se identifica. La imagen pública constituye una tácita industria de la conciencia que controla y dirige el gusto y los valores individuales. Es la imagen de un procedimiento disciplinario. Quienes controlan los medios de comunicación que la fundan, gobiernan los símbolos e imponen una visión de la realidad adaptada a sus intereses. De este modo, la ciudad funciona, como diría Rosalind Krauss (2002, p. 228), como “la más lujosa pantalla [...] de la Caverna de Platón”.

“Donde hay poder hay resistencia”<sup>4</sup>

Para crear una resistencia ante dicha situación es necesario, primero, desvelar las estructuras de dominación capitalistas, para después, proponer discursos alternativos desde el campo de la ideología. Y el arte, como entidad cultural que se ubica en la esfera ideológica, tiene una gran potestad para ello.

Martha Rosler<sup>5</sup> expone que cualquier arte, desde la práctica elitista hasta el vulgar producto de masas, posee una existencia ideológica y política, puesto que bien apoya o desafía “aquello que los mitos dominantes de la cultura denominan Verdad” (Rosler, 2007, p. 103). Esto refleja que el arte político no debe considerarse como una práctica exclusiva de la izquierda militante, ya que la neutralidad en favor del sistema es también

otra vía de hacer política. Como práctica de resistencia, nos interesa promover un arte activo que se presente como herramienta crítica para visibilizar las preocupaciones sociales de nuestro tiempo. Un arte de gran potencial de análisis crítico, social y político.

Es importante aclarar que una única disciplina por sí sola no tiene la posibilidad de erradicar los mecanismos de represión. Además, el poder del arte no es autoritario, sino subversivo. Puede que como señala Rudolf Baranik<sup>6</sup>, el arte no se la mejor herramienta didáctica, pero sí que es un gran aliado en el discurso educativo que además posee su propio lenguaje para penetrar por fisuras a las que la didáctica no consigue llegar. Además tiene la capacidad para abrir grietas en el propio sistema.

Al igual que cualquier práctica política, para que el arte crítico pueda generar una respuesta activa que potencie su función social y dialéctica, necesita centrar su eje en una potente visibilidad. Estrategia que posibilita que una gran cantidad de individuos conozcan las preocupaciones sociales como las estructuras que quieren mantenerse ocultas, tomen conciencia y puedan gestionar su propia resistencia en busca de respuestas eficientes. Sin embargo, dada la sistematización del campo artístico, el arte crítico se encuentra en una posición compleja plagada de contradicciones que impide que su manifestación sea efectiva.

Resulta frustrante comprobar como se desactiva el efecto político de una obra cuando ésta se sumerge en las transacciones que tienen lugar dentro del campo artístico. La escritora, crítica de arte y activista feminista Lucy R. Lippard (1983) nos recuerda como el control que el artista posee sobre su propia producción se disipa cuando se pasa a la fase de postproducción. Cuando la obra sale de las manos del artista, ésta queda fuera de su alcance en muchos sentidos, desvirtuándose en la mayoría de casos el significante en favor del valor económico de la obra.

Pese a que los artistas conceptuales y posmodernos, desde finales de los sesenta y a lo largo de los setenta, trataron de resolver esta situación con sorprendente energía y por medio de diversas estrategias, para los ochenta el mercado ya había integrado y absorbido los mecanismos de resistencia. Lo que convirtió su lucha en un artículo de consumo más, transformándola así en una conciencia formal que aseguraba la continuidad de la posición invidente del público y la ocultación del potencial formativo del arte.

“Este paradigma de red secuencial compuesto de artista/obra de arte/galería/público impide cualquier tipo de responsabilidad o compromiso con el público”<sup>7</sup>.

Aunque se muestre inalterable este funcionamiento del mundo del arte, de las relaciones entre el poder de los artistas y el poder institucional, adoptar un comportamiento sumiso y servil a cambio de una dudosa recompensa, además de frustrante, no resulta efectivo. Los artistas políticos deben de tomar conciencia y plantearse si no va en contra de sus propios intereses, como en contra del objetivo de la obra, continuar perpetuando este ciclo.

Rosler (2007, p. 119) hace un llamamiento contundente contra dicha situación: “El fin de mi argumentación no es pedir a los artistas que cambien de amo, sino provocar una ruptura con la práctica precedente de un modo radical y significativo.”. En esencia, reclama un mayor control por parte del artista sobre la producción y la exposición de sus obras y un acercamiento hacia el público que no pertenece al campo del arte. Objetivo final de este cambio de dinámica es romper “las falsas barreras que separan el pensamiento del arte y el pensamiento de cómo cambiar activamente el mundo” (Rosler, 2007, p. 119).

“¿y dónde elaborar, situar, emplazar esas prácticas para que sean verdaderamente eficaces?”<sup>8</sup>

Para aquellas imágenes que reflejaban o denunciaban determinadas situaciones de poder o circunstancias sociales y psicológicas, la búsqueda de una relación directa entre productor y receptor se convirtió en un eje fundamental. Esta ruptura de planteamiento radicalmente distinto, surgió cuando las técnicas de comunicación y distribución entraron a formar parte del proceso creativo. Cuando se tomaron en consideración no sólo los procesos formales del propio arte, sino también el modo en que éstos llegaban a su público y dentro de qué contextos.

En la exploración de métodos alternativos de distribución, la calle, los medios de comunicación y la publicidad empezaron a ser tenidos en cuenta, así como también los soportes electrónicos. En definitiva, la esfera pública se posicionó como elemento de acción ante los impedimentos que surgían desde el campo artístico.

Las estrategias de la cultura de masas, por ejemplo, son muy buen soporte para el arte crítico, ya que ofrecen herramientas de comunicación jugosas y seductoras que posibilitan el llegar a más gente. Resultan ser medios familiares que disponen de un gran público ‘formado’ como consumidor de publicidad y de otros organismos mediáticos.

Para artistas como Doug Ashford, es una idea muy interesante utilizar los medios de dominación para crear distorsiones. La clave consiste, como señala, en introducir información que los descentralice y aprovecharse de la gran acogida que tienen para que la subversión tenga una efectividad aún mayor<sup>9</sup>. Ashford, como toda una generación de artistas, no considera que los medios sean monolíticos, sino que los percibe como una magnífica herramienta para aprender, y más tarde explotar, los mecanismos que utilizan y que los convierten en tan populares.

## **DESARROLLO: PROYECTO 0000000X**

Desde mi posición de artista e investigadora, entiendo las prácticas artísticas que asumen una conciencia crítica y una postura activa sobre problemáticas sociales y su visualización en el mundo del arte, como proyectos de cierta entidad pedagógica desde los que aportar conocimiento y experiencia.

“En este sentido es como debe entenderse el término crítico, como vinculado a esa voluntad racionalizadora”<sup>10</sup>.

Mi interés reside en activar proyectos artísticos o teóricos en los que se vinculen poder, conocimiento y representación. Labor en la que me resulta necesario situar la función política del arte por encima de su naturaleza de objeto artístico. Condición que muchas veces he experimentado supeditada y anulada cuando los proyectos comienzan a formar parte de los circuitos artísticos y a percibirse por los agentes culturales como meras mercancías.

Tras experimentar estos hechos con mis proyectos de corte crítico, decidí cambiar la estrategia de exhibición bajo las que solía funcionar, en favor de métodos que promovieran, o por lo menos mantuviesen, el carácter políticamente activo de mis trabajos. Así surgió 0000000X, que además de reflejar las consecuencias originadas por la opresión que desde la esfera pública ejercen las imágenes de discurso dominante, el proyecto hace uso de los mismos soportes y estrategias de distribución de los medios de masas que quiere denunciar.

Resumiré el contenido formal del proyecto, reduciéndolo sólo a los conceptos que son interesantes para las temáticas tratadas en este artículo, presentándolo como un laboratorio de investigación posfotográfico en el que las imágenes finales que se muestran son una serie de retratos frontales, en los que la apariencia de los personajes vislumbra y anuncia la representación de un saber más complejo que la simple representación de la identidad de un sujeto. Son lo que llamaríamos imágenes abiertas; su observación requiere un tiempo dilatado y una mayor atención. Dependiendo de la formación y la capacidad de lectura del espectador, las imágenes podrán ser en mayor o menor grado descodificadas, por lo que la actividad interpretativa puede ser incompleta y no definitiva.



Desenmascarando el entramado, puede deducirse que la extrañeza visual que transmiten es consecuencia de las transformaciones que han sufrido las formas de sus rostros, aunque no puede percibirse con certeza si estas modificaciones fueron realizadas en la realidad física de sus cuerpos o en la realidad binaria de un dispositivo informático. Lo que sí puede interpretarse es que estas representaciones manifiestan los resultados de una violencia política ejercida sobre la fisicalidad de los cuerpos, como reflejo de un cuerpo esclavizado, víctima de los ideales y los discursos dominantes que promueven las imágenes del culto al cuerpo. Son rostros que hemos ido normalizando a través de los procesos disciplinadores de la imagen pública.

Al ser un proyecto que opera denunciando las problemáticas procedentes de la esfera pública, ésta se convierte en el soporte más adecuado para su exposición, de cara al gran público del que regularmente dispone. Como señala Lippard (1983), el arte que se ve dentro de los propios baluartes del poder que critica, a menudo es muy eficaz. Dentro de los formatos de los que dispone el espacio público, el proyecto demandaba ser expuesto en los mismos soportes publicitarios responsables del tránsito de las imágenes opresivas que degeneran la imagen del cuerpo y acometen contra las supuestas imperfecciones de los cuerpos no manipulados. Por lo tanto, fueron expuestas, tomando prestado el lenguaje de la publicidad urbana, en las espectaculares cajas de luz cuyo efecto sigue fascinando a un público sumergido en la estética mediática.

Introducir un proyecto artístico en el áspero terreno del campo mediático y público masivo, exige calcular bien las operaciones formales como conceptuales del mismo para que éste no sea manipulado ni absorbido por la cultura de masas. “El arte que no se limita a un contexto único bajo el control del mercado y del gusto de la clase dominante resulta mucho más difícil de neutralizar.” (Lippard, 1983, p. 61.) Por eso, y para no sacrificar su complejidad e integridad, la obra debe de tener la capacidad de funcionar a distintos niveles. Con el fin de que, a un mismo tiempo, impresione de una forma al público general, y de otra forma al público de arte, a un público más entendido o a un espectador con más destreza en el lenguaje visual. Para ello, las imágenes han sido sofisticadamente

construidas para disponer de diferentes capas de lectura, las cuales solo se podrán habitar cumpliendo los tiempos de atención que requiere su captación y contemplación.

En el acabado formal de las mismas, intencionadamente, he depositado varios indicios que funcionan como códigos para visibilizar la arquitectura oculta de las imágenes. Son vestigios que facilitan penetrar en niveles más ocultos. Tras su desciframiento, el espectador posee la capacidad para concluir que los retratos presentados no pertenecen a individuos de nuestro mundo real, como primeramente había interpretado tras una rápida mirada -que recae sobre delatores más directos, por ejemplo, sobre el marco implícito en una fotografía polaroid-. Sin embargo, se trata de quimeras digitalmente engendradas. Una falsa ilusión. Un simulacro de la propia realidad. Un reflejo más de las consecuencias que estimulan los mecanismos ocultos que presenta la imagen pública.

Hacer que la manipulación sea evidente por sí misma forma parte de la reflexión artística, es la premisa que perturba el valor de verdad de la imagen fotográfica y sus dispositivos ilusionistas. Como dirían los McLuhanianos, *el medio es el mensaje*. La manera en la que se construyen estas imágenes -siguiendo el principio de variación discontinua relacionado con la pintura en vez del de variación continua propio de la fotografía-, junto con las estrategias de exhibición, son la manera compleja -propia del arte- que tiene este proyecto de manifestar y de dar a conocer los dispositivos que el poder tácitamente utiliza para extender su práctica controladora. Por lo tanto, uno de los potenciales críticos del proyecto radica en el medio, en la elección de los mecanismos de construcción. En el discurso autorreflexivo que posee la fotografía para interrogar su propio sistema de valores.

Según opina Pavel Büchler, la mayoría de la obra fotográfica que merece una atención se está realizando la siguiente pregunta: “¿para qué sirve la fotografía?”<sup>11</sup>. Pues bien, según mi criterio personal, la fotografía de hoy en día, al igual que sucedía con los discursos fotográficos utilizados por los artistas conceptuales, debe y es necesario que se interrogarse así misma. Criticar su propio valor de verdad, reflexionar su propia capacidad de transmitir una ficción, analizar y visibilizar qué mecanismos deben de mantenerse ocultos para generar confusiones en la interpretación, etc. Todo ello con el fin de que el público de masas, a quien va dirigido la mayoría de la producción visual y quienes realizan una gran parte de la producción fotográfica, conozcan y comprendan los dispositivos que gestiona el poder a través de la imagen. Y uno de los objetivos del proyecto 00000000X es este, despertar conciencia y sensibilizar al público.

Si en un principio, el proyecto fue pensado para ser exhibido en soportes publicitarios y mostrarse ajeno al campo artístico, finalmente me resultó utópico que un proyecto artístico se legitimase fuera del campo del mismo<sup>12</sup>. Utópico e ingenuo, pues las relaciones de poder establecidas por las instituciones, como los circuitos dominados por los mismos, dejan poco margen de maniobra para operar a sus espaldas. Esto me llevó a una tensión activa en el discurso referente al compromiso político. En este sentido me interesa la posición de Jacques Derrida (1997, p.8) que manifiesta que las contradicciones obligan a tomar responsabilidades. “Si no estuviéramos enfrentados a esta doble tarea que compromete gestos contradictorios, no habría responsabilidad ni decisión, sino máquina programática. La decisión o la responsabilidad deben pasar por la prueba de la contradicción y de la indecidibilidad.”.

Tomando esto en consideración, y previendo que el proyecto también se iba a ver nutrido de los beneficios y la legitimidad que le proporcionará el campo artístico, cuando me invitaron a exponer el proyecto en el espacio urbano de una ciudad bajo la programación del festival PhotoAlicante, acepte entrar en el circuito del arte para comprobar cómo podría desenvolverse mi proyecto crítico bajo esta nueva perspectiva.

Lo que resultó ser muy enriquecedor.

Primeramente, porque el festival facilitaba la exposición del proyecto en gran formato, en una de las plazas principales del casco antiguo de la ciudad de Alicante, y en plena Semana Santa. Motivos por los cuales la obra iba a ser proyectada a un número ilimitado de visitantes. Con lo que uno de los objetivos establecidos en el proyecto estaba completamente cubierto, el cual consistía en llegar al mayor número de espectadores anónimos posibles, es decir, al público de masas.



Segundo, porque comprobé que al exponer en el marco de una festival de reconocimiento artístico, se obtiene un resultado mucho más sofisticado y lucrativo para un proyecto de las características de 00000000X. Gracias a que a los transeúntes se les facilitaba de antemano la información de que la fotografía que es presentada en el espacio urbano es un objeto artístico, la distancia que establecen con la imagen se diferencia de la relación de cotidianidad que presentan con una imagen publicitaria o de propaganda. Así, el tiempo dedicado a la contemplación de la imagen es mayor, lo que concede el espacio dilatado que se necesita para que puedan activarse los procesos de reflexión que contiene la obra. Situación excepcional de la que gozó el proyecto, ya que como bien señala Walter Benjamín (1987, pp. 76-77), “La crítica es una cuestión de justa distancia”.

## Conclusiones

Aún convencida de que los circuitos de arte, que gestionan espacios urbanos como expositores, son un intermediario facilitador en el desarrollo de proyectos que necesitan una extensa visibilidad, después de mi experiencia y análisis, concluyo en que el arte crítico debe de introducirse con prudencia en el campo artístico que opera dentro de la esfera pública.

Aunque a simple vista, parezcan mecanismos de fácil ejecución, la apropiación desde la práctica artística de los usos de los dispositivos de comunicación exige un conocimiento complejo y profundo del funcionamiento de los medios. El uso de un cambio de registro de estas características implica una voluntad de trabajar con los canales existentes y aceptar las condiciones dadas, comprender la autonomía parcial y relativa del arte y la relación de ésta con las instituciones y el poder, y por último, una voluntad de alcanzar una amplia audiencia a partir de un mensaje claro y a través de los medios de comunicación. No olvidemos que la calle como su cultura se convierten fácilmente en

fuentes de estilo, y que por ello, los artistas que se involucran en este tipo de prácticas deben de dominar los sistemas de valores que se expanden más allá de su propio campo para evitar la difusión de mensajes confusos y la proclamación de imágenes elitistas, evitando que el universo de contenido social llegue a un desafortunado acuerdo con la cultura de masas y que el arte se acerque al modelo de entretenimiento masivo de discurso dominante.

El arte debe “comprometerse en cuestiones políticas que desafíen, y no simplemente señalen, las relaciones de poder en la sociedad”<sup>13</sup>

Si queremos que se produzca un verdadero cambio, una ruptura de los discursos opresivos que dominan la ciudad, es necesario activar una práctica no sólo crítica, sino sobre todo contestataria, con el fin de alcanzar propuestas alternativas que den paso y motiven hacia el verdadero cambio. Tarea de cometido difícil, pero no imposible.

El arte al que podemos sujetarnos con esperanza, es aquel que Rosler (2007, p. 226) proclama como un arte alejado de alternativas utópicas, una crítica idealista de base materialista que se sitúa por encima de lo teológico y metafísico. Situemos pues aquí el arte al que debemos de dirigir la atención aquellos que pensamos que todavía existen espacios para poder entender, activar y promulgar realidades que se alejen de los inconformismos que presenta la actual sociedad.

## Notas

1. Catherine David, Jean-Francois Chevrier, “La actualidad de la imagen” (1996), en Jean-Francois Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 225.

2. Ibid., p. 225.

3. Régis Debray en *Manifestes médiologi, ques*, Gallimard, París, 1994 citado en Peter Osborne, “La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante”, en David Green (de), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 67.

4. Formula empleada por el Michel Foucault en Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 57.

5. Martha Rosler ha realizado un estudio minucioso sobre varias de las ideas que se tratan en este estudio, específicamente, sobre la imagen pública y la función política del arte. La colección FotoGrafía le ha dedicado un tomo completo que recopila los diversos artículos en los que la artista ha desarrollado su discurso teórico. Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

6. Mencionado por Lucy R. Lippard, “Caballos de Troya: arte activista y poder” (1983), en Jorge Luis Marzo (ed.), *Fotografía y activismo* (pp. 55-82), Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

7. Martha Rosler, op. cit., p. 105.

8. Jorge Luis Marzo, Jorge Ribalta, “Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural. Entrevistas a Group Material, Barbara Kruger y Guerrilla Girls” (1994), en Jorge Luis Marzo (ed.), *Fotografía y activismo* (pp. 261-295), Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 265.

9. Declaraciones de Doug Ashford, manifestadas en la entrevista recogida en Jorge Luis Marzo, Jorge Ribalta, op. cit., pp. 273-274.

10. Ibid., p. 262.

11. Pavel Büchler, “El observador de trenes ciego: una duda delirante”, en David Green (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?* (pp. 88-100), Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 98.
12. Las teorías expuestas en Pierre Bourdieu son perfectamente aplicables al campo del arte. En Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor Jungla Simbólica, Buenos Aires, 1966.
13. Martha Rosler, op. cit., p. 227.

## Referencias

- Benjamín, W. (1987). Se alquilan estas superficies. En *Dirección única* (pp.76-77). Madrid: Alfaguara.
- Bourdieu, P. (1966). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.
- Chevrier, J. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Derrida, J. (1997). Una Filosofía Deconstructiva. *Zona Erógena*, N° 35.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Green, D. (ed.). (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, J. (2004). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lippard, L. (1983). Caballos de Troya: arte activista y poder. En Marzo, J. (ed.), *Fotografía y activismo* (pp. 55-82). Barcelona: Gustavo Gili.
- Marzo, J.; Ribalta, J. (1994). Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural. Entrevistas a Group Material, Barbara Kruger y Guerrilla Girls. En Marzo, J.s (ed.). *Fotografía y activismo* (pp. 261-295). Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2002). Nota sobre la fotografía y el simulacro. En *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

## Women and public space: the urban female in Lisbon

Bruna Borelli  
(University of Lisbon)

### Abstract

Since Ancient Greece, there is an ideology in the West that associates the public sphere of Jürgen Habermas with the male and the private sphere of domesticity with the female. For instance, in Cultural Studies one can recognize feminine exclusion from the public space realm with the *flâneur* of Charles Baudelaire, an emblematic figure of the construction of the modern city. Even though distinctions between public and private sphere are blurred nowadays, this belief contributes to women experiencing discomfort and insecurity when walking the streets of many countries, such as Portugal, where domestic legislation criminalizing sexual harassment in public spaces was recently approved. Women in Portugal occupy the public space in different ways than men, as they have to deal with the naturalization of street harassment and have their mobility patterns modified whereas reproductive labor is still related with the female. This marginalization transcended cultural, economic, geographical and historical barriers, also shaping the current use of space in the city and, in a sense, excluding women from the urban environment in the present days. As I address the subject in this paper from a theoretical approach, I intend to show that this partial exclusion of women in Lisbon occurs because urban spaces behave as a place of cultural reproduction of historical conjunctures and are socially constructed through economic and political processes, as well as practices and power relations.

### Resumen

Desde la Antigua Grecia, hay una ideología en Occidente que asocia la esfera pública de Jürgen Habermas con los hombres y la esfera privada de la domesticidad con las mujeres. Un ejemplo de la exclusión femenina del espacio público observada en los Estudios Culturales es el *flâneur* de Charles Baudelaire, una figura emblemática en la construcción de la ciudad moderna. Dicha creencia contribuye a que las mujeres sientan desasosiego e inseguridad cuando caminan por las calles de muchos países, como Portugal, donde se aprobó la penalización del acoso sexual en espacios públicos recientemente. Las mujeres en Portugal ocupan el espacio público de, al menos, dos maneras distintas de los hombres: primero, porque tienen que convivir con la naturalización del acoso callejero y, segundo, porque hay modificaciones de movilidad una vez que el trabajo reproductivo está directamente relacionado con la mujer. En mi opinión, dicha situación trascendió las barreras culturales, económicas, geográficas e históricas, determinando el uso actual del espacio en la ciudad y, así pues, marginalizando las mujeres del entorno urbano. Intento abordar el tema desde un enfoque teórico, mostrando que la exclusión parcial de las mujeres en Lisboa ocurre porque los espacios urbanos se comportan como lugar de reproducción cultural de coyunturas históricas y se construyen socialmente a través de procesos económicos y políticos, así como prácticas y relaciones de poder.

**Keywords:** Gender, Public Space, Street Harassment, Reproductive Labor, Portugal.

**Palabras claves:** Género, Espacio público, Acoso Callejero, Trabajo Reproductivo, Portugal.

## Introduction

Recognizing space as a social construction that can be experienced in different ways depending on one's gender, class, race, and sexual orientation is a common approach in Cultural Studies nowadays. However, space has been perceived as a neutral concept for centuries. The notion, just as the concept of gender<sup>107</sup>, only was seen as a social construction in the second half of the twentieth century. For instance, Henri Lefebvre (2008) argued that space is an outcome of complex social processes that involve practices, representations, experiences, and social imaginaries. Although space seems "homogeneous" and "objective in its pure form", it is a social product "filled with ideologies" (Lefebvre, 1976: 31).

In his turn, Michel de Certeau (1984) explained that space is a practiced place on account of its ability to mutation. To illustrate the subject, he proposed the example of people walking on the street. De Certeau suggested that, throughout the action, pedestrians transform the street from a place geometrically defined by urban planning into a space where sensations and experiences emerge. Likewise, Edward Soja (1989) differentiated both terms to emphasize the connections between space, power, and social relations. He also coined the concept of spatiality to highlight the dynamic nature of space.

Certainly, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, and Edward Soja, along with others authors, helped to provide new interpretations regarding spatial problems and the use of space that diverge from traditional geographical approaches. On the one hand, spatial problems commenced comprising more than questions of distribution in physical space. With this innovative perspective, one could also say the use of space by individuals is not based on independent free choices whereas it is a product of social relations (Koskela, 1999). For this reason, the subject has reached other fields besides Geography, such as Gender Studies. After all, while women in the last century have become much more mobile in western cities, they still experience both public and private spaces in different ways than men.

In fact, these different approaches are also currently common in the studies of mobility and embodiment. In the 1990s, some scholars realized that human experiences and patterns of mobility change according to one's body and its specificities (i.e. gender, race, age, disabilities, amongst others). That it is the reason why it is fundamental to examine *where* and *when* mobile practices occur, as well to think about mobility considering social and cultural contexts (Hanson 2010). For instance, a walk on a street is not only a traceable physical movement but also an embodied practice that triggers varied sensations according to an individual. Therefore, mobility and embodiment are inseparable (Cresswell, 2010).

Regarding embodiment, Maurice Merleau-Ponty (2002) was one of the first authors to locate the subjectivity not in mind or consciousness, as tradition does it, but in the body. Nevertheless, Merleau-Ponty applied his theory to all human existence, not paying attention to the specificities of gender. In her turn, Marion Iris Young (2005) suggested that there is a corporal behavior more characteristic of the feminine existence.<sup>108</sup> She identified that women experience constraint in spatiality as a result of many subtle habits

---

<sup>107</sup> For a discussion of the concept, see Candace West and Don Zimmerman (1987), Joan Scott (1999), Judith Butler (1999), and Maria do Mar Pereira (2012).

<sup>108</sup> At this point, Young (2005) emphasizes that corporal behavior more characteristic of the feminine existence is not innate or natural. Nonetheless, she defends that women's constraint movements are exclusive consequences of social structures of gender.

– such as walking, sitting, throwing, and gesturing in delimited ways – acquired through interaction with various agents of socialization (i.e. peer groups and families), discourses, and representations.

At least two other key factors modify women's experiences concerning the use of public space<sup>109</sup> in Lisbon: (i) the relation between female and reproductive labor still altering women's daily routine and patterns of mobility; and (ii) the naturalization of street harassment evoking fear of encounter more violent assaults. In addition to that, one cannot overlook there is still an ideology that associates the public sphere with the male and the private sphere of domesticity with the female. This paper, then, is an attempt to address the subject from a theoretical approach and data collected from previous studies on the matter. First, I will tackle the gendered public/private dichotomy. Next, I will concentrate on women's experiences in public space in Lisbon, particularly the two issues mentioned above.

### **Gender and the public/private dichotomy**

Speaking of urban practices, a major concern of scholars should be the narratives and the discourses surrounding mobility and gender. For instance, Cresswell (1999) suggests that the private realm has been associated with stability, rootedness, and femininity as opposed to the public realm, which has been described as fluid, mobile, and masculine. This ideology that associates the public sphere with the male and the private sphere of domesticity with the female goes back to Ancient Greece (Sennett, 2003). However, it was predominantly in the transition to the industrial society that women started having their spaces and social functions even more delimited (Aboim, 2012).

Although Jürgen Habermas (1991) distinguished public from private sphere, his work did not focus on the latter. Due to the development of bourgeois civil society, the expansion of capitalism, and the growth of democracy, Habermas conceived public sphere as a category of social integration that separates itself from state power, market, and private sphere. In the midst of modern times, private sphere acquired a broad and obscure meaning related to family and opposed to public sphere (Aboim, 2012).

In Cultures Studies, the feminine exclusion of the public space was evident with the *flâneur* of Charles Baudelaire. This emblematic figure of the modern city did not have a female version whilst to walk unnoticed on the street then one had to be a man (Wolff 2006). That is, women then did not have the same freedom to stroll along the boulevards without purpose. In the same way, Raymond Williams affirms that, from the beginning, the perception of new qualities of the modern city had been associated “with a man walking, as if alone, in its streets” (1973: 233).

The association between women and private space is particularly well-known in Gender Studies. That is because the duality of female and male is current in popular consciousness and it goes beyond public and private, interfering in women's lives and opportunities. According to Carole Pateman (2012), the female is associated with nature, personal, emotional, particular, among others. Similarly, male appears connected with culture, political, reason, and universal. Valuable to note, these dichotomies do not have similar strength when one considers race or class.

---

<sup>109</sup> In this paper, I use public space in reference to lives lived outside domestic space. That is, avenues, streets, squares, parks, public transportation and commercial or entertainment places accessible to all, such as malls and department stores. Public spaces like these mentioned above are decisive to produce and maintain social identities as they serve “not simply to surface particular pre-given behaviors, but become an active medium through which new identities are created or contested” (Ruddick, 1996).

As a rule, the privacy usually related to the domestic environment of the bourgeois home does not partake similar meaning inside black communities. That is because privacy itself is frailer and “the state intervenes far more often and with greater violence” in black homes and neighborhoods than in white ones (Blunt and Rose, 1994: 4). In addition to that, the assertion that women formerly lived enclosed in their homes only makes sense when one refers to individuals of economic, social, or political elites.

During the late 1960s, feminists created the slogan “the personal is political” – also known as “the private is political” – in an attempted to scrutinize the traditional notion of neutral spheres and to situate women’s issues in the light of day. In reference to this matter, Susan Okin (1989) suggests that public and private realm should not be assumed as detached by four factors: (i) the notion of power, commonly linked to the public sphere, is central to private life; (ii) the private sphere is created and influenced by political decisions; (iii) family is political because it is the place where we shape our gender identity and initially define the behaviors that are acceptable or not in society; and (iv) the unbalanced division of non-paid work originated from this dichotomy produces practical obstacles in the lives of women.

Evidently, this gendered dichotomy is blurred nowadays in the West. Nevertheless, I consider it still current, occasionally in subtlest ways, despite social and cultural transformations of last-century. Despite of all the changes occurred in Portugal concerning gender relations and family organization since the Carnation revolution, these old associations prevail to some extent. For example, women’s public participation does not compare to men’s<sup>110</sup> and the equality in tasks of production and reproduction is not yet a reality.

### **Women in Portugal: between work and family**

Though women’s experiences in urban environment change according to race, class, sexual orientation, disabilities, along with others, one can see that old association between female and reproductive labor modifies women’s daily routine and patterns of mobility nowadays in Lisbon. After all, if women are accountable for most of the daily routines at home even when they are in full-time jobs, their mobility patterns and uses of time are distinguished in comparison with men. In addition to that, gender disparities also appear in the workplace with differences in wages between both male and female and the occurrence of few women in leading positions within business (CIG, 2017).

From the standpoint of Aboim (2012), Portugal currently has many women in the workforce, a fraction that has merely grown since the 1970s. However, the feminization of the workplace was not enough to eliminate gendered distinctions both in public and private spaces. In her turn, Lígia Amâncio (1994) sustains that women in public activities until recently reserved for men has led to adjustments in Portuguese society. Notwithstanding, these modifications are more noticeable in the public sphere than in the private sphere whilst the latter still presents a biased distribution of household tasks and childcare according to one’s gender.

With that in mind, one can notice that women in the most developed areas of Portugal have a more complex travel pattern than the traditional commute observed in men as a result of gender inequalities in the country. While women have to take care of

---

<sup>110</sup> Since 1974 (the beginning of the democratic regime) until 2015, 1609 men were appointed to government functions as opposed to only 127 women (Soares, 2015). At this point, it is also valuable to note the Portuguese state gives women's issues an essentially marginal status compared to other European countries (Monteiro, 2011).

children and elderly relatives together with household tasks and paid work (Queirós and Costa, 2012), they have more frequent trips dispersed throughout the day (Table 1).

	Women	Men
Average daily trips	5,5	5,1
Average weekly trips	27,5	25,5

Table 1. Average number of daily and weekly travels (IGOT/CEG, 2016).

In order to manage both reproductive and productive labor, women generally prefer working close to their homes, thus, traveling shorter distances (Table 2). This setting resembles data collected in other western countries (Law, 1999). Valuable to note, commutes, in general, are rising throughout time and women’s increasing even faster, therefore, making the gender gap commuting distance decrease slowly (Crane, 2007). Whatever is the case, one must consider that traveling more kilometers from the place of residence to work not always indicate gender equality if non-paid work is still related to the female.

	Women	Men
Average distance of each journey per day	5,9	9
Average distance travelled per day	32	45

Table 2. Average distances (km) of each journey per day and average distance traveled daily (IGOT/CEG, 2016).

Thus, the average numbers of daily travels for women is 5.5, the average distance of each journey is 5.9 km and the average length of each trip is 12 minutes. Meanwhile, the average number of daily travels for men is 5.1, the average distance of each journey is 9 km and the average length of each trip is 18 minutes. Although access to driving licenses has reached a situation of gender parity in Portugal, men in Lisbon tend to use more automobile than women. Alternatively, women are who travel longer distances by walking or biking (IGOT/CEG, 2016).

Especially significant are the gender disparities in time-use per week concerning family care, travels and leisure. While women in Lisbon and other well developed cities spend approximately three hours per week due to family care, men devote roughly less than two hours (Table 3).



Table 3. Time-use concerning family care, travels and leisure per week (IGOT/CEG, 2016).

Gender disparities between paid work (i.e. professional work) and non-paid work (i.e. household tasks and family care) are evident in Portugal as a whole (Table 4). Thus, unequal division of reproductive labor between male and female may have disadvantages to women’s health and career opportunities whereas they have less time for work or themselves.



Table 4. Average daily hours of paid work and non-paid work to female and male, respectively, in Portugal (CESIS/CITE, 2015).

In reference to household tasks (e.g. meal preparation, house cleaning, laundry and ironing), women spend more time than men as well (Table 5). It is no wonder that similar situation appears also concerning childcare with women in Portugal spending almost one hour per day more than men (CESIS/CITE, 2015).

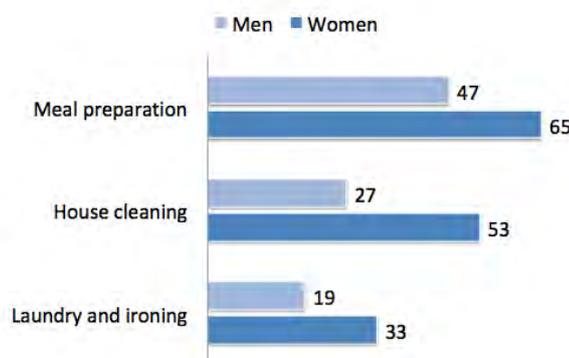


Table 5. Average time (minutes) spent in household tasks per weekday (CESIS/CITE, 2015).

According to Aboim (2012), the progressive feminine takeover of the public sphere has not been reflected in a similar admission of men into the private domain. This postulate is particularly accurate when one observes patterns of mobility and time-use of women and men in Portugal. At this point, one can affirm that one key factor to improve women’s full participation in public sphere then is to destabilize the notion that non-paid work is female responsibility and, therefore, redistribute household tasks and childcare.

### Sexual harassment in public spaces

Gender violence was recognized as a human rights violation at the end of the 1980s. Nonetheless, it comprised only physical action, such as assault, rape or murder. That is, only in the beginning of the 2000's sexual harassment that occurred in the workplace and on the streets was acknowledged as gender violence (Merry, 2009). Street harassment is unsolicited remarks made by an unknown person about one's physical appearance or presence in public spaces (Bowman, 1993). Valuable to note, *it* includes verbal and nonverbal behavior (e.g. leers, whistles, winks, grabs, among others). Recently, this issue has gained popularity in Portugal, especially from the media, and domestic legislation criminalizing sexual harassment in public spaces was approved in midst of 2015.<sup>111</sup>

Without a doubt, the subject is still raising controversy. For instance, one may affirm street harassment is a compliment or a harmless social expression. Whatever the case may be I propose it cannot be interpreted as eulogy or flirtation because it is not made with the intention of starting a conversation<sup>112</sup> and the final outcome of this cultural practice is the partial exclusion of women of public space. That is, street harassment evokes in women the fear of experiencing more violent assaults, as rape, while recalling that they are not welcome or safe in public sphere (Koskela, 1999). In addition to that, old-fashioned victim-blaming arguments, such as “she was dressing provocatively” or “she was alone at night”, enforce the sense of vulnerability in public places whereas restrict women's freedom (Spain, 2014).

According to Sottomayor (2016), sexual harassment on the streets has specific features in Portugal: the majority of victims are female and the offenders are male, the offenders have no relation to the victim, and the locations where it occurs are public, such as a street, a park, or public transport. The author also supports that the frequency of such actions is much more harmful to girls whereas they do not experience the right to the city with safety and tranquility throughout their development, but with fear, anxiety and distress instead. In doing so, girls may grow old with more difficult to experience political sphere and public spaces in general with confidence and sense of belonging.

In the context of Lisbon, one can observe how reactions to verbal street harassment, also known as *piropo* in Portugal, are very distinctive in accord with one's gender. While men experience *piropo* as a compliment, women perceive these remarks as offensive and harmful. Facing public space with insecurity also results in women feeling afraid to go out at night, specifically if they encountered gender violence formerly (ONVG/CICS.NOVA, 2017). In other words, nighttime is considered more frightening than daytime. According to Valentine (1989), whilst women identify isolated places as alarming during the day, they fear all public spaces alone at night. This can be explained because night reduces visibility, increasing women's apprehension of an attack, and there are fewer women on the streets at nighttime.

Therefore, in order to occupy public spaces, women have to choose coping strategies, such as evaluating what to wear and what places to attend or avoid dark and empty streets at night. However, one may appoint the irony of such defensive tactics whilst gender violence in Lisbon occurs mostly in private spaces (Table 6).

---

<sup>111</sup> After a change made in Portuguese penal code in 2015, street harassment had begun to be recognized as a crime of sexual harassment in the case of offender's remarks present sexual content (Sottomayor, 2016).

<sup>112</sup> Quinn (2002) suggest that men do not expect women to return their leers or sexual comments during street harassment. In her words, men are surprised when women complain or even say something mainly because they don't expect reactions.

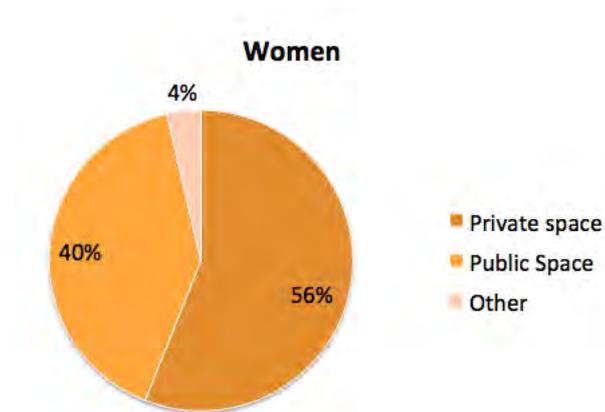


Table 6. Spaces where women encountered violence (ONVG/CICS.NOVA, 2017).

The same affirmation cannot be said about men whereas they report that violent encounters usually occur in public spaces (Table 7). This setting also matches data collected in other western cities (Koskella, 1999; Spain, 2014; and Valentine, 1989).

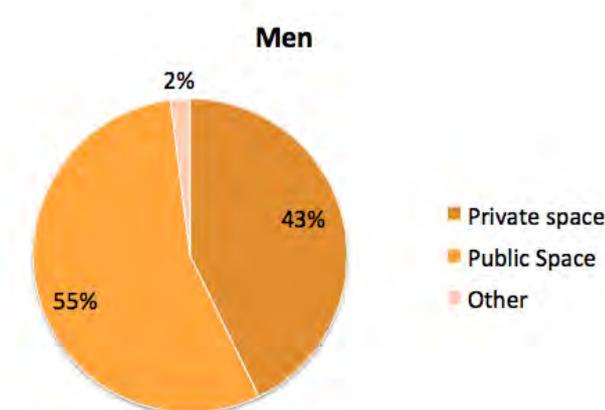


Table 7. Spaces where men encountered violence (ONVG/CICS.NOVA, 2017).

Even though these actions can be punished with penalty or imprisonment, it is too soon to analyze how the law concerning street harassment has affected Portuguese society. Between 2015 and 2017, there were approximately 2.300 sexual harassment reports collected by Portuguese police forces and, apparently, none of the perpetrators faced criminal charges.<sup>113</sup> However, as far as I can tell, these numbers do not illustrate the situation currently lived in Portugal. That is, most times women do nothing in reference to gender violence in a broad context experienced in Lisbon. The main reasons for women not approaching regional forces are: they do not consider the violent act experienced was sufficiently significant, they do not believe that getting in touch with an authority is going to solve anything, and they feel ashamed or guilty (ONVG/CICS.NOVA, 2017).

Although there are several studies dedicated to sexual harassment at the workplace in Portugal nowadays, only few emphasizes in street harassment, making it difficult to

<sup>113</sup> There were 659 crime reports concerning sexual harassment in 2015, 733 in 2016 and 865 in 2017. Valuable to note, there is no distinction between where such misdemeanors occurred. That is, one cannot know if they happened in private or public space. Likewise, between 2015 and 2016, there is no police record of sexual harassment perpetrators facing criminal charges (Pereira, 2018).

fully examine the Portuguese setting. With this in mind, I highlight the urgency of more researches concerning harassment in public spaces in Portugal and, particularly, of more collected data in order to demand public policies on the matter.

## Conclusion

Though women in the last century have become much more mobile in western cities, they still experience city life in different ways than men. That is because both private and public spaces are social constructions, as I have said earlier. With this in mind, a major concern when one studies urban practices is the narratives and the discourses surrounding mobility and gender, such as the ideology that goes back to Ancient Greece and associates the public sphere with the male and the private sphere of domesticity with the female. For instance, the *flâneur* of Charles Baudelaire, an emblematic figure of the construction of the modern city, did not have a female version because women then could not stroll along the streets without purpose.

Thus, I proposed that at least two other key factors linked with public/private dichotomy currently modify women's experiences concerning the use of public space in Lisbon: (i) the relation between female and reproductive labor still altering women's daily routine and patterns of mobility nowadays with women having more frequent trips dispersed throughout the day and traveling shorter distances from home; and (ii) the naturalization of street harassment, despite the fact that the issue has gained popularity recently and domestic legislation criminalizing sexual harassment in public spaces was approved in midst of 2015.

## References

- Aboim, Sofia. (2012). Género e Modernidade: a Construção Pública do Privado. *Estudos Feministas*, 20: 1.
- Amâncio, Lígia. (1994). *Masculino E Feminino. A Construção Social Da Diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- Bowman, Cynthia Grant. (1993). Street Harassment and the Informal Ghettoization of Women. *Cornell Law Faculty Publications*, 142.
- Blunt, Alison, and Gillian Rose. (1994). Introduction: Women's Colonial and Postcolonial Geographies. In A. Blunt & G. Rose (Eds.), *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*. New York: The Guilford Press.
- Butler, Judith. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Certeau, Michel de. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- CESIS/CITE. (2016). *Os Usos do Tempo de Homens e de Mulheres em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos para Intervenção Social e Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego.
- Crane, Randall. (2007). Is There a Quiet Revolution in Women's Travel? Revisiting the Gender Gap in Commuting. *Journal of the American Planning Association*, 73 (3).
- Cresswell, Tim. (1999). Embodiment, Power and the Politics of Mobility: The Case of Female Tramps and Hobos. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24 (2).
- \_\_\_\_\_. (2010). Towards a Politics of Mobility. *Environment and Planning: Society and Space* 28.

- Habermas, Jürgen. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press.
- Hanson, Susan. (2010). Gender and Mobility: New Approaches for Informing Sustainability. *Gender, Place & Culture*, 17 (1).
- IGOT/CEG – Universidade de Lisboa<sup>[LIS]</sup>. (2016). *Género e Mobilidade. Desigualdade no Espaço-Tempo*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos<sup>[LIS]</sup> e Instituto de Geografia e Ordenamento do Território.
- Koskela, Hille. (1999). “Gendered Exclusions”: Women’s Fear of Violence and Changing Relations to Space. *Geografiska Annaler*, 81 (2).
- Law, R. (1999). Beyond “women and transport”: towards new geographies of gender and daily mobility. *Progress in Human Geography*, 23 (4).
- Lefebvre, Henri. (1976). Reflections on the Politics of Space. *Antipode* 8 (2).
- \_\_\_\_\_. (2008). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2002). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Merry, Sally Engle. (2009) *Gender Violence: A Cultural Perspective*. Oxford: Willey-Blackwell.
- Monteiro, Rosa. (2011). Feminismo de Estado em Portugal: Mecanismos, Estratégias, Políticas e Metamorfoses. PhD thesis, Universidade de Coimbra.
- Okin, Susan Moller. (1989). *Justice, Gender, and the Family*. New York: Basic Books.
- ONVG/CICS.NOVA. (2017). *Primeiro Inquérito Municipal à Violência doméstica e de Género no Concelho de Lisboa – Preliminary Results*.
- Pateman, Carole. (2012). Críticas Feministas À Dicotomia Público/Privado. In Luis F. Miguel & F. Biroli (Eds.) *Teoria Política E Feminismo: Abordagens Brasileiras*. Vinhedo: Horizonte.
- Pereira, Filipa Matias. (2018). Desde que piropo é crime, há centenas de queixas contra zero reclamações. *Notícias ao Minuto*. Retrieved from <https://www.noticiasao minuto.com/pais/958920/desde-que-piropo-e-crime-ha-centenas-de-queixas-contra-zero-condenacoes>
- Pereira, Maria do Mar. (2012). *Fazendo Género No Recreio. A Negociação Do Género Em Espaço Escolar*. Lisbon: ICS - Instituto de Ciências Sociais.
- Queirós, Margarida, Costa, Nuno Marques da. (2012). Knowledge on Gender Dimensions of Transportation in Portugal. *Dialogue and Universalism*, 3(1).
- Ruddick, Susan. (1996). Constructing Difference in Public Spaces: Race, Class, and Gender as Interlocking Systems. *Urban Geography*, 17 (2).
- Scott, Joan Wallach. (1999). *Gender and The Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- Sennett, Richard. (2003). *Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Soares, Manuela Goucha. (2015). “Quatro Décadas de Democracia: 31 Mulheres Ministras e 467 Homens”. *Expresso*. Retrieved from <http://expresso.sapo.pt/dossies/diario/2015-04-24-Quatro-decadas-de-democracia-31-mulheres-ministras-e-467-homens-1>
- Sottomayor, Maria Clara. (2016). Assédio Sexual nas Ruas e no Trabalho: Uma Questão de Direitos Humanos. *Combate à Violência de Género - Da Convenção de Istambul à nova legislação penal*. Porto: Universidade Católica Editora.
- Spain, D. (2014). Gender and Urban Space. *Annual Review of Sociology*, 40(1).
- Soja, Edward W. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso,.

Valentine, G. (1989). The Geography of Women's Fear. *Area*, 21(4).

West, Candace, and Don H. Zimmerman. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1 (2).

Williams, Raymond. (1973). *The Country and The City*. Oxford: Oxford University Press.

Wolff, Janet. (2006). Gender and the Haunting of Cities (or, the retirement of the flâneur). In A. D'Souza & T. McDonough (Eds.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in the Nineteenth-Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.

Young, Iris Marion. (2005). *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press.

## **Relaciones ciudadanas, gubernamentalidad liberal y utopía cooperativista. El proyecto de Elías Zerolo en Santa Cruz de Tenerife (1868-1870)<sup>1</sup>**

Jesús de Felipe  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Josué J. González  
(Universidad de La Laguna)

### **Resumen**

La organización de las relaciones sociales en las ciudades fue fuente de inspiración de proyectos de transformación social en el siglo XIX. Dentro del debate sobre la “cuestión social”, diversos pensadores denunciaron que el régimen liberal implantado en Europa y España no había traído la ansiada sociedad de la libertad que prometían sus partidarios. A su juicio, la pobreza de los trabajadores ponía de manifiesto la incapacidad de una parte esencial de la población para ejercer sus libertades. Estos pensadores señalaron la imposibilidad de aplicar el principio de la “libertad autorregulada”, eje esencial de la gubernamentalidad liberal, bajo dicho régimen. La miseria obrera era evidente en las ciudades, donde los trabajadores se concentraban cada vez en mayor número. Esto era especialmente sangrante dado que las ciudades constituían los espacios privilegiados de la aplicación de las técnicas liberales de gobierno. Por ello, las soluciones que se formularon se concibieron como una manera de asegurar y potenciar el ejercicio de la libertad individual.

La presente ponencia aborda desde esta perspectiva uno de estos proyectos de “liberación” de las relaciones sociales urbanas: el relativamente desconocido plan del republicano Elías Zerolo en Santa Cruz de Tenerife en 1870. Zerolo se inspiró en el asociacionismo para proponer un orden social basado en la solidaridad entre ciudadanos. La imagen utópica que se desprendió de su proyecto fue la de una ciudadanía autorregulada por las libertades individuales gracias a las cooperativas. Dicha imagen estaba basada en la misma gubernamentalidad liberal que fundaba el propio régimen liberal existente, de modo que no supuso una ruptura radical con éste sino una opción alternativa enmarcada en la misma lógica de gobierno.

### **Abstract**

The organization of urban social relationships was a source of inspiration to projects of social reform during the 19<sup>th</sup> century. In the social question debate, several thinkers rejected the liberal regime implemented in Spain and other Western countries for not having brought about the promised society of freedom. In their view, the very existence of poverty among workers prevented many citizens from exercising their freedoms and rights. These thinkers inferred that existing political regimes were incompatible with the main principles of self-regulated freedom, which in turn was pivotal to liberal governmentality. Furthermore, workers’ misery was more obvious in cities. This was especially flagrant since cities were the privileged spaces for the implementation of liberal

---

<sup>1</sup> La investigación para esta ponencia ha sido financiada por el proyecto HAR2015-65957-P (MINECO/FEDER).

techniques of government. This explains why solutions were designed as ways of restoring individual freedom in urban communities.

This paper tackles one of these projects of urban social reform: the relatively unknown plan of republican Elías Zerolo, who attempted to change urban relationships in Santa Cruz de Tenerife in 1870. Zerolo was inspired by cooperativism when imagining a new social framework based on solidarity. The utopian urban projection derived from that project was that of a city directly controlled by free citizens via their cooperatives, which allowed them to implement real free social relationships. Yet, this image came from the same principles that shaped the same liberal governmentality in which existing liberal regimes were grounded. Thus, this project did not represent a radical breakdown with the political regime, but an alternative organization inspired by the same principles, assumptions, and logics.

**Palabras clave:** cuestión social, gubernamentalidad, libertad, asociación, solidaridad

**Keywords:** social question, governmentality, freedom, association, solidarity

## Introducción

En esta ponencia se examina un proyecto concreto de transformación de las relaciones sociales urbanas basado en la concepción de las ciudades como espacios de libertad y solidaridad a mediados del siglo XIX. Su objetivo es averiguar por qué dicho proyecto, con su lógica específica, pudo plantearse en ese periodo. Pensamos que tal lógica forma parte de lo que varios investigadores denominan “gubernamentalidad liberal” (Foucault, 1991; Gordon, 1991; Dean, 1999), la cual condujo a percibir las ciudades como espacios propicios para implementar la libertad como principio y medio de regulación de la conducta ciudadana.

El proyecto mencionado fue presentado por el republicano Elías Zerolo Herrera (Arrecife, Lanzarote 1848-París 1900) en Santa Cruz de Tenerife en 1870. Zerolo expuso un plan de carácter “utópico” en la medida en que éste contemplaba la posibilidad de construir una ciudad ideal, convertida en paradigma de la libertad, la paz y el bienestar. Dicho plan derivaba, a su vez, de una determinada concepción de los problemas que aquejaban a la sociedad y de sus soluciones más apropiadas. El análisis exhaustivo de dicha concepción muestra su vinculación con la gubernamentalidad liberal mencionada anteriormente.

Zerolo fue un intelectual, republicano y masón que consideró las asociaciones como el remedio del principal problema de su época: la “cuestión social”. Dicha cuestión partía de una percepción específica de la pobreza de los trabajadores urbanos como un obstáculo para el deseado “progreso” social (González, 2015; Poovey, 1995; Procacci, 1993). Para erradicarla, Zerolo defendió las acciones inspiradas en la solidaridad ciudadana, especialmente la creación de asociaciones de trabajadores. Presentó su proyecto societario en sus *Apuntes acerca de la emancipación de las clases trabajadoras de Canarias* (Zerolo, 1870), adaptando las teorías cooperativistas a las condiciones de una ciudad en acelerado crecimiento como la capital tinerfeña.<sup>2</sup>

La importancia de la solidaridad ciudadana se explica en el marco de su conexión con las concepciones liberales de las relaciones humanas y de su “adecuada” regulación.

---

<sup>2</sup> Las páginas de esta obra se citan entre paréntesis en el texto.

Zerolo, como otros intelectuales del siglo XIX, pensó que la cuestión social era el resultado de un régimen político y económico asentado en una equivocada interpretación del principio de libertad individual. Según él, tal errónea concepción permitía que un grupo de ciudadanos ricos impusiera su voluntad sobre los derechos de los ciudadanos pobres, obligándolos a trabajar y vivir en condiciones denigrantes. Así, el egoísmo de unos pocos limitaba la libertad y el bienestar de la mayoría.

Consecuentemente, lo que debía hacerse para garantizar el ejercicio pleno de la libertad era recuperar la fraternidad ciudadana. La ciudad devino el escenario principal para acometer este proyecto. Dado que en el espacio urbano se habían detectado los problemas principales, las soluciones debían diseñarse para aplicarse a dicho espacio. A este respecto, el principio fundamental que guio el proyecto de Zerolo fue la noción de que la práctica de la libertad en condiciones de solidaridad llevaría a los sujetos a emanciparse de la pobreza y a asumir su responsabilidad en la creación del bienestar social. El fomento de la solidaridad ciudadana se convirtió entonces en una técnica de gobierno idónea para resolver la cuestión social, mientras que las asociaciones se perfilaron como el principal dispositivo para aplicar dicha técnica. De ahí el enorme interés que despertaron dichas asociaciones para las diversas corrientes que abogaron por transformar las relaciones sociales, especialmente las socialistas.

Ello implica que el supuesto clave que permitió concebir la asociación como solución y principio de organización social fue la noción de que las personas eran sujetos dotados de libertades “naturales”. Las mismas asociaciones fueron concebidas como uniones voluntarias de individuos libres que se vinculaban para defender sus intereses y derechos. En la medida en que se reconocieron como una libertad individual más, su creación y uso devino un medio legítimo de actuación (Fernández y Fuentes, 2002).

Es en este asunto concreto donde se anuda la relación entre libertad, asociación, gubernamentalidad liberal y ciudad. El advenimiento de la modernidad trajo la libertad individual como principio estructurador y ordenador de las relaciones sociales. El ejercicio de la libertad, junto a la igualdad de derechos, se fijó como el criterio que debía guiar la conducta de las personas que, supuestamente, usaban la libertad de manera responsable y para contribuir al bienestar general. El objetivo de la gubernamentalidad liberal era (y es) convertir la libertad en el medio de encauzar la acción humana (Rose, 1999; Joyce, 2003). Se trata, pues, de una paradójica “libertad autorregulada y reguladora”.

En este contexto, las ciudades del siglo XIX emergieron como espacios privilegiados para la práctica de la libertad, dado que estaban estrechamente vinculadas al desarrollo de la sociedad civil y la economía —campos en los que se suponía la libertad se expresaba de la forma más natural (Joyce, 2003). La ciudad pasó de ser una parte más del territorio gobernado, como era durante el Antiguo Régimen, a convertirse en el lugar central de aplicación del arte liberal de gobierno. Si los habitantes de las ciudades, especialmente los ciudadanos varones adultos, se identificaron como sujetos libres cuyos derechos debían reconocerse y potenciarse (Joyce, 2003), el eje del debate público pasó a ser averiguar cómo aprovechar y potenciar esta libertad.

Ahora bien, el principio de la libertad autorregulada fue no sólo el que dirigió la acción de las autoridades, sino también la guía de los proyectos de transformación social formulados por intelectuales y activistas de movimientos sociales. Estos proyectos tenían el objetivo de preservar y fomentar la libertad individual para convertirla en un motor del progreso económico y social más eficaz que el ya existente. Asimismo, afrontaron problemas urbanos típicamente asociados a la cuestión social, como el acceso de los ciudadanos más humildes a servicios, vivienda digna y productos básicos. Los planes de Zerolo son un ejemplo claro de estos proyectos, y de ahí que puedan ser considerados no

como un rechazo de la gubernamentalidad liberal, sino como una de sus posibles aplicaciones.

### **Desarrollo urbano y cuestión social**

Zerolo expuso sus ideas y su proyecto en Santa Cruz, capital de la (por entonces) única provincia de Canarias. De ser una pequeña aldea de pescadores en el siglo XVIII, Santa Cruz se había convertido en una boyante ciudad portuaria y uno de los principales centros urbanos del archipiélago canario. Su población se dobló entre 1840 y 1870, pasando de 8 000 a 16 000 habitantes.<sup>3</sup> Este acelerado crecimiento fue propiciado por el nombramiento de Santa Cruz como capital provincial y por la creciente actividad económica radicada en su puerto. Canarias se había convertido en un punto de escala fundamental en las rutas atlánticas de las marinas inglesa y francesa, cuyos nuevos buques de vapor se abastecían de carbón en Santa Cruz y otros puertos (Cioranescu, 1979; Martín, 2003; Murcia, 1975; Perdomo y Padrón, 1982). Dicho crecimiento económico atrajo a miles de personas del campo y otras islas en búsqueda de empleo y negocios, como la propia familia de Zerolo —que provenía de Lanzarote. La paulatina concentración de habitantes engendró, a su vez, nuevas dificultades derivadas del escaso alojamiento y la limitada oferta de servicios para una población mayoritariamente pobre. Ello se puso de manifiesto en las angustiosas demandas populares de casas baratas y de productos de primera necesidad, recogidas en la prensa del periodo.

Éste fue el contexto en el que Zerolo reflexionó acerca de la cuestión social y entró en contacto con las ideas progresistas y republicanas, y, a partir de ellas, con las de los llamados “republicanos socialistas”, como Fernando Garrido, a finales del decenio de 1860. Para Zerolo, el principal problema que aquejaba a la sociedad era la existencia de una pobreza pertinaz que afectaba a los individuos productores de la nación y que se manifestaba en las mismas calles de Santa Cruz. En sus *Apuntes*, Zerolo compartió con otros pensadores del siglo XIX, especialmente Garrido, el diagnóstico de esta situación. Según su análisis, si el pujante crecimiento económico no resolvía la expansión de la pobreza de los trabajadores era porque la creciente riqueza se concentraba en las manos de comerciantes y empresarios. A su juicio, esto se debía a la ausencia de mecanismos de solidaridad entre los ciudadanos y la consecuente extensión del “egoísmo” individual, lo que redundaba en una organización social “defectuosa” y “perjudicial” para la naturaleza humana de sus miembros (10). Así, Zerolo identificó tres situaciones interrelacionadas que evitaban que la libertad irradiara sus beneficios sobre las clases pobres. La primera era la acentuada y persistente desigualdad económica que facilitaba que los más fuertes (los ricos) impusieran sus intereses a los derechos de los más débiles (los pobres). La segunda era el escaso o nulo reconocimiento de algunos de estos derechos. La tercera era el estado de “aislamiento” en el que se encontraban los miembros de las clases trabajadoras, entendiéndose por él su escasa organización para proteger sus intereses comunes (10).

Desde este punto de vista, la solución a este problema pasaba por hacer los cambios pertinentes para restablecer y reforzar la solidaridad ciudadana. A este respecto, Zerolo actuó de dos maneras: una fue publicar sus *Apuntes* de 1870, en donde detallaba su proyecto de creación de asociaciones cooperativas en Santa Cruz, y la otra se constata en

---

<sup>3</sup> Según los censos municipales, la población santacrucera tenía algo más de 8000 habitantes en 1842, 14 000 en 1860 y 16 000 en 1877. En esta última fecha, San Cristóbal de La Laguna, antigua sede del concejo de Tenerife, tenía 11 000 habitantes, mientras que Las Palmas de Gran Canaria, la ciudad más poblada del archipiélago, albergaba a casi 18 000 pobladores. En ninguna de estas dos ciudades el aumento demográfico fue tan rápido como en Santa Cruz (Instituto Canario de Estadística, 2018).

su apoyo a otras iniciativas destinadas a mejorar las condiciones de vida de los trabajadores. Entre estas otras iniciativas, de marcado carácter interclasista, se incluían las asociaciones de ayuda mutua, compuestas fundamentalmente (aunque no sólo) por obreros, y las sociedades panificadoras y de construcción de casas baratas. Los siguientes apartados examinan por separado ambos tipos de actuación.

### **El proyecto cooperativista**

Si lo que definía la cuestión social era la incapacidad de enriquecimiento de las clases trabajadoras, entonces lo que había que lograr era que estos trabajadores accedieran a la condición de propietarios, lo que Zerolo, además de otros intelectuales y activistas societarios, identificaron con la “emancipación de las clases trabajadoras” (25). Ahora bien, esto no significaba repartir las propiedades de los ricos entre los pobres. Según Zerolo, la solución no debía conllevar la negación de las libertades y derechos individuales, y el reparto de la propiedad lesionaba, a su entender, un derecho fundamental. Zerolo no dudaba de que el derecho a la propiedad representaba uno de los derechos fundamentales e inalienables de las personas: “¿Repartiremos la propiedad? No, se dice que la propiedad es de derecho legal, y nosotros no queremos [que] se nos tilde de visionarios y reformadores disolventes” (11).

Más bien, la solución radicaba en permitir que los trabajadores conservaran la propiedad de lo que producían. A este respecto, era necesario encontrar un medio que les permitiera ejercer sus derechos y obligara a los patronos a respetarlos. Dicho medio se resumía, para Zerolo, en una sola palabra: “asociación” (12). Zerolo reivindicó con insistencia el ejercicio del derecho a la asociación, celebrando su reconocimiento por el nuevo régimen surgido de la revolución de 1868 (25). La fórmula que Zerolo consideró más oportuna para utilizar este derecho fue la creación de cooperativas. En sus propias palabras, “la aplicación de las doctrinas socialistas por medio de las sociedades cooperativas” constituiría el medio idóneo para conseguir la “regenera[ción]” e “independ[encia]” material y para inculcar “los principios de asociación” entre los trabajadores (25). De hecho, el cooperativismo implicaba el establecimiento de los vínculos de solidaridad entre los ciudadanos que caracterizarían a la sociedad ideal que traería el progreso.

Zerolo explicó con detalle cómo llevar a la práctica estos principios cooperativistas (30-34). Así, expuso un ambicioso proyecto de sociedad de cooperativas adaptado a las peculiaridades de los trabajadores de Santa Cruz, aunque confiaba en que, una vez constatados sus beneficios, se haría “extensivo a todas [las poblaciones] [...] que componen las islas, en la proporción que sus recursos permitan” (30). El primer paso de este ambicioso plan era la creación de una cooperativa de consumo a la que se invitaría a todos los trabajadores (25). El autor extendió esta invitación a los miembros de la clase media, procurando persuadirles de los importantes beneficios que, como consumidores, la cooperativa les reportaría (30).

El segundo paso era la creación de “un establecimiento de comestibles” dependiente de la primera cooperativa. Dicho establecimiento cubriría las necesidades más inmediatas de los accionistas, garantizando la calidad de los artículos vendidos y su adecuado precio, y contribuiría a “dar a conocer las ventajas de la cooperación” al resto de la población (31). Estos otros ciudadanos podrían comprar diversos productos de alimentación a precios más bajos que en otros lugares, convenciéndose de la utilidad de esta iniciativa. Además, al abrir las puertas de las cooperativas a los miembros de la clase media, Zerolo mostraba que no pretendía imponer por la fuerza los intereses de la clase obrera a los de otras clases, sino que su objetivo último era el hermanamiento de todos los ciudadanos.

Cuando la cooperativa de consumo se consolidara, el siguiente paso sería la creación de varias cooperativas de producción. Dichas asociaciones comenzarían fabricando los artículos “de más inmediata necesidad”, como calzado y ropa (31). Ante el temor de que estas sociedades compitieran entre sí y algunas se impusieran sobre las otras, Zerolo insistió en la necesidad de que prevalecieran los principios de libertad y de iniciativa individual, evitando cualquier tipo de monopolio y garantizando la independencia y la solidaridad de los talleres cooperativos. Para convencer a más ciudadanos de la utilidad de esta iniciativa, instó a los participantes de las cooperativas a que tuvieran “un especial celo en elegir para los talleres los materiales mejores, a fin de que, tanto en esto, como en los precios, se vean palmariamente las ventajas que se ofrecen” (32).

Cuando las cooperativas se hubieran consolidado y sus participantes comenzaran a disfrutar de sus ventajas, sería sencillo ampliar y generalizar dichas asociaciones. Zerolo escribió que “entonces procederá que amplíen su negocio a cuanto esté a su alcance; entonces deberán crear fábricas y diferentes almacenes para expender sus manufacturas, haciendo por desarrollar en nuestro país la industria”. Llegaría el momento de cosechar y distribuir los “beneficios” de las actividades impulsadas, repartidos “a prorrata”. Asimismo, se pondrían en marcha otros servicios complementarios destinados a la formación e instrucción de los socios y sus familiares, como gabinetes de lectura, bibliotecas, escuelas, etcétera (32).

Todo lo anterior se enmarca en un proyecto específico de creación de una ciudadanía verdaderamente libre, inspirada en los principios solidarios del cooperativismo extendidos a través de la educación. Para Zerolo, estaba “probado que la instrucción del pueblo es el cimiento sobre el que descansan los gobiernos democráticos” y la barrera que impedía las actitudes reaccionarias (26). Era indudable que el “alimento intelectual” y el “desarrollo del entendimiento” permitirían a todos los miembros de la sociedad “distinguir lo bueno de lo malo” y conocer la “medida de sus derechos y de sus deberes”. De ahí que afirmara que una conveniente “instrucción popular” aseguraría el “triumfo de la *libertad*, de la *igualdad* y de la *fraternidad*” (26; subrayado en el original).

Zerolo estaba convencido del éxito de su proyecto porque pensaba que ya se había probado con éxito en otros lugares. Su referente eran las cooperativas de Rochdale, en Inglaterra, de las cuales el propio autor efectuó una pormenorizada reseña (16-24) apoyándose en los trabajos del propagandista cooperativista George Jacob Holyoake y de Garrido. Como Zerolo subrayó, la “Asociación de los Explotadores Equitativos de Rochdale” probaba “no con teorías, sino con hechos prácticos, las ventajas de estas asociaciones. ¿Dudará [alguien] de que puedan elevarse a propietarias, se dudará de que puedan emanciparse las clases trabajadoras?” (25).

De este modo, la ciudad utópica imaginada por Zerolo era una sociedad en la que los ciudadanos se organizaban en diversas asociaciones cooperativas sin ningún tipo de coacción, sino por la utilidad y el beneficio mutuo que éstas les reportaban. En una ciudad así, la solidaridad reinaba en las relaciones entre ciudadanos. Los ciudadanos pobres lograban “emanciparse”, las tensiones y los conflictos sociales desaparecían y el progreso se constataba en un mayor bienestar. El espacio urbano de la libertad era, pues, el espacio de la colaboración y la fraternidad, y la ciudad de la libertad era la ciudad de la asociación que hacía posible dichas cooperación y solidaridad.

El ejercicio de la libertad entendido en estos términos sería suficiente para instaurar unas relaciones sociales urbanas equilibradas y que se regulaban a sí mismas. A este respecto, el triunfo de las cooperativas convertiría en superfluas algunas de las competencias atribuidas a las autoridades, permitiendo a los ciudadanos gobernarse por sí mismos de manera directa. El plan de Zerolo se asentó sobre la idea de que el

“gobierno” debía permanecer al margen de esta transformación. Pues los ciudadanos eran capaces de lograrla simplemente mediante su propia libertad, evitando la intervención del Estado en ámbitos concernientes al mundo privado de los individuos. Las autoridades sólo debían garantizar el derecho a la asociación, dejando a los trabajadores la capacidad de decidir cómo emplearlo:

Algunos adeptos a las ideas que sostenemos piden que el gobierno proteja las asociaciones de obreros, nosotros aunque respetando la opinión de estos publicistas autorizados por sus trabajos en favor de las clases a que aludimos, nos atrevemos a decir que no lo creemos necesario, es más, que acaso pueda ser perjudicial. Que la iniciativa parta de las clases trabajadoras, pues [son] la [sic] que mejor conoce [sic] sus intereses o por lo menos sus necesidades. Lo que pediríamos [al Estado] si fuese necesario es el derecho de asociación, consagrado hoy felizmente por el código fundamental de la patria (25).

En suma, el proyecto de Zerolo tenía como objetivo la creación de una ciudad “libre” en torno a la colaboración entre ciudadanos responsables, solidarios y emancipados. El lugar propicio para la aplicación de este proyecto era, como se ha visto, la ciudad. No obstante, Zerolo no desestimó otras iniciativas diferentes al cooperativismo.

### **Asociaciones y solidaridad ciudadana interclasista**

Se ha visto que Zerolo no evitó, sino que animó la participación de ciudadanos de clases diferentes en las asociaciones cooperativas. Este tipo de colaboración ciudadana tenía sentido porque Zerolo pensaba que la sociedad era, en última instancia, una comunidad solidaria de ciudadanos de diversas clases. La emancipación de los trabajadores no era, por tanto, una misión exclusiva de la clase obrera, sino que implicaba a toda la comunidad urbana.

De ahí que Zerolo viera con simpatía o incluso participara en iniciativas societarias apadrinadas por miembros de las clases medias y altas y dirigidas expresamente a favorecer a las clases bajas. Es el caso de la Sociedad Panificadora de Santa Cruz de Tenerife, en la que participó el propio Zerolo (21). Se trataba de una empresa financiada con las aportaciones de varios ciudadanos de clase media y alta, probablemente republicanos, quienes además la gestionaban. Su objetivo principal era producir y vender pan barato y de calidad al que pudieran tener acceso las clases trabajadoras. También fue el caso de las sociedades constructoras de casas baratas para familias obreras que se crearon en estos años, sobre las que Zerolo expresó su satisfacción como vía de colaboración ciudadana (15). Zerolo también aplaudió otros proyectos presentados en la prensa y las agrupaciones republicanas, como la atención hospitalaria a domicilio o la creación de escuelas nocturnas para los trabajadores y sus hijos.<sup>4</sup>

Aunque estos proyectos tuvieron un éxito escaso, es probable que Zerolo y otros republicanos los percibieran como los primeros pasos hacia la sociedad ideal. Sin embargo, hubo una iniciativa interclasista que tuvo más éxito y que también contó con el respaldo de Zerolo: la creación de la primera sociedad “obrero” de Canarias en 1869, la “Asociación de Socorros Mutuos y Enseñanza Gratuita de Santa Cruz de Tenerife”. Esta organización, también denominada “Asociación de Trabajadores de Santa Cruz de Tenerife”, llegó a agrupar a 800 trabajadores, una cifra relevante en una ciudad de 16 000 habitantes. No obstante, y al igual que en las iniciativas anteriores, fueron los

---

<sup>4</sup> Para la sociedad constructora, véase Suárez, 1868 e Intereses materiales y noticias del país, 1869. Para la sociedad panificadora, Intereses materiales y noticias del país, 1868a y 1868b. Para las escuelas nocturnas, A los trabajadores, 1871; Los trabajadores trabajan, 1871, y ¡Bien por los obreros! 1871. Para la atención médica a domicilio, Intereses materiales y noticias del país, 1868c.

republicanos de clase media y alta quienes lanzaron el proyecto, lo publicitaron, adelantaron el capital inicial e incluso dirigieron dicha organización. La Asociación de Trabajadores sobrevivió a los años del Sexenio, uniéndose a otras sociedades de ayuda mutua que llegaron a aunar a más de un millar de obreros.<sup>5</sup>

Para Zerolo, todas estas iniciativas basadas en la asociación a distintos niveles estimulaban el crecimiento de la solidaridad entre los ciudadanos. Quizá no suponían cambios tan profundos en las relaciones sociales como su proyecto cooperativista, pero contribuían a cimentar la fraternidad necesaria para resolver la cuestión social. Estos proyectos eran, pues, las piezas clave a partir de las cuales construir la utópica ciudad de la libertad basada en las asociaciones.

## Conclusiones

Del análisis realizado se desprenden dos conclusiones. La primera es que la consagración de la libertad individual como eje estructurador de la comunidad ciudadana ejerció una influencia decisiva en la manera de percibir y cambiar las relaciones sociales urbanas. La ciudad, en tanto que expresión material y social de la modernidad, constituyó un observatorio privilegiado que permitió a los contemporáneos evaluar el grado de aplicación práctica de los principios e ideales liberales. El espacio urbano ocupó un lugar destacado en las reflexiones de los analistas y observadores de la época, así como en espacio ideal para la experimentación. Fue observando a los trabajadores pobres y dependientes en el marco del crecimiento urbano como Zerolo y otros se preguntaron si la libertad estaba realmente garantizada.

La segunda conclusión es que el proyecto de Zerolo es uno de los múltiples planes posibles para regular las relaciones urbanas a través de la práctica de la libertad individual. Puede entenderse como un intento de acomodar las relaciones urbanas al principio de la libertad autorregulada diferente al representado por el régimen existente, el cual, sin embargo, se inspira en los mismos principios. Su propuesta de reorganizar las relaciones sociales urbanas para resolver la cuestión social constituye un ejemplo de la firme convicción de los contemporáneos de que era posible llevar a la práctica los ideales de cambio social inspirados en la libertad y la igualdad entre ciudadanos a través de la solidaridad fomentada por la asociación. Ahora bien, más que una forma de poner fin al individualismo o de criticar los principios liberales, el asociacionismo se consideró la mejor vía de desarrollar y afianzar dichos principios, evitando los males causados por otras fórmulas “incorrectas” de aplicarlos. Así, la pugna que se estableció por definir la manera más adecuada de organizar las relaciones sociales en las ciudades a mediados del siglo XIX, representada en la aparición de proyectos como el de Zerolo, no fue un enfrentamiento entre posturas con fundamentos y objetivos diametralmente distintos. Más bien, constituyó un choque entre diversas perspectivas que se entendían dentro de la misma gubernamentalidad inspirada en la “libertad autorregulada”.

## Referencias

### Fuentes primarias

- Intereses materiales y noticias del país (21 mayo, 1868a). *El Progreso de Canarias*.
- Intereses materiales y noticias del país (20 julio, 1868b). *El Progreso de Canarias*.
- Intereses materiales y noticias del país (2 julio, 1868c). *El Progreso de Canarias*.

---

<sup>5</sup> Sobre esta organización, véase Felipe, 2004 y Sánchez de Enciso, 1991. La Asociación de Trabajadores de Santa Cruz de Tenerife acabó fundiéndose con la Sociedad de Ayuda Mutua “La Bienhechora” en 1873.

Intereses materiales y noticias del país (14 enero, 1869). *El Progreso de Canarias*.  
A los trabajadores (2 diciembre, 1871). *La Propaganda*.  
Los trabajadores trabajan (6 diciembre, 1871). *La Propaganda*.  
¡Bien por los obreros! (12 diciembre, 1871). *La Propaganda*.  
Suárez, M. (6 agosto, 1868). Memoria... *El Progreso de Canarias*.  
Zero, E. (1870). *Apuntes acerca de la emancipación de las clases trabajadoras de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta de J. Benítez y C<sup>a</sup>.

#### Fuentes secundarias

- Cioranescu, A. (1979). *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, vol. IV: 1803-1977. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.
- Dean, M. (1999). *Governmentality: Power and Rule in Modern Society*. Londres: SAGE.
- Felipe, J. de (2004). *Orígenes del movimiento obrero canario. Una revisión histórica e historiográfica*. San Cristóbal de La Laguna: Artemisa.
- Fernández, M.A. y Fuentes, J.F. (2002). Asociación. En *Diccionario político y social del siglo XIX español* (pp. 104-107). Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1991). Governmentality. En *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Chicago: The University of Chicago Press.
- González, J.J. (2015). *La pobreza y los pobres en la España contemporánea (1834-1931)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Laguna.
- Gordon, C. (1991). Governmental Rationality: An Introduction. En *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (pp. 1-51). Chicago: The University of Chicago Press.
- Instituto Canario de Estadística (2018). Estadística de la evolución histórica de la población. Series anuales. Municipios por islas de Canarias. 1768-2016. Recuperado de <http://www.gobiernodecanarias.org/istac/jaxi-istac/menu.do?uripub=urn:uuid:d4651b14-773e-48a1-a041-0c64e9f8cb5f> (consulta: 19 de febrero de 2018).
- Joyce, P. (2002). Mapas, sangre y ciudad: la gobernación de lo social en Gran Bretaña. En *La situación de la historia. Ensayos historiográficos* (pp. 112-132). La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Joyce, P. (2003). *The Rule of Freedom. Liberalism and the Modern City*. Londres: Verso.
- Martín, U. (2003). *Cien años de lucha portuaria*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación de Estudios Portuarios.
- Murcia, E. (1975). *Santa Cruz de Tenerife: un puerto de escala en el Atlántico. Estudio de Geografía Urbana*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife
- Perdomo, M. y Padrón, J.A. (1982). *El puerto de Santa Cruz de Tenerife a través de su historia*. Santa Cruz de Tenerife: Ministerio de Obras Públicas.
- Poovey, M. (1995). The Production of Abstract Space. En *Making a Social Body. British Cultural Formation 1830-1864* (pp. 25-54). Chicago: The University of Chicago Press.
- Procacci, G. (1993). *Gouverner la misère. La question sociale en France (1789-1848)*. París: Seuil.
- Rose, N. (1999). *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez de Enciso, A. (1991). *Republicanism y republicanos durante el Sexenio Revolucionario. El caso tinerfeño*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

## **Espacios hortícolas ciudadanos, redes e infraestructuras ambientales como factores de resiliencia urbana**

Sonia Delgado Berrocal  
(Universidad Politécnica de Madrid)

### **Resumen**

La progresiva transformación antropogénica de la tierra, y la limitación de los recursos naturales del planeta, conducen hacia nuevas políticas de planificación urbana y hacia la introducción de un paisajismo avanzado que tienda a la aplicación de paisajes multifuncionales a favor de la resiliencia urbana. Así, replantear el modelo de ciudad en la que vivimos incrementando los espacios verdes urbanos, y sus efectos significativos en el sistema de vida, salud, cultura, ambiente, impacto social o educación de los ciudadanos, como parte del proyecto urbanístico, será determinante para una regeneración eco-urbana efectiva.

Esta investigación se centra en la experiencia de nuevos sistemas verdes cocreados e instaurados a través de la horticultura y de la agricultura ecológica urbana, y sus redes, que dan respuesta a las nuevas demandas ciudadanas. En concreto, en el caso de solares urbanos abandonados o en desuso, cedidos temporalmente por el Ayuntamiento de Madrid, como el proyecto *Esta es una plaza* de Lavapiés (creado en 2008) o el *huerto de la Tabacalera* (2010). En huertos comunitarios educativos como el *Huerto del Retiro* (2011), de propiedad municipal y formado por varias parcelas, entre ellas: el huerto ciudadano, el familiar, el escolar, del Instituto de Adicciones, de Somos naturaleza-haciendo huerta y el huerto-laboratorio. O a través de iniciativas emergentes que ayudan a educar y formar a los nuevos horticultores urbanos, como los talleres o actividades ambientales: *Huertos educativos* (donde explorar el potencial educativo de los huertos y jardines ecológicos a disposición de toda la comunidad) o *Huerteando* (cultivar en el huerto de tu casa). Así como, en acciones que cierran el ciclo de materia orgánica a nivel local afectando a las infraestructuras urbanas y que acercan las esferas producción/ecológica, consumo/alimentación y reciclaje/compostaje, llevadas a cabo en la *Red de Huertos Urbanos de Madrid*, en el espacio agroecológico *Germinando* o en *Madrid Agroecológico*.

En conclusión, se trata de la experiencia de la horticultura urbana de Madrid (como dispositivo de regeneración urbana, donde la superficie dura o abandonada de la ciudad es transformada en tierra productiva, como en su día fue antropizada la naturaleza, pero invirtiendo los aspectos negativos y minimizando el impacto ambiental), y de sus repercusiones en la implantación de nuevas infraestructuras. Mecanismos alternativos ante las nuevas demandas eco-sociales y ante la necesidad de recuperar el equilibrio con la naturaleza a favor de una ciudad resiliente, como campo emergente que influirá en el diseño urbano de las próximas décadas.

### **Abstract**

The progressive anthropogenic transformation of the land, and the limitation of the planet's natural resources lead to new urban planning policies and to the introduction of an advanced landscaping that tends towards the application of multifunctional landscapes in favour of urban resilience. Thus, rethink the city model in which we live by increasing urban green spaces, and its significant effects on the system of life, health, culture,

environment, social impact or education of citizens, as part of the urban project, will be decisive for an effective eco-urban regeneration.

This research focuses on the experience of new co-created and established green systems through horticulture and urban ecological agriculture, and their networks, which respond to new citizen demands. In particular, in the case of abandoned or disused urban plots, temporarily ceded by the Madrid City Council, such as the project *Esta es una plaza* in Lavapiés (created in 2008) or *huerto de la Tabacalera* (2010). In urban educational community gardens such as the *Huerto del Retiro* (2011), municipal property and formed by several plots, including: the citizen garden, the family and the school garden, the Institute of Addictions, We are nature - making garden, and the garden-laboratory. Or through emerging initiatives that help educate and train new urban horticulturists, such as workshops or environmental activities: Educational urban gardens (where to explore the educational potential of urban and ecological gardens available to the entire community) or *Huerteando* (cultivate in the garden of your house). As well as in actions that close the cycle of organic matter at the local level, affecting urban infrastructures and that approach the spheres of production/ecology, consumption/feeding and recycling/composting, carried out in the *Red de Huertos Urbanos* of Madrid, in the *Germinando* (agroecological space) or in *Madrid Agroecológico*.

In conclusion, this is the experience of urban horticulture in Madrid (as a device for urban regeneration, where the hard or abandoned surface of the city is transformed into productive land, as in his day nature was anthropized, but reversing the negative aspects and minimizing the environmental impact), and its repercussions in the implantation of new infrastructures. Alternative mechanisms before the new eco-social demands and facing the need to recover the balance with nature in favour of a resilient city, as an emerging field that will influence the urban design of the coming decades.

**Palabras clave:** Resiliencia urbana, regeneración, ciudad, horticultura, infraestructuras ambientales.

**Keywords:** Urban resilience, regeneration, city, horticulture, environmental infrastructures.

## **Transformación antropogénica del paisaje**

Las causas últimas de la transformación humana de la biosfera son intrínsecamente culturales, no biológicas, químicas o físicas, dado que la acumulación cultural, tanto tecnológica, social, como simbólica, es la que permite a la especie humana una progresiva independencia con relación al medio, lo que a su vez influye en el sistema vivo y actúa sobre las recientes modificaciones del clima planetario.

Asimismo, la explotación de los recursos de la tierra, la domesticación de las especies animales y vegetales, la alteración del hábitat preexistente, e indirectamente la generación de otros efectos causantes del cambio climático, afectan directamente al clima, a las funciones del ecosistema y a la variedad de servicios eco-sistémicos, y, por consiguiente, a la calidad de vida y supervivencia del planeta. De ahí que los procesos socioculturales humanos deban formar parte, tanto de la teoría y práctica ecológica, como de los procesos biológicos y geofísicos.

Uno de estos procesos ha sido la transformación antropogénica de la superficie terrestre, bien para la producción de alimentos mediante la agricultura, o con los procesos de urbanización exponencial.

Hoy en día, es imposible volver a la situación primigenia de la naturaleza, o eliminar la influencia humana en los ecosistemas, si bien el aprendizaje y uso de la ecología humana de nuestra biosfera antropogénica (más allá de la destrucción) y la gestión de paisajes multifuncionales marcarán una nueva fase a favor de la resiliencia. En este sentido, Carpenter y Brock manifiestan que:

Resilience is a broad, multifaceted, and loosely organized cluster of concepts, each one related to some aspect of the interplay of transformation and persistence. Thus, resilience does not come down to a single testable theory or hypothesis. Instead it is a changing constellation of ideas. (Carpenter y Brock, 2008)

Una constelación a fin de: favorecer la recuperación de los sistemas que son irrecuperables por sí mismos; permitir la mutación de los sistemas conservando sus funciones tras las adversidades; y, mitigar y prevenir los impactos mediante la protección ante riesgos provocados por desequilibrios.

En este sentido, el estudio de la evolución histórica de la transformación antropogénica de la biosfera terrestre (Ellis, Erle C., 2011) —que provocó cambios en el Holoceno, situándose hoy en una era geológica todavía por identificar, pero denominada incipientemente como Antropoceno—, deberá ayudar a conducir nuevas políticas de planificación municipal que aúnen conjuntamente los aspectos demográficos y socioeconómicos con las actividades de agricultura urbana.

Tal y como ha quedado demostrado, en el año 2000, más del 55% de la superficie terrestre se encontraba bajo un uso agrícola intensivo, las tierras de pastoreo eran un 32%, las tierras de cultivo el 16%, las aldeas el 6,5% y las zonas inaccesibles el resto.

Al mismo tiempo, se observa como en el territorio se reproducen patrones similares heredados de las actividades humanas anteriores: áreas urbanas embebidas en áreas agrícolas, cultivos incrustados en pastizales y bosques, árboles intercalados con tierras de cultivo y viviendas, es decir, la introducción artificial de sistemas vivientes que nos inspiran y mantienen dentro de hábitats humanos. Efectos de la fragmentación del hábitat sobre la biodiversidad (Fahrig, L., 2003) y modelos cuya estructura y sistema de relaciones —provocadas a escala local y global— servirán de pauta para futuras transformaciones antropogénicas a favor del medio ambiente.

### **Planificación y diseño adaptativo**

La recuperación de lo rural en la vida de los ciudadanos, integrando el campo agrario en el ambiente urbano (para la producción de alimento no tratado), y la activación de microclimas, y hábitat saludables y eco-sostenibles, ha generado la creciente demanda de huertos urbanos. Unos huertos, comunitarios en terrenos públicos y caseros en suelo privado, que recuerdan la necesidad de recuperar el contacto con la naturaleza.

Esto provoca repensar los actuales diseños y la planificación de las ciudades, donde la agricultura no sea identificada exclusivamente con entornos rurales, sino que sea integrada en los espacios y cultura urbana de forma natural, considerando tanto la agricultura de suelo, como la de altura —ubicada en terrazas, paredes e interior de los edificios.

Superficies eficientes para un ecosistema urbano naturalizado y/o metodologías para modificar las variables claves de un microclima (radiación, temperatura, viento, humedad y precipitación), creando espacios confortables bajo una amplia variedad de condiciones climáticas (Brown, R. D., Gillespie, T. J., 1995).



Figura 1. Espacios urbanos comunes. Esta es una plaza, Madrid. (Sonia Delgado Berrocal, 2018).

En este sentido, diseñar una “resiliencia urbana” basada en la horticultura y agricultura ecológica supondría ligar el legado de los recolectores, y los procesos generados, con el desarrollo urbano eco-sostenible, y caminar hacia la activación de microclimas urbanos de convivencia en la planificación urbana, permitiendo al sistema su adaptación y transformación.

Cuestiones que van desde la incorporación del *hortus* (terreno privado en el interior de la vivienda, dedicado al cultivo de hortalizas para las necesidades alimentarias de la familia) en la casa romana, la visión futurista del desarrollo urbano “Broadacre City” de Frank Lloyd Wright, 1934-35, (que mezcla las ideas de ciudad jardín de Olmsted y Howard), hasta propuestas como el proyecto “Lifescape” de Field Operations de James Corner (competición internacional 2001, master planning 2003-2005) para la transformación del vertedero en parque Fresh Kills Park en Staten Island, para la ciudad de Nueva York (que maneja una estrategia a largo plazo basada en los procesos naturales, las prácticas agrícolas y los ciclos de vida de las plantas).

Se trata por tanto de las raíces del paisaje como una forma de urbanismo tal y como expone Charles Waldheim en su libro *Landscape as Urbanism*. Un campo emergente que influirá en el diseño urbano de las próximas décadas.

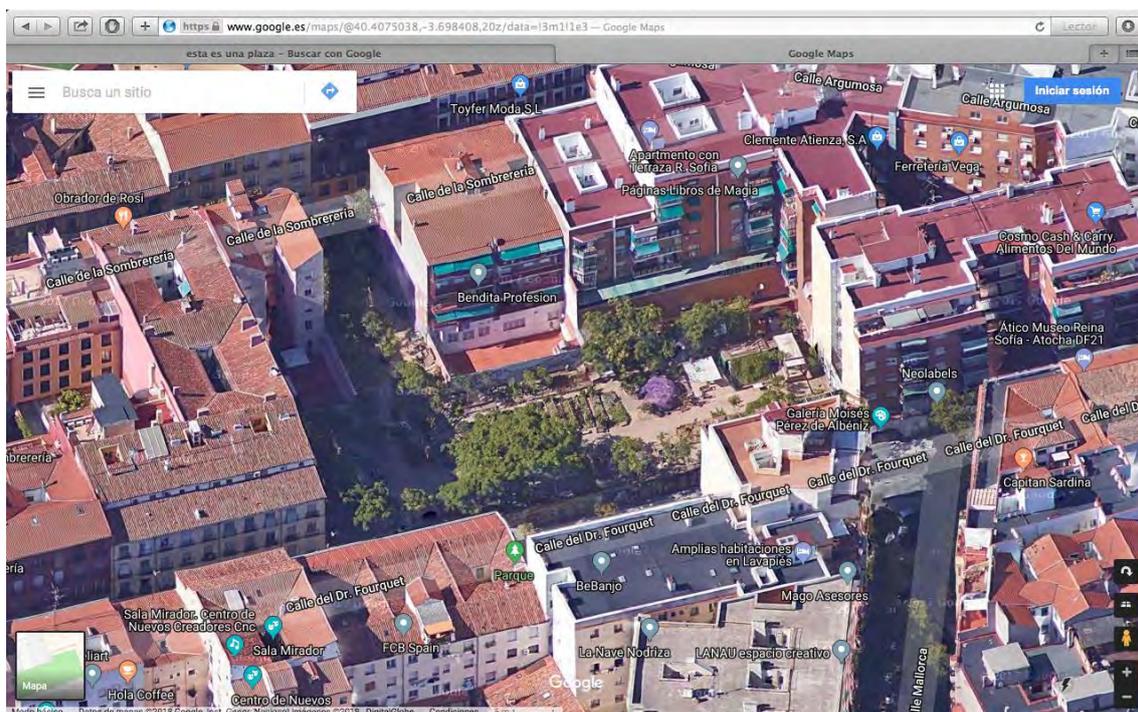


Figura 2. Vista de Esta es una plaza, Madrid. (Google Maps, 2018).

Ejemplo de ello lo encontramos en solares urbanos abandonados o en desuso, cedidos temporalmente por el Ayuntamiento, como: el espacio hortícola ciudadano en el proyecto *Esta es una plaza* de Lavapiés (creado en 2008) o el *huerto de la Tabacalera* (2010). O huertos comunitarios educativos como el *Huerto del Retiro* de propiedad municipal (creado en 2011), y formado por varias parcelas, entre ellas: el huerto ciudadano, el familiar, el escolar, del Instituto de Adicciones, de Somos naturaleza-haciendo huerta, y el huerto-laboratorio.



Figura 3. Esta es una plaza en abril, Madrid. (Sonia Delgado Berrocal, 2018).

### **Esta es una plaza**

Es un espacio co-creado de manera informal tras una intervención temporal en 2008, situado en Lavapiés, Madrid. El solar que se encontraba abandonado y en desuso desde hace más de 30 años fue reclamado al Ayuntamiento por vecinos e interesados para posibilitar un espacio que diera continuidad al proyecto urbano de recuperación del solar. La cesión formal del solar se obtuvo en diciembre de 2009, y se prevé su prolongación hasta el inicio de la construcción recogida en el Plan General de Ordenación Urbana de Madrid. Actualmente,

Esta es una Plaza es una pequeña multitud que se ha juntado en torno al proyecto de crear un espacio público en Lavapiés. El objetivo es un construir un lugar alternativo de ocio, socialización, intercambio y desarrollo de tejido social.

Esta es una Plaza es un jardín comunitario donde reunirse, hacer deporte, jugar, organizar eventos, intercambiar tiempo y objetos.

Esta es una Plaza es un huerto ecológico compuesto de nueve bancales productivos y uno para actividades didácticas con niños. (Esta es una Plaza, s/f)

### **El huerto comunitario de Tabacalera**

El huerto comunitario de TBK se sitúa en el patio Este del edificio de la Tabacalera, Madrid. Generado mediante un sistema de cooperación entre personas muy diversas tiene por objetivos: “ser un lugar de encuentro y aprendizaje para personas interesadas en mejorar la relación entre naturaleza y entorno urbano; y ocupar la ciudad con prácticas de cuidado de la tierra y sus procesos, que en general se desconocen por olvido o pérdida del vínculo con lo rural”. (TBK, 2013)



Figura 4. Huerto del Retiro en febrero, Madrid. (Sonia Delgado Berrocal, 2017).

### **Huerto del Retiro**

El Huerto del Retiro es un Centro de Información y Educación Ambiental, de propiedad municipal, que se sitúa en los Jardines del Buen Retiro de Madrid, cuyo programa se centra en: temas de agricultura y jardinería ecológica, en el conocimiento de los valores naturales, sociales y culturales de los Jardines del Buen Retiro, y en promover

entre la población conductas más responsables con el medio ambiente. Está formado por varias parcelas denominadas:

- 1) el huerto ciudadano: donde 50 participantes trabajan, aprenden y comparten experiencias en la huerta a lo largo del período de un año, asesorados por el equipo educativo del huerto.
- 2) el huerto familiar: donde las familias disfrutan de los cultivos todos los domingos.
- 3) el huerto escolar: que recibe a los colegios y trabaja de forma especial con los centros de la Red de huertos ecológicos escolares.
- 4) el huerto del Instituto de Adicciones: como herramienta terapéutica.
- 5) el huerto-laboratorio: donde los participantes de los cursos de formación sobre agricultura ecológica experimentan lo aprendido.
- 6) el huerto de “Somos naturaleza-haciendo huerta”: proyecto educativo de La Casa Encendida para la transformación de un espacio urbano.

### Aportaciones y beneficios de la regeneración

Los espacios hortícolas ciudadanos mejoran la salud mental, activan el ejercicio físico, facilitan puntos sociales de encuentro y relaciones humanas, ayudan a lograr una dieta nutritiva más equilibrada al incorporar hortalizas frescas, reducen el impacto de los cambios en un sistema y aumentan la biodiversidad.

Asimismo, en las ciudades, estos espacios verdes se unen con la creación de masas vegetales que captan CO<sub>2</sub>, devuelven oxígeno, y filtran partículas de polvo, mejorando la calidad del aire y disminuyendo además la contaminación acústica que incide directamente sobre la salud humana, a modo de infraestructuras ambientales.



Figura 5. Beneficios de la infraestructura verde. (Montaje propio, 2018).

Un proceso de acción de la vegetación sobre los efectos del cambio climático en las ciudades (Gómez Lopera, F.; Gaja, E. y Reig, A., 1998) que propone un nuevo paisaje a modo de regenerador vegetal, que aminore los efectos temporales en las zonas afectadas,

a través de la suma de las masas vegetales, parques y jardines ecológicos, fachadas y cubiertas verdes, huertos urbanos, espacios comunitarios recuperados, redes agroecológicas, etc.

Por ello, los nuevos espacios hortícolas urbanos y las infraestructuras ambientales tienen cada vez un mayor impacto social, y sus claros efectos son significativos en el sistema de vida, salud, economía, sociología y ecosistemas naturales-urbanos.

Es decir, los procesos de recuperación ambiental y socio-ecológica de estos espacios urbanos abandonados o en desuso aportan, entre otros, los siguientes beneficios:

- Nuevos espacios de convivencia.
- Intercambio y producción de conocimientos.
- Nuevas formas de participación ciudadana.
- Mejora de la sostenibilidad ambiental integral de las ciudades.
- Mitigación ante las olas de calor.
- Reducción del impacto ambiental de la contaminación.
- Aumento de la biodiversidad.
- Acceso a tierras cultivables.
- Cambios en los patrones alimentarios hacia modelos más saludables y sostenibles.
- Educación ambiental.
- Recuperación de espacios degradados.
- Diversidad en el paisaje urbano.
- Alianzas y redes.

Si embargo, muchos de los nuevos horticultores urbanos u hortourbanitas no se encuentran familiarizados con las prácticas de cultivo, y su falta de conocimiento profesional en la materia requiere de la invención de nuevas formas de cultivo, sistemas de tratamiento fitosanitarios, manejo post-cosecha, compostaje, y otras acciones, adaptados al entorno urbano. Una reconversión de la agricultura rural, con alteraciones en las infraestructuras urbanas y empleo de nuevas tecnologías.

Por ello, surgen redes e iniciativas emergentes que ayudan a formar y educar a los nuevos horticultores urbanos, como los talleres o actividades ambientales: “La huerta en casa” (que acercan las dos esferas consumo/urbano-producción/rural, teniendo como eje conductor una de las necesidades más básicas y ancestrales del ser humano: la alimentación y la forma de producirla), “Huerteando” (que ayuda a descubrir qué semillar o plantar en cada época en el huerto de tu casa), “Huerto/vegetal garden” (con actividades de conciencia ambiental trabajando en el huerto, aprendiendo cuál es el funcionamiento de las plantas, qué comemos, y realizando labores: regar, recolectar, repicar, o semillar en macetas biodegradables) o “Huertos educativos” (donde explorar el potencial educativo de los huertos y jardines ecológicos a disposición de toda la comunidad), entre otros.

De ahí que los programas de cultivo compatibles con actividades de ocio, educación y socialización consigan una relación dinámica en la que la gente y el sistema tienen la capacidad de evolucionar y adaptarse, pasando de ser “consumidor de recursos” a “regulador de ecosistemas”, a formar parte del medio.

## **Conclusiones**

La actividad agraria/hortícola es una escuela de formación sobre la madre naturaleza, donde los espacios hortícolas ciudadanos, sus redes y las nuevas

infraestructuras ambientales se presentan como nuevos campos a explorar hacia la resiliencia urbana.

Los sectores de población urbana recuperan las raíces rurales y reconstruyen su identidad al reactivar la cultura de las explotaciones agrarias familiares.

La comunidad participa en proyectos urbanos colectivos.

La función original del huerto como fuente imprescindible para la alimentación de la familia ve alterada su conceptualización en el entorno urbano. No obstante, la acepción de huerto urbano continuará teniendo diferente significado tanto si se trata de países desarrollados como en vías de desarrollo, dado que el fin de los cultivos puede llegar a ser una simple ocupación de ocio o distracción, o bien una necesidad de autoconsumo debida al aumento de población y la insuficiencia de alimentos para la creciente demanda. Sin embargo, en ambos casos, las pequeñas interacciones a pequeña escala se transforman en patrones emergentes a gran escala.

Se aprovechan los terrenos infrautilizados, multiplicando las zonas verdes y contrarrestando el cambio climático. Se saborean los frutos del propio esfuerzo y los técnicos que conocen los modelos productivos descubren las otras dimensiones: culturales, ambientales, paisajísticas, educativas, sanitarias. Y a su vez, se establecen nuevas relaciones intergeneracionales, dinámicas de interacción rural-urbana, redes de semillas locales, etc.

En resumen, surgen modelos alternativos y adaptativos en la planificación urbana como respuesta a las nuevas demandas sociales y a la necesidad de recuperar el contacto con la naturaleza a favor de una ciudad resiliente, donde la superficie dura de la ciudad es transformada en tierra productiva, permeable y reparada, como en su día fue antropizada la naturaleza, pero invirtiendo los aspectos negativos y minimizando el impacto ambiental.

## Referencias

- Brown, R. D. and Gillespie, T. J. (1995). *Microclimatic Landscape Design: Creating Thermal Comfort and Energy Efficiency*. New York: John Wiley and Sons, Inc.
- Carpenter, S., Walker, B., Marty Anderies, J. and Abel, N. (2001). From metaphor to measurement: resilience of what to what? *Ecosystems*, 4 (8), pp. 765-781.
- Carpenter, S.R. and Brock, W.A. (2008). Adaptive capacity and traps. *Ecology and Society*, 13(2), p. 40.
- Reed, C. and Lister, N.M. (2014). *Projective Ecologies*. New York: Actar Publishers.
- Ellis, Erle C. (2011). Anthropogenic Transformation of the Terrestrial Biosphere. *Proceedings of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 369 (1938), pp. 1010-1035.
- Esta es una plaza (s/f).
- Recuperado de <https://redhuertosurbanosmadrid.wordpress.com/esto-es-una-plaza/>  
<http://www.estaesunaplaza.blogspot.com>
- Fabbricatti, K. (2013). *Le sfide della città interculturale. La teoria della resilienza per il governo dei cambiamenti*. Milano: F. Angeli.
- Fahrig, L. (2003). Effects of Habitat Fragmentation on Biodiversity. *Annual Review of Ecology Evolution and Systematics*, 34, pp. 487-515.
- Gómez Lopera, F., Gaja, E. and Reig, A. (1998). Vegetation and climatic changes in a city. *Ecological Engineering*, 10 (4), pp. 355-360.
- Huerto comunitario de Tabacalera, TBK (2013). Recuperado de <http://latabacalera.net/proyecto/huerto-en-tabacalera/>

Huertos urbanos comunitarios de Madrid (2018). Recuperado de <https://diario.madrid.es/huertos/#10/40.4746/-3.8555>

Phalan, B., et al. (2011). Reconciling Food Production and Biodiversity Conservation: Land Sharing and Land Sparing Compared. *Science*, 333 (6047), pp. 1289-1291.

Turner II, B.L., et al. (2013). Land System Architecture: Using Land Systems to Adapt and Mitigate Global Environmental Change. *Global Environmental Change*, 23 (2), pp. 395-397.

UNED (09 noviembre, 2012). De Madrid al suelo: la emergencia de la agricultura urbana [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7hgIcHJ7IcM>

Waldheim, C. (2016). *Landscape as Urbanism: A General Theory*. New Jersey: Princeton University Press.

## **Discourse and the construction of ‘otherness’ in public urban ‘spaces of fear’ – an intersectional feminist approach**

Sonja Gaedicke  
(RWTH Aachen University)

### **Abstract**

“The public sphere of civil society stood or fell with the principle of universal access. A public sphere from which specific groups would be eo ipso excluded was less than merely incomplete; it was not a public sphere at all”. (Habermas 1991: 85)

On the basis of Habermas’ definition of the public sphere, this contribution focuses on the (in)visibility of certain groups of citizens (women, homeless, “the poor”, migrants) in specific (so-called) ‘spaces of fear’. In this context, the main question of this theoretical contribution is if public spaces can be considered as open to the public if some groups of people do not use those places due to fear, their ‘otherness’ or other reasons. This contribution examines which excluding mechanisms can shape and construct ‘spaces of fear’ and how those mechanisms may threaten democratic values. In doing so, the interrelation between exclusion and openness should be analyzed.

‘Spaces of fear’ are discussed within various contexts and are analyzed critically in feminist urban studies. Oftentimes, specific narratives and media discourses are connected to ‘spaces of fear’ which might influence how people behave and act in certain places. Following Judith Butler’s concept of performativity I would like to ask how people performatively produce their identities connected to one place. From those performative practices, power structures may arise when certain groups ‘colonize’ a space through their performance. Spatial appropriation might lead to the exclusion of minorities and ‘strangers’. Power structures can also be linked to the aforementioned narratives and discourses which –in turn– also foster the appropriation of ‘spaces of fear’. How can those theoretical reflections be translated into urban practice(s)?

### **Resumen**

“La esfera pública burguesa está orientada por el principio del acceso general. Una esfera pública de la que estuvieran eo ipso excluidos determinados grupos no sólo sería incompleta, sino que en modo alguno podría hablarse de esfera pública. (Habermas, 1981: 85)”. Partiendo de la definición de Habermas de la esfera pública o “publicidad”, el presente artículo se centra en la (in)visibilidad de ciertos grupos demográficos (las mujeres, los sintecho, “los pobres”, los migrantes) en “espacios del miedo” específicos. En este contexto la pregunta principal de este artículo teórico consiste en si los espacios públicos pueden considerarse espacios abiertos al público si algunos grupos de personas no hacen uso de ellos debido al miedo, a su “alteridad” o a otros motivos. Este artículo analiza qué mecanismos de exclusión pueden llegar a conformar y a construir “espacios del miedo” y cómo estos mecanismos pueden poner en peligro los valores democráticos. De este modo se analizará la interrelación entre exclusión y apertura.

Los denominados “espacios del miedo” son objeto de discusión en varios contextos y de análisis crítico en estudios urbanos feministas. A menudo, determinadas narrativas y discursos mediáticos están conectados con los “espacios del miedo”, los cuales pueden condicionar el comportamiento de las personas en ciertos lugares. Partiendo del concepto de performatividad de Judith Butler me gustaría preguntar cómo las personas generan sus identidades de manera performativa en conexión con un lugar. A partir de estas prácticas

performativas pueden surgir estructuras de poder cuando ciertos grupos “colonizan” un espacio mediante su performatividad. La apropiación espacial puede conducir a la exclusión de minorías y de “extraños”. Las estructuras de poder también se pueden asociar a las narrativas y discursos ya mencionados que, a su vez, fomentan la apropiación de “espacios del miedo”. ¿Cómo se podrían trasladar estas reflexiones teóricas a práctica(s) urbana(s)?

**Key words:** Spaces of fear, discourse, feminist theory, power, the other.

**Palabras clave:** Espacios del miedo, discursos, estudios urbanos feministas, estructuras de poder, alteridad.

## Introduction

In this article the intersection between ‘otherness’<sup>1</sup>, ‘spaces of fear’<sup>2</sup> and discourse will be discussed. Those concepts will be linked to performativity, identity and spatial appropriation. This topic is inspired by my PhD research in which I analyze the social construction and inherent power structures of urban ‘spaces of fear’ in two specific spaces in Cologne and Berlin, Germany.<sup>3</sup>

My current research is inspired by a quote from Jürgen Habermas<sup>4</sup> about the accessibility of public spaces. Habermas says “The public sphere of civil society stood or fell with the principle of universal access. A public sphere from which specific groups would be eo ipso excluded was less than merely incomplete; it was not a public sphere at all” (Habermas, 1991: 85).

‘Spaces of fear’ exist in public spaces – but can they still be considered public if some people are afraid to go there? How accessible are those places?<sup>5</sup> How are ‘spaces of fear’ created? In this paper I will argue, that they are mostly created through discourse.<sup>6</sup> The hypothesis which I develop from those assumptions is that certain discourses instrumentalize ‘otherness’ and feminist arguments through which public spaces are transformed into ‘spaces of fear’.

Henri Lefebvre assumed that (social) space is socially produced (Lefebvre, 1991). His concept influenced many researchers and led to a dialectic concept of space (e.g. Massey, 1992) which means that space is produced by the people using it and by the social practices they display. Also, people are influenced by the space they are in, its materiality, its design and form.

---

<sup>1</sup> I put the terms ‘otherness’ and ‘the other’ in single quotation marks because I see them as socially constructed.

<sup>2</sup> I put the term ‘space of fear’ in single quotation marks because I analyze the term critically and want to emphasize its social constructedness.

<sup>3</sup> One difficulty of my research is that on the one hand I assume the social construction of ‘spaces of fear’ through discourse but on the other hand I don’t want to diminish real life experiences from women (and other groups of people) who were harassed in public spaces. I try to encounter this problem using Mohanty’s thoughts concerning women as a category of analysis which I will describe later in this paper (Mohanty, 1984).

<sup>4</sup> I am referring to Habermas only in so far as I use his quote about the openness of public spheres as a starting point for my observations but I don’t draw on his body of work to create my line of arguments.

<sup>5</sup> Due to the brevity of this article, I only use the term “space” and ignore the term “place”. “Place” refers to subjective memories and experiences connected to a certain place (Belina, 2013) whereas “space” is a broader term, created through the social practices of people.

<sup>6</sup> Materiality also plays a role in ‘spaces of fear’ but this aspect cannot be analyzed in the scope of this article.

The specific space which is the subject of my research is public urban space. This kind of space is a space of participation, characterized by the presence of strangers (Siebel, 2015) and defined by its openness (Wehrheim, 2011). In this sense, public urban spaces is a democratic space, open and accessible to everyone. Those spaces should not be the property of anyone.

I would argue that this characterization of public urban spaces is an utopian ideal. To highlight this point I employ “the agora” as an example. The agora was a central spot in ancient Greek city-states which can be seen as the prototype of a democratic public urban space. Even in this space, women and slaves were excluded and could not participate in the public life and political discussions in the agora (Basson, 2004). The empirical type of public urban space is much more related to social constructions formed by knowledge, power and discourse.

### **The social construction of ‘spaces of fear’**

As public urban ‘spaces of fear’ are the subject of this paper, I am going to take a closer look on how these are socially constructed through discourse.

Discourse consists of statements which enable us to talk about or represent a kind of knowledge about a specific topic (Hall, 1996: 201). In this way, discourse can be seen as a form of representation. Foucault describes discourse as organized bodies of knowledge (Philo, 2004). For him, the question about who is involved in the production of knowledge and who decides what kind of knowledge is seen as ‘true’ and ‘valid’ are of utmost importance. In this way, knowledge can never be neutral. Within the production of knowledge some knowledge is encouraged and other forms of knowledge are dismissed which means that power is inherent in knowledge (Foucault, 1991; Marquardt and Schreiber, 2015). This kind of power is exercised over those who are known, who then become subjected (Hall, 1996). In Foucault’s understanding of discourse, networks of knowledge are also important. This concept simply means that everything is connected to a larger web of knowledge, to ideas, and concepts.<sup>7</sup>

Judith Butler refers to Foucault’s idea about discourse when she says that discourse is always productive (Butler, 1995). Discourse is more than just spoken language. It produces knowledge through language and influences the ways in which we perceive the world. In the poststructural concept of discourse, language is never an innocent reflection of given facts. Language is always influenced by ideologies, history and power<sup>8</sup> instead. Butler emphasizes the productivity of discourses. They are productive in so far as they facilitate what can be put into words. They create symbolic order and enable people to refer to objects/subjects. Butler is interested in how categories (like ‘gay’ for example) not only describe identities but also create them discursively. In one of her later works, Butler assumes that “discourse makes an ethical claim upon us precisely because, prior to speaking, something is spoken to us [...] we are first spoken to, addressed, by an Other, before we assume language for ourselves” (Butler, 2004: 138). In this context, she further describes ‘the other’ as the requirement for discourse. “If the Other is obliterated, so too

---

<sup>7</sup> Foucault also analyzed spaces. The production of physical spaces (like schools, hospitals, prisons) and their architecture are a central part of his research. He was interested in the effect of power which those types of architecture create. Foucault also wanted to know which kind of knowledge production was enabled by certain styles of architecture (Marquardt and Schreiber, 2015).

<sup>8</sup> When discussing knowledge, power and language, I would like to refer to Haraway’s concept of situated knowledge which assumes that most knowledge is influenced by the situation of the knower. For Haraway, situated knowledge is a form of objectivity - feminist objectivity which exposes the “view of infinite vision” as “an illusion, a god trick” (Haraway, 1988: 582).

is language, since language cannot survive outside of the conditions of address” (ibid.: 139).

As stated above, public urban spaces are characterized through the presence of strangers and/or ‘others’. I claim, that some discourses use this characteristic to create narratives –oftentimes in a biased way. An example I provide in this context is the media coverage<sup>9</sup> following the sexual harassments of women on New Year’s Eve 2015 in Cologne, Germany. The discourse connected to this event instrumentalized feminist arguments for racist opinions in a hegemonic<sup>10</sup> fashion.

To unpack this argument, I explain why the term ‘spaces of fear’ should be reflected critically, especially from a feminist perspective. The term describes spaces which are perceived as unsafe by women. In this way, the term ‘space of fear’ (in German: ‘Angstraum’) contributes to the social construction of public spaces which are particularly dangerous for women (Ruhne, 2011). Additionally, the term reproduces ‘spaces of fear’ and supports the idea of violence against women through strangers in a public space. The term also disguises that many women experience (sexual) harassment and abuse in the private sphere from people they know (ibid.). Another important aspect concerning ‘spaces of fear’ is that they exist due to power structures. One main tool of feminist theory is to dismantle power structures. Furthermore, discourse –as will be discussed later in this article– is one of the systems which enables power to circulate. Taking on a feminist perspective when analyzing ‘spaces of fear’ through discourse is imperative in this context.

I also argue strongly for an intersectional feminist perspective because ‘otherness’ is not only linked to gender but also to race and class<sup>11</sup> for example and oftentimes, these social dimensions intersect. Moreover, ‘spaces of fear’ do not exclusively exist for women and to reclaim or create safe spaces is important for a diverse range of people (e.g. LGBTQIA\*-communities, disabled and/or elderly people, People of color, migrants and people who fall under more than one of those categories).<sup>12</sup>

### **‘Otherness’ in discourse**

Edward Said combines Foucault’s concept of discourse with ‘the other’ in his work *Orientalism*. Drawing on his writings is relevant when discussing the discourse that followed the sexual harassments in New Year’s Eve in Cologne because the perpetrators were described as North African men. When Said writes about the man-made, socially constructed terms ‘Orient’ and ‘West’, he points out that those concepts can be used to manipulate, to create fear and hate against ‘the others’ –“much of it having to do with Islam and the Arabs on one side, “we” Westerners on the other” (Said, 1978 [1994]: xvii). He and Mohanty warn against using collective identities for a diverse, heterogeneous group of individuals which is done in media discourse in the context of ‘the Islam’, ‘the West’, ‘Muslim men’, ‘German women’ and so on (ibid.; Mohanty, 1984). Dohm calls

---

<sup>9</sup> The media coverage refers to Germany. I am not analyzing media coverage about the harassments in Cologne in other countries.

<sup>10</sup> I am using the term “hegemonic” in this context to describe the power of dominant classes to impose their opinions and interests on the broader society through the use of media.

<sup>11</sup> I understand social categories like gender, race and class as social constructs even though their consequences are oftentimes very tangible.

<sup>12</sup> People identify different spaces as ‘spaces of fear’ because fear is a personal, subjective emotion. Due to the brevity of the article, I will not discuss ‘fear’ any further. But I want to mention the research area concerned with geography of emotions within human geography, which deals with emotions in relation to build environments and landscapes (e.g. Pile, 2009).

this effect “Versämtlichung” and explains that generalizations make intersectional structures invisible (Dohm, 1976).

The picture that is created of North African men and also about ‘spaces of fear’ in media outlets is socially constructed and influenced by discourse. In contrast, the assaults which took place in Cologne are not socially constructed –they were real bodily experiences for many women. This dialectic, contradictory relation can be explained with Mohanty’s thoughts about women as a category of analysis. She writes that

[...] in any given piece of feminist analysis, women are characterized as a singular group on the basis of a shared oppression. What binds women together is a sociological notion of the “sameness” of their oppression. It is at this point that an elision takes place between “women” as a discursively constructed group and “women” as material subjects of their own history. Thus, the discursively consensual homogeneity of “women” as a group is mistaken for the historically specific material reality of groups of women. (Mohanty, 1984: 337-338)

The discursive constructedness of women and them being the material subjects of their own history shows that ‘spaces of fear’ can be socially constructed without diminishing violent real life experiences of women in those spaces.

I have described the concepts around discourse as used by Foucault, Butler and Hall. This article also offered an intersectional feminist perspective on ‘spaces of fear’ and I explained the concept of ‘the other’ in discourse with Said’s postcolonial approach, using the media coverage following the events in Cologne. In the following section I am going to take a closer look at the concepts of ‘otherness’ and representation because both terms are important when talking about discourse, (in)visibility, power and ‘spaces of fear’ as will be shown later on.

What does ‘otherness’ mean? De Beauvoir (1949) describes ‘otherness’ as “a fundamental category of human thought. Thus it is that no group ever sets itself up as the One without at once setting up the Other over against itself”. This quote illustrates the problematic dichotomy of ‘us vs. them’ which is created through the concept of ‘otherness’. ‘The others’ are people who irritate us, who don’t fit into our standardized everyday lives. They are foreigners, migrants, drug users, the homeless –people who fall out of systems which structure western societies– like the labour market etc. (Rolfes, 2007). In German media discourse (especially concerning ‘Cologne’), ‘the others’ are North African, Arab and Muslim men and specific attributions and stigma are ascribed to them (Bopp, 2017). Those attributions are influenced by discourse and also influence discourse. The concept of ‘otherness’ is also connected to notions of superiority and inferiority (Okolie, 2003) which creates power dynamics. Furthermore, identity plays an important role in the construction of ‘otherness’.

[The] discourse of the “West and the Rest” could not be innocent because it did not represent an encounter between equals. [...] the Europeans stood, vis-à-vis the Others, in positions of dominant power. This influenced what they saw and how they saw it, as well as what they did not see. (Hall, 1996: 204)

This quote by Stuart Hall illustrates vividly that discourse can never be innocent (as already mentioned earlier) because it often creates or reproduces a hierarchy which mirrors power structures. Hall also points to the issue of (in)visibility when he assumes that power influences what we see and what goes unseen. Consistent with Hall’s perspective, Hark and Villa ask who is made (in)visible in the discourse concerning

“Cologne” and which offerings of subjectivity “Cologne” provides (Hark and Villa, 2017: 13).

In this context, the way in which ‘the other’ is represented in media discourse plays an important role. In *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Marx wrote “They cannot represent themselves; they must be represented” (Marx, 1852 [1998]: 124).<sup>13</sup> This quote shows, what Butler means when she writes about the humanizing and dehumanizing effects of (self-)representation. She assumes that “those who gain representation, especially self-representation, have a better chance of being humanized, and those who have no chance to represent themselves run a greater risk of being treated as less than human, regarded as less than human, or indeed not regarded at all” (Butler, 2004: 141). If we take a look at the media discourse around ‘spaces of fear’ I would argue that ‘the others’ (depending on the space this might be migrants, the homeless, drug users etc.) are oftentimes not given the opportunity to (or are not enabled to) represent themselves and their view points within discourse. Said distinguishes between truth and representation and points out that the latter is used in cultural discourse (Said, 1978 [1994]: 21). The people who create discourse talk *about* ‘the others’ but not *with* them. In this way an imbalance in power is created. ‘The others’ become mere objects, instead of subjects (or dehumanized, as Butler would put it). They become the objects of our gaze – a type of gaze which I will describe in this context as stigmatizing gaze.<sup>14</sup> This gaze is not one of many perspectives. Instead, it stems from a position of (hegemonic) power, through which other perspectives are oppressed or denied (Foucault, 1977, 2003 in Clarke 2012). Stuart Hall’s concept of “regimes of representation” (Hall, 1997: 232) can be applied to discourses around ‘spaces of fear’ and ‘the other’ because those regimes include pictures and texts which represent difference within a specific historical moment and give those differences their performative character (Hall, 2004). Through regimes of representations, differences in gender, race, etc. get structured in a new way. Those newly formed structures create a difference between “the West and the Rest” (Hall, 1996). Texts and pictures also create visibility and they constitute reality and our perception – depending on individual practices of appropriation and the specific context a person lives in (Hark and Villa, 2017).<sup>15</sup>

The instrumentalization of feminist arguments for racist opinions can be seen very drastically in contributions to media discourse by right-wing politicians in Germany. Oftentimes in those contributions, ‘otherness’ is used for demarcation and linked to ‘spaces of fear’ (Weiland, 2016). Another example of discourse in the aftermath of ‘Cologne’ is the narrative concerning “our German women” who have to be protected against Arab, Muslim and North African men (Reschke, 2016) –against ‘the other’.

### **Identity, performativity and spatial appropriation**

Butler defines identity as the effect of performance. She also states that identity does not exist outside of language which means that identity is linked to discourse (Butler, 1993; Leach, 2005). Leach describes the act of identification as (mis)recognizing the self in ‘the other’ –which again refers to the problematic dichotomy mentioned earlier (Leach,

---

<sup>13</sup> Marx refers in this quote to the supposed inability of “small-holding peasants” (Marx, 1852 [1998]: 124) to enforce their class interests.

<sup>14</sup> The term ‘stigmatizing gaze’ has been used in other contexts like disability, health (especially Sexual Transmitted Diseases), homosexuality, homelessness, sadomasochism, obesity (e.g. Parsons, Bond and Nixon, 2015; Kleinplatz and Moser (Ed.), 2006; Eribon, 2004; Oliver, 2013; Vigarello, 2013).

<sup>15</sup> When talking about the production and interpretation of media messages Hall’s encoding/decoding model of communication is also worth mentioning in this context (Hall, [1973] 1980).

2005). Performativity is made up of actions and behavior and it is repetitive and citational in nature. According to Butler, performativity consists of the reiteration of norms (Butler, 1993). Those norms, I would argue, are influenced by discourse and vice versa. In addition, discourse is always performative because it produces reality (ibid.). With regard to ‘spaces of fear’, Leach’s assumption around performance and space might be helpful. He writes that through performances that are acted out within an architectural stage certain groups might colonize a space (Leach, 2005). I want to highlight two different forms of colonization or appropriation of spaces. First, appropriation as a form of power/domination, and second, appropriation as emancipatory act (Wehrheim, 2011). In this context, police presence and/or camera surveillance can be seen as a form of power/domination. In contrast, the appropriation of a space through marginalized groups can be seen as an emancipatory act.

Furthermore, identities might be performed in relation to a distinct urban space. Discourse and the physical structure of a space can influence the performance of a group of people which, in turn, effects their identities.

Transferred to actual public urban ‘spaces of fear’ this might lead to the visibility of certain groups of people. Some people become very visible through the representation of them in media discourse. In the context of “Cologne”, the visible people might be ‘the others’, especially North African, Arab, Muslim men. In a broader context concerning ‘spaces of fear’ in general, groups that are associated with negative stigma in media discourse (like the homeless, drug users, etc.) might also be seen as ‘the other’ and made very visible through that, even if those groups of people and their interests might be very invisible in other contexts. Women<sup>16</sup> might not use certain spaces due to fear which might be created through discourse. As a result, they become invisible in those spaces. In discourse they are constructed as ‘victims’ who should not go to a specific area (especially alone and at night).

## Conclusion

The instrumentalization of ‘otherness’ in certain discourses work as excluding mechanism. Certain groups of people are stigmatized, others do not use specific spaces due to fear which is created by discourse. Those mechanisms lead to the (in)visibility of specific groups. Some people get very visible through stigmatization in media discourse, others become invisible because they are not using ‘spaces of fear’.

With regard to Habermas, those examples show that public urban spaces are not public anymore.

I would argue for emphasizing the radical and empowering momentum in critical thought that “does not submit to state power or to commands to join in the ranks marching against one or another approved enemy. Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other, and live together” (Said, 1978 [1994]: xxix) especially in public urban spaces –which act as indicators for democracy.

For further research in this field of study the materiality of ‘spaces of fear’ must be taken into account. Furthermore, it should be discussed how discourse and the physical structure of a space influence the performance of people and their identities.

---

<sup>16</sup> Women are not the only group of people who might become invisible in ‘spaces of fear’ (e.g. people of color, disabled people, the elderly might be excluded from spaces as well).

## References

- Basson, S. (September, 2004). *Beware Greeks Bearing Gifts: The Greek agora revisited as a discontinuous subject of historical knowledge*. Limits: Proceedings from the 21st Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, pp. 14-19, Melbourne, Victoria, 26-29th September, 2004. Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, Melbourne.
- Belina, B. (2013). *Raum*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Bopp, L. (2017). *So sieht sich der arabische Mann*. Retrieved <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/un-studie-untersucht-das-selbstbild-des-arabischen-mannes-14998492.html?GEPC=s6> [accessed 14 May 2018].
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter*. London: Routledge.
- Butler, J. (1995). For a Careful Reading. In *Feminist Contentions* (pp.127-143), New York: Routledge.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Clarke, A. E. (2012). *Situationsanalyse - Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- De Beauvoir, S. (1949). *The Second Sex*. Retrieved <https://www.marxists.org/reference/subject/ethics/de-beauvoir/2nd-sex/introduction.htm> [accessed 5 March 2018].
- Dohm, H. ([1876] 1976). *Der Frauen Natur und Recht*. Zürich.
- Eribon, D. (2004). *Insult and the Making of the Gay Self*. Durham: Duke University Press.
- Foucault, M. (1991). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Habermas, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Massachusetts: MIT Press.
- Hall, S. ([1973] 1980). 'Encoding/decoding'. In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies* (pp. 128-38), London: Hutchinson.
- Hall, S. (1996). The West and the Rest. Discourse and Power. In *Modernity: an Introduction to Modern Societies* (pp. 184-227), Oxford: Blackwell.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- Hall, S. (2004). Das Spektakel des ‚Anderen‘. In *Ideologie. Identität. Repräsentation* (pp. 108-166). Ausgewählte Schriften 4, Hamburg 2004.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-599.
- Hark, S. and Villa, P.-I. (2017). *Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kleinplatz, P. and Moser, C. (Eds.) (2006). *Sadomasochism. Powerful Pleasures*. Binghamton: Harrington Park Press.
- Leach, N. (2005). Belonging: Towards a Theory of Identification with Space. In: *Habitus: A Sense of Place* (pp. 297-311). Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Ltd.

Marquardt, N. and Schreiber, V. (2015). Geographien der Macht : für einen integrierten Blick auf Raumproduktionen mit Foucault. *Europa Regional* 21.2013 (2015), 1-2, pp. 36-46.

Marx, K. (1852) [1998]. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. New York: International Publishers.

Massey, D. (1992). Politics and Space/Time. *New Left Review*, 196, pp. 65-85.

Mohanty, C. T. (1984). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Boundary 2*, 12/13, pp. 333-358.

Okolie, A. (2003). Introduction to the Special Issue -- Identity: Now You Don't See It; Now You Do. *Identity*, 3(1), pp. 1-7.

Oliver, V. (2013). *Healing Home. Health and Homelessness in the Life Stories of Young Women*. Toronto: University of Toronto Press.

Parsons J., Bond V., and Nixon S. (2015). 'Are We Not Human?' Stories of Stigma, Disability and HIV from Lusaka, Zambia and Their Implications for Access to Health Services. *PLoS ONE*, 10(6).

Philo, C. (2004). Michel Foucault. In *Key Thinkers on Space and Place* (pp. 121-128), London: SAGE.

Pile, S. (2009). Emotions and Affect in Recent Human Geography. *Journal compilation of the Royal Geographical Society*, pp. 5-20.

Reschke, A. (2016). Kölner Silvester-Übergriffe: Aufklärung bitte! Retrieved <https://daserste.ndr.de/panorama/aktuell/Koelner-Silvester-Uebergriffe-Aufklaerung-bitte,reschke314.html> [accessed 14 May 2018].

Rolfes, M. (2007). „Da gehe ich nicht so gerne lang“ Über die Verwendung räumlicher Semantiken bei der Konstruktion (un-)sicherer Räume. In *Sicherheitsdiskurse. Angst, Kontrolle und Sicherheit in einer „gefährlichen“ Welt* (pp. 225-243), Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaft.

Ruhne, R. (2011). *Raum Macht Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Said, E. (1978 [1994]). *Orientalism*, New York: Vintage Books.

Siebel, W. (2015). *Die Kultur der Stadt*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Vigarello, G. (2013). *The Metamorphoses of Fat. A History of Obesity*, New York: Columbia University Press.

Wehrheim, J. (2011). Die Öffentlichkeit der Räume und der Stadt. *Forum Stadt*, 2/2011, pp. 163-180.

Weiland, S. (2016). *Wie die AfD die Übergriffe von Köln instrumentalisiert*. Retrieved <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/koeln-afd-instrumentalisiert-uebergriffe-politisch-a-1070895.html> [accessed 14 May 2018].

## **Análisis del Caso del Distrito Cultural Leicester's Cultural Quarter**

Jennifer García Carrizo  
(Universidad Complutense de Madrid)

### **Resumen**

Esta investigación se centra en el análisis del caso del Distrito Cultural de Leicester (Reino Unido), conocido como el *Leicester's Cultural Quarter* (CQart) y, más en concreto, en cómo se ha generado su marca distrito cultural. El objetivo de la misma es determinar el proceso a través del cual se ha revitalizado el barrio de San Jorge, un espacio industrial en desuso en la ciudad de Leicester, haciendo de él un espacio creativo. En torno a este barrio se crea un proceso de recuperación del espacio que hace que se presente como un entorno para trabajar, habitar y disfrutar a través de diferentes actividades de ocio. Así, se estudia como el CQart se consolida como una marca distrito cultural que se presenta como ejemplo a estudiar para poder extraer de él conclusiones aplicables a proyectos de revitalización y de generación de marca distrito cultural en el futuro. Por lo tanto, se plantea una investigación centrada en un trabajo de campo, a través del cual se recoge información *in situ* para conocer el proyecto desarrollado por el Ayuntamiento de Leicester para revitalizar la zona. A este trabajo de campo y de recogida de información, se le suma la realización de una serie de entrevistas semiestructuradas a diferentes expertos en industrias creativa y revitalización de espacios. Igualmente, se estudian diferentes proyectos de investigación científicos desarrollados en torno al distrito por la Universidad de Leicester, tales como el proyecto *Affective Digital Histories* y la aplicación para móviles *St. George's Cultural Quarter*.

### **Abstract**

The aim of this research is to analyse the case of Leicester's Cultural Quarter (at Leicester, in the United Kingdom), known as CQart. Specifically, the main goal is to determine how a cultural district brand has been generated around its area. Its objective is to determine the process through which the San Jorge's Quarter, an industrial space in disuse in the city of Leicester, has been revitalized transforming into a creative space. The recovery process of this area has led to the appearance in it of an environment to work, live and enjoy different leisure activities. Thus, this research studies how the City Council consolidates a brand around the cultural district. In this sense, it develops a project which becomes an example to be studied in order to draw conclusions from it applicable to cultural district brand revitalization projects in the future. Therefore, a research focused on a fieldwork is proposed, through which information is collected in situ. In addition, semi-structured interviews have been carried out with different experts and researchers who have worked on aspects related to this area of the city, the creative and cultural industries and the revitalization processes. Furthermore, some projects done by Leicester's University around the district have been studied, such as the *Affective Digital Histories* project and the *St. George's Cultural Quarter* smartphones' app.

**Palabras clave:** distrito cultural, industrias creativas, comunicación, Leicester, marca ciudad.

**Keywords:** cultural quarter, creative industries, communication, Leicester, city branding.

## Introducción

A pesar de que el surgimiento de la publicidad tal y como la conocemos hoy en día está ligado a la Revolución Industrial y, por consiguiente, al siglo XIX, no es hasta principios de los años 90 cuando se empieza a hablar de la idea de “imagen de marca”. Este concepto fue conceptualizado por autores como Kotler (1993), Keller (1993), Aaker (1998) y Balmer (1998) como el conjunto de ideas, percepciones, asociaciones, creencias y experiencias que tienen de la marca sus *stakeholders* o públicos relacionados con ella (proveedores, consumidores, accionistas, empleados, etc.).

Teorizado este concepto y ya entrado el siglo XXI, a principios de los años 2000 se empieza a considerar la ciudad como un producto más y, por ello, se comienza a gestionar su imagen de marca, entendida como marca ciudad o, en su término anglosajón, como *city-branding*.

Desde entonces, son infinitos los autores que se han centrado en cómo se configuran las imágenes de marca de los lugares, especialmente a gran escala, tales como países y ciudades (Casilda y González, 2002 y Puig, 2009). Sin embargo, son casi inexistentes las investigaciones basadas en zonas o espacios más concretos, reduciéndose a casos relacionados específicamente con museos (Kotler y Kotler, 2001) (Plaza et al., 2008).

Considerando la ausencia de investigaciones que se centren en dimensiones urbanas más acotadas, como los distritos culturales y barrios artísticos, se plantea esta investigación. Así pues, en el presente artículo, el estudio de la imagen de marca se centra en espacios reducidos como son los distritos o barrios culturales y creativos. No obstante, cabe señalar que estas áreas de la ciudad, a pesar de su tamaño, son de gran importancia, pues se erigen como catalizadores de áreas marginadas y en desuso transformándolas y revitalizándolas haciéndolas habitables y valiosas (Rosselló y Wright, 2010) (UNESCO, 2016).

Es por ello que esta investigación tiene como objeto de estudio los distritos culturales, entendiéndose como tal aquellos lugares de “alto nivel cultural” donde un conjunto de actores económicos (empresas), no económicos (organizaciones no gubernamentales, fundaciones) e institucionales (ayuntamientos, diputaciones, etc.) deciden utilizar algunos de los recursos compartidos (artísticos, culturales, sociales, medioambientales) con objeto de desarrollar un proyecto común atendiendo tanto a factores creativos como productivos (Lazzeretti, 2008).

Así pues, considerando los distritos culturales y creativos como el centro de estudio de la presente investigación, y más en concreto el distrito cultural localizado en Leicester, el *Leicester's Cultural Quarter* (CQart), se plantea como objetivo principal realizar un análisis del caso del distrito cultural situado en Leicester (Reino Unido) para determinar cómo se ha construido alrededor de él la marca distrito cultural.

## Aspectos metodológicos

En aras de alcanzar los objetivos señalados, se han establecido una serie de aspectos metodológicos que han de tenerse en cuenta. Así pues, en primer lugar se ha realizado una revisión bibliográfica, seguida de un trabajo de campo.

El trabajo de campo ha consistido en la realización de una serie de entrevistas semiestructuradas a expertos entre septiembre de 2016 y septiembre de 2017. Así, se ha contactado con expertos en industrias creativas y sus efectos económico y sociales tanto a nivel académico, como es el caso de la profesora Rachel Granger (Universidad De Monfort, Leicester), como práctico y empresarial, como es el caso de James Burkman, director del LCB Depot (una de las instituciones más importante en el distrito cultural de

Leicester). No obstante, también se ha recurrido a entrevistar a expertos centrados en áreas más extensas, como ciudades, para poder comprender de forma holística los efectos de los distritos culturales en las ellas. Así pues, se ha recurrido a entrevistar a Geoff Rowe, experto en festivales y actividades culturales y creativas en la ciudad de Leicester y en sus efectos a largo plazo.

Dentro del trabajo de campo realizado, también se han analizado diferentes folletos e información corporativa relativa al distrito cultural y se han recolectado datos in situ, tales como la toma de fotografías de los diferentes espacios que configuran el entorno.

### **Análisis del caso del Leicester's Cultural Quarter o CQart de Leicester** *Características fundamentales de los distritos culturales y creativos*

Si bien es cierto que la definición de Lazzeretti (2008) establece que los distritos culturales son aquellos espacios de alto nivel cultural donde un conjunto de actores utilizan los recursos compartidos con el objeto de desarrollar un proyecto común, es necesario destacar una serie de características que otros autores establecen a la hora de hablar de distritos culturales.

Así pues, tal y como Wansborough y Mageean (2000) establecen, son espacios que generalmente aparecen en el centro de los núcleos urbanos, o a escasos metros de ellos. Además, son entornos de usos múltiples, en los que aparecen espacios de consumo cultural y de ocio, así como entornos de trabajo. Característica que se puede observar en torno al CQart, ya que, se encuentra a escasos metros del centro de la ciudad.

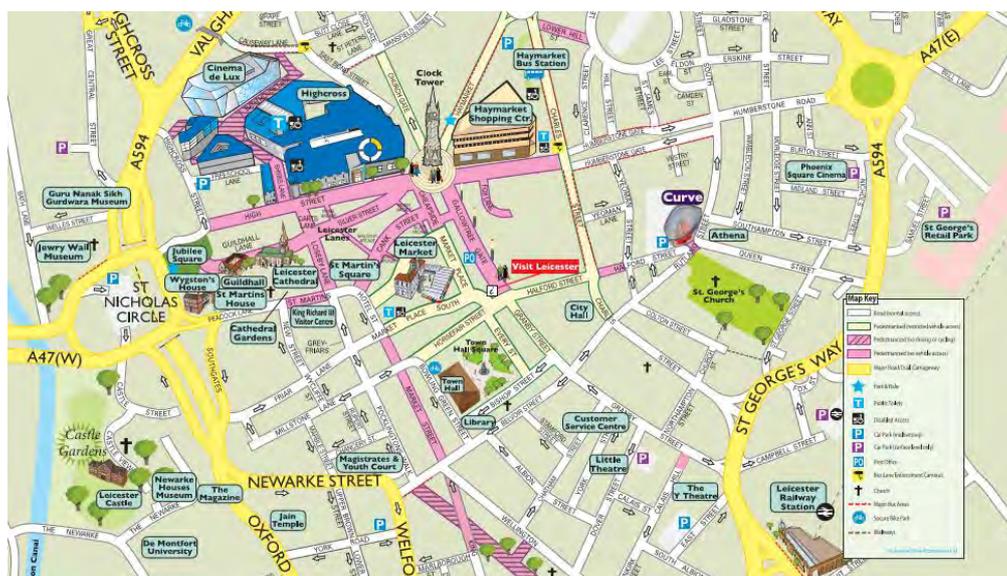


Figura 1. Mapa del centro de ciudad de Leicester, en el que se incluye el CQart. Fuente: [www.visitleicester.info](http://www.visitleicester.info)

Por su parte, Montgomery (2003) establece que son entornos que contribuyen a la identidad local, y para ello, suelen recurrir a la incorporación de obras o elementos producidos a nivel local, tal y como ocurre en el CQart de Leicester, donde se incorporan obras de arte público y se han remodelado diferentes edificios a través de proyectos realizados por artistas y empresas locales.

Finalmente, Williams (1997) determina que son lugares de producción y consumo en los que aparecen espacios públicos, como es el caso del parque y la iglesia de San Jorge existente en el distrito de Leicester, y áreas residenciales.

## Evolución histórica del área del CQart

Durante la Revolución Industrial, Leicester fue una ciudad en la que florecieron diferentes fábricas y la industria, especialmente la del calzado, tuvo su auge, provocando esto que su población se triplicara y que la economía de la ciudad mejorara considerablemente (Rodger y Madgin, 2016). Es por ello que en la actualidad es una ciudad postindustrial con diferentes entornos postindustriales y fábricas que han caído en desuso, como era el caso del área en la que hoy se erige el CQart.

Así pues, considerando este entorno urbano, se puede afirmar que es a partir de los años 1960, cuando se produce en él un declive de los espacios industriales, ya que las diferentes fábricas y almacenes industriales comienzan a cerrar, siendo sus edificios abandonados de manera que, hacia los años 90, más de la mitad de las fábricas habían desaparecido y, aquellas que aún se conservaban, habían pasado a ser utilizadas por los locales para desarrollar diferentes actividades de ocio (Affective Digital Histories, 2018).

Y es que, se ha de tener en cuenta que el área que se está analizando se encuentra a escasos metros caminando del núcleo urbano, lo que provocaba que fuera muy fácil que los locales se desplazaran a esta área a desarrollar diferentes actividades. Estas estaban generalmente relacionadas con el ocio nocturno, como el baile y las reuniones sociales. Sin embargo, estas actividades, que inicialmente animaban la zona, terminaron por contaminarla, ya que surgieron una serie de actividades ilegales derivadas de ese ocio nocturno, tales como el consumo incontrolado de alcohol, el tráfico de drogas o la prostitución. Actividades que terminaron por hacer de esta céntrica área un espacio en decadencia que la población en general y las empresas optaron por evitar.



Figura 2. Fotografías en Humberstone Gate, 1975. Fuente: Affective Digital Histories, 2018. Imágenes cedidas por el Archivo de Leicester Mercury de la Universidad de Leicester.

Ante esta situación, en 1999, surge la idea de revitalizar la zona por parte del Ayuntamiento de Leicester, la cual se consolida en los siguientes años y empieza a ponerse en marcha en el 2001, cuando el Ayuntamiento comienza a regenerar diferentes espacios públicos en esta área, tales como las calles y los espacios entre edificios, como parques, callejones, plazas, etc. (Affective Digital Histories, 2018).

Dicha remodelación, animó y fue seguida de la rehabilitación de diferentes fábricas y almacenes a partir de la primera década de los años 2000. Remodelación que sigue vigente actualmente y que está llevándose a cabo en diferentes edificios del distrito en la actualidad en aras de que puedan ser ocupados por diferentes industrias creativas, pero también de que puedan ser habitados o convertirse en espacios de ocio y disfrute cultural y gastronómico, como restaurantes, teatros o cines.

## Proyecto principal para el desarrollo del Leicester's Cultural Quarter

A pesar de que la idea de creación de un distrito cultural surge en el 1999, no es hasta 2004 cuando se inicia un plan formal de configuración de imagen de marca en torno

al área estudiada y hasta 2006 cuando se materializa dicho plan. De hecho, será después de la revitalización formal de diferentes espacios y edificios en 2001 cuando se plantea la creación de una marca distrito cultural en torno a esta área, la cual, históricamente, había sido conocida como el Barrio de San Jorge o Saint George's Quarter.

De tal forma, es en 2004 cuando el Ayuntamiento de Leicester inicia el proceso de creación de imagen de marca del distrito cultural y, para ello, lo hace a través de la configuración de diferentes elementos de arte público en el área. Elementos artísticos cuyo principal objetivo era crear una identidad común en dicho espacio a través obras artísticas que hacen uso del sonido, la luz, el agua y materiales de pavimentación.

Así, a finales de 2006, un equipo multidisciplinar formado por representantes del Ayuntamiento de Leicester, diferentes empresas consultoras y artistas locales desarrolló un plan de revitalización del área a través de diferentes actividades culturales que consiguieran revitalizar la zona y a consolidar su imagen de marca a través de diferentes elementos artísticos que “revelan y cuentan la historia de los tesoros ocultos del barrio de San Jorge, su gente y sus lugares con el objetivo de inspirar a las personas y visitantes de Leicester hoy y en el futuro” (Ayuntamiento de Leicester, 2018).

El proyecto, financiado por el Ayuntamiento de Leicester y la Unión Europea (Programa Europeo de Financiación del Desarrollo Regional, objetivo nº 2, Contribuciones al desarrollo S106), tiene como visión general crear conexiones en un sentido amplio entre las entidades configuradoras del Cultural Quarter, como las personas, empresas, instituciones públicas, fundaciones, etc., y sus espacios públicos, tales como las calles, las plazas, los jardines, etc.

Para ello, a través de este proyecto, se pretendía alcanzar un conjunto de objetivos (Ayuntamiento de Leicester, 2018):

1. Crear un espacio visual, física, sensorial, simbólica, emocional y culturalmente atractivo.
2. Configurar una experiencia cultural para residentes y visitantes.
3. Desarrollar un espacio público inclusivo y accesible que refleje la diversidad de la ciudad.
4. Fomentar las "conexiones" entre personas, lugares y espacios a través del establecimiento de rutas de paseo por el área.
5. Crear un entorno inclusivo, accesible y que refleje la diversidad cultural de Leicester. Para ello, se fomentará la celebración de eventos en los espacios públicos del Cultural Quarter en áreas de fomentar el sentido de pertenencia a la zona.
6. Construir una marca-distrito cultural que fomente el sentido de pertenencia al mismo.

Con la finalidad de alcanzar estos objetivos, el equipo de trabajo diseñó una serie de circuitos y rutas culturales, turísticas e infantiles que pretenden dar a conocer el distrito cultural entre diferentes públicos, tales como locales y turistas. Para ello, contrataron a artistas, muchos de ellos locales, tales como Lulu Quinn (Rummey Design Associates) que desarrollaron planes conceptuales y obras artísticas para calles y espacios públicos, los cuales se incluyen en diferentes mapas para ser visitados.

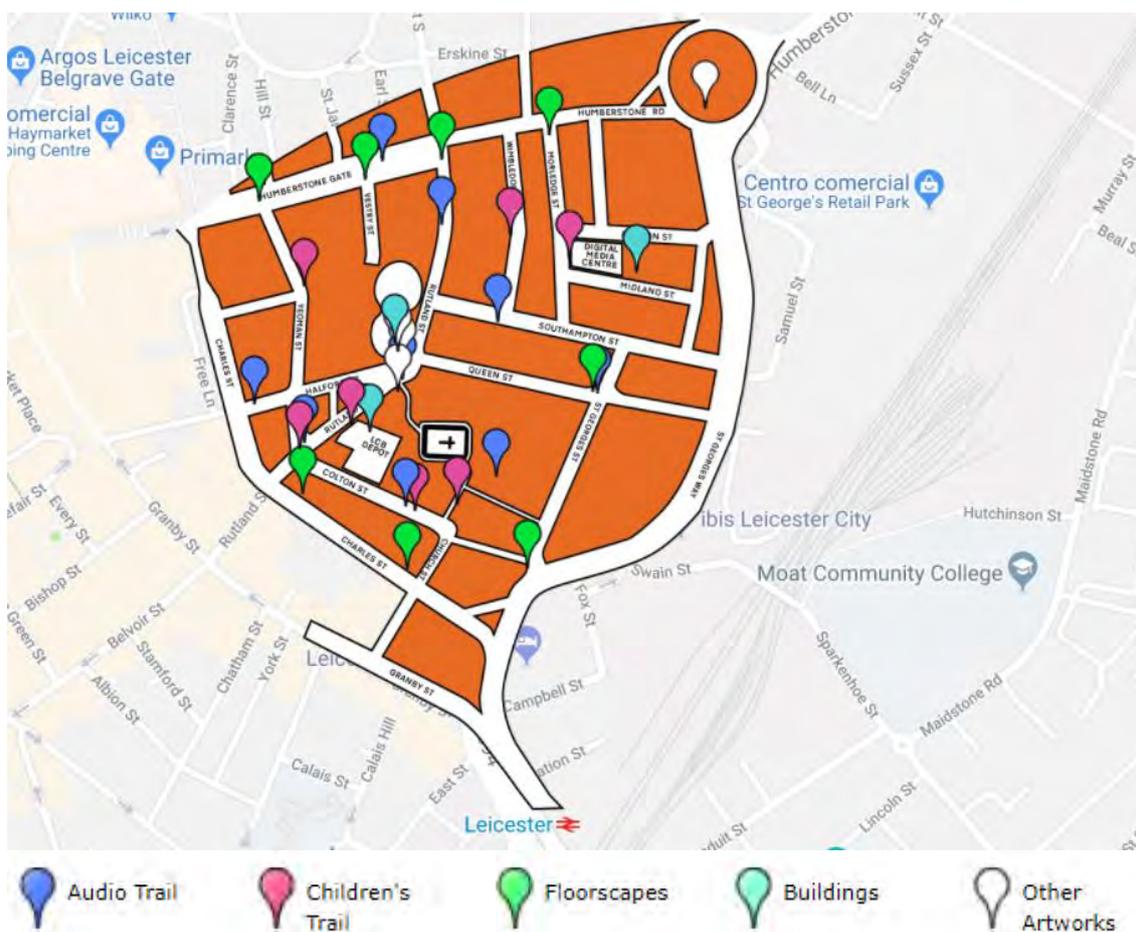


Figura 3. Mapa del distrito cultural de Leicester: CQart. Fuente: [cqart.leicester.gov.uk/cqinteractivemap.html](http://cqart.leicester.gov.uk/cqinteractivemap.html)

Así pues, aparecen tres circuitos principales con diferentes públicos objetivos: la ruta general, la infantil y la cultural, a las que se suma de forma secundaria la artística.

La primera de ellas, la ruta general, consta de un mapa del distrito cultural en el que aparecen señalados diferentes puntos de interés, los cuales amplían su información a través de una pieza de audio. Esta ruta se erige como una especie de audio guía del distrito cultural de Leicester, siendo su principal público objetivo principalmente los habitantes de Leicester y los turistas.

La ruta infantil tiene la finalidad de sorprender a los niños, pero también a otros peatones o visitantes del área. En esta ruta se destacan diferentes objetos antiguos que tienen algún tipo de vinculación con el distrito cultural, apareciendo en él de forma fantasmal en lugares inesperados.

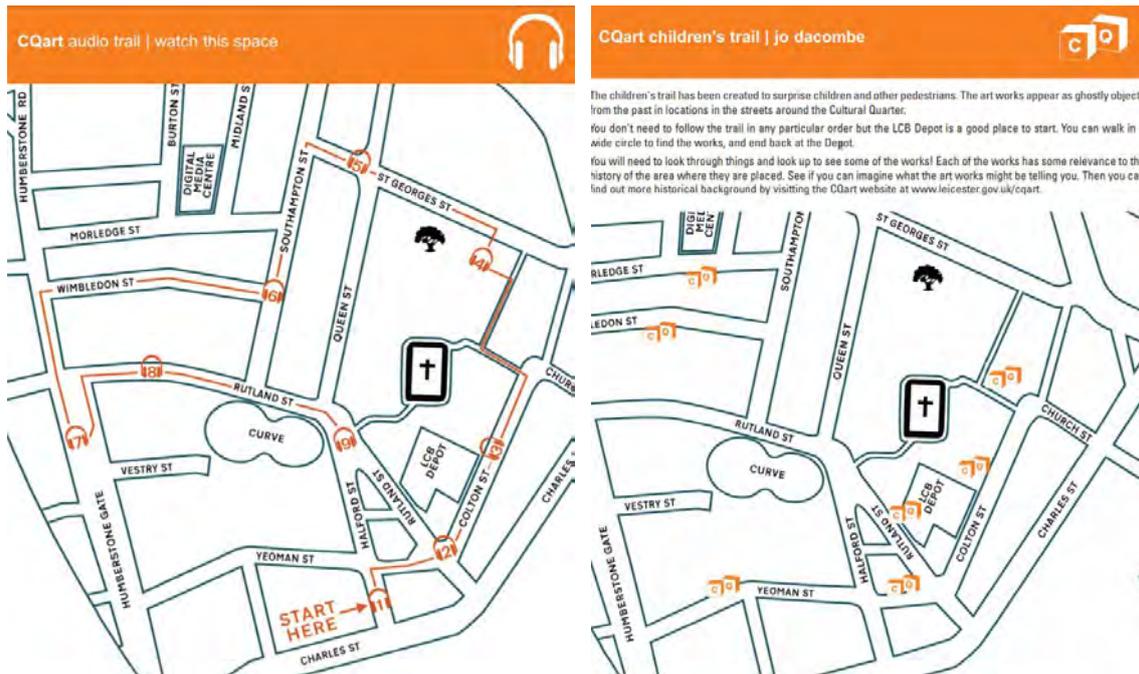


Figura 4. Ruta general e infantil por el distrito cultural de Leicester. Fuente: [cqart.leicester.gov.uk/uploads/audiotrailmap.pdf](http://cqart.leicester.gov.uk/uploads/audiotrailmap.pdf) y [cqart.leicester.gov.uk/uploads/childrenstrailmap.pdf](http://cqart.leicester.gov.uk/uploads/childrenstrailmap.pdf).

Por su parte, la ruta cultural muestra diferentes obras de arte realizadas en granito arenado incrustado en diferentes áreas del suelo del CQart. Estas obras de arte, que se erigen como una especie de losas o baldosas, han sido creadas por el artista Bhajan Hanjan junto con Leicester Print Workshop, un taller de impresión situado en el propio distrito cultural, fomentándose así la cultura local a través del trabajo con artistas y empresas locales. Estas baldosas han sido incrustadas en lugares estratégicas del distrito y, aparte de ayudar a guiar al paseante y señalar puntos de referencia en el CQart, sirven para incorporar elementos, imágenes e iconos representativos de la cultural local.



Figura 5. Ruta cultural en el CQart (izquierda) y baldosines informativos diseñados por B. Hanjan y el taller de impresión Leicester Print Workshop (derecha). Fuente: [cqart.leicester.gov.uk/uploads/granitemap.pdf](http://cqart.leicester.gov.uk/uploads/granitemap.pdf) (izquierda) y García Carrizo, 2017 (derecha).

Igualmente, aparte de desarrollarse estas rutas, se ha llevado a cabo la remodelación de diferentes edificios públicos o de propiedad pública, como el LCB Depot, el Curve Theatre y el Phoenix.

De esta forma, en el 2004 se llevó a cabo la remodelación del LCB Depot (Leicester Creative Business Depot), antiguo centro de operaciones de transporte público de Leicester, a manos de Linda Schwab, Tony Stallard, Faye Chamberlain y Metro-Boulot-Dodo (Ash Sakula Architects). En su proceso de remodelación se incorporaron elementos modernos manteniéndose la estructura original del edificio, consiguiendo crear un edificio innovador, estiloso e imaginativo que fue galardonado con el premio de arquitectura RIBA, otorgado por el Instituto Real de Arquitectos Británicos en reconocimiento de una contribución sustancial a la arquitectura internacional (LCB Depot, 2018).

Este espacio se presenta como un entorno en el que creativos, artistas y diseñadores pueden alquilar a un precio muy competitivo un espacio de trabajo y salas de reuniones situado a escasos metros del centro de la ciudad. Además ofrece un café-bar abierto al público, eventos sociales, de *networking*, creativos y la galería *Lightbox*, donde se celebran eventos artísticos y tienen lugar diferentes exposiciones. Todo ello sin olvidar el asesoramiento empresarial especializado que ofrece a empresas creativas y tecnológicas para ayudarlas a crecer y consolidarse. De esta forma, el LCB Depot se ha conformado como el catalizador de revitalización de la zona, consiguiendo atraer a cientos de empresas a la zona, haciendo que el distrito cultural de Leicester, pase a ser también creativo, ya que en él se asientan cada vez más industrias creativas (Burkman, 2017).



Figura 6. LCB Depot. Leicester. Fuente: <http://www.lcbdepot.co.uk/>

Por otro lado, en noviembre de 2008, se inauguró el Teatro Curve que cuenta con más de mil asientos y cuyo presupuesto inicial era de 26 millones de libras (BBC, 2009). Su diseño, realizado por Rafael Vinoly, permite visualizar el escenario desde el nivel de la calle gracias a que sus paredes son móviles, lo que pretende ofrecer obras que pueden ser visualizadas por los transeúntes de forma gratuita en aras de democratizar el acceso a la cultura. No obstante, en términos generales, ofrece diferentes espectáculos teatrales o musicales a los que se puede acceder bajo el pago de una entrada cuyo precio ronda las 30 libras (Curve Theatre, 2018), lo que ha sido duramente criticado. Y, es que, es un precio relativamente elevado que no permite que todos los ciudadanos puedan disfrutar en igualdad de condiciones de los eventos culturales que tienen lugar en el teatro, lo cual ha sido duramente criticado. Y es que, después de que el presupuesto inicial de realización

de edificio se triplicara y los gastos ascendieran a 61 millones de libras (BBC, 2009), la democratización de la cultura a través de este espacio se ha tenido que retrasar en aras de cubrir los sobrecostes derivados de la realización de la obra.



Figura 7. El Teatro Curve. Fuente: [www.curveonline.co.uk](http://www.curveonline.co.uk)

Finalmente, en 2009, bajo la supervisión de las instituciones públicas se ha desarrollado el Phoenix. Diseñado por Michael Pinsky, este edificio alberga un centro de cine independiente, arte y cultura digital de forma que, en sus dos pantallas de cine, se muestran desde películas independientes realizadas con un bajo presupuesto, hasta los últimos éxitos de Hollywood. Además, se realizan regularmente festivales y eventos, presentándose en una galería de arte trabajos de artistas locales e internacionales. A diferencia del Curve Theatre, dispone de precios mucho más asequibles que rondan las 5 o 10 libras (Phoenix, 2018), lo que sí que permite democratizar el arte y la cultura.

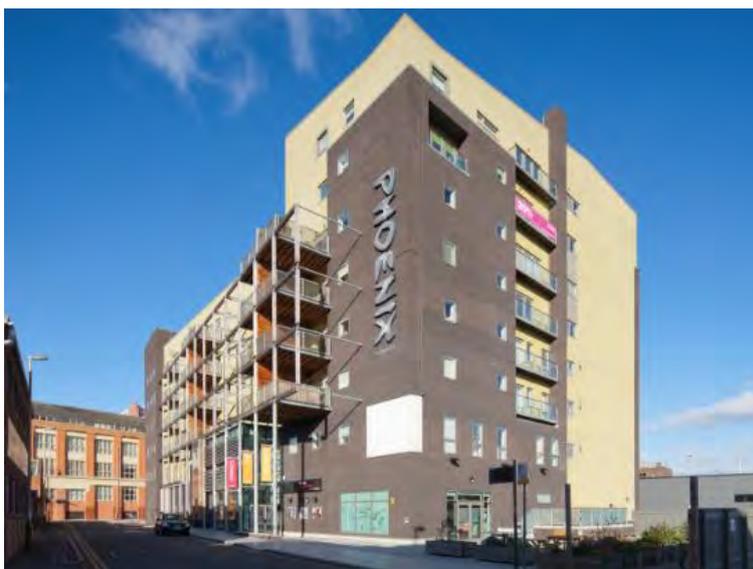


Figura 8. El centro de arte y cultural Phoenix. Fuente: [www.phoenix.org.uk](http://www.phoenix.org.uk)

## Affective Digital Histories y otros proyectos

Acompañando a la remodelación y la revitalización de este espacio, así como al plan de creación y desarrollo del Leicester's Cultural Quarter, han surgido diferentes proyectos de recuperación de la memoria histórica y de promoción de la zona.

Es el caso del proyecto *Affective Digital Histories*, llevado a cabo entre los años 2013 y 2015 por la Universidad de Leicester, en asociación con la Universidad de Montfort y el centro cultural Phoenix, todos ellos basados en la ciudad. Este proyecto comprende dos iniciativas, *Sounds of the Cultural Quarter* y *Hidden Stories*, las cuales pretenden recuperar, configurar y difundir una memoria histórica en torno al distrito cultural. Para ello, ambas iniciativas se presentan a través de una aplicación móvil para Android e IOS.

Por su parte, *Sounds of the Cultural Quarter*, recoge sonidos recuperados de distintos archivos y que son característicos de los espacios del Leicester's Cultural Quarter en sus épocas industriales, los cuales se presentan en contraste con los sonidos que actualmente se perciben en el barrio.

Por otro lado, *Hidden Stories*, recoge testimonios de ciudadanos que en sus años jóvenes hicieron uso de los espacios que hoy configuran el CQart. De esta forma, esta iniciativa pretende crear un sentido de pertenencia de estas personas al espacio, incentivando que se asocien valores positivos al mismo y a su historia. Y, es que, las historias que los locales narran en este proyecto hablan de los años de decadencia del área de San Jorge, pero lo hacen a través de historias positivas que se centran en detallar las aventuras derivadas de un ocio nocturno sano en el que la gente, por ejemplo, se divertía, charlaba y bailaba con sus compañeros de trabajo después de una jornada laboral.



Figura 9. Proyecto *Affective Digital Histories*. Fuente: Affective Digital Histories, 2018.

Igualmente, a partir de 2013 aparece el proyecto *Saint Georges App*. Este consiste en una aplicación para teléfonos móviles a través de la cual se crea un espacio virtual disponible en los diferentes dispositivos móviles en el que se puede consultar diferente información sobre aquellos lugares y edificios emblemáticos del Leicester Cultural Quarter. Y, si bien es cierto que el proyecto *Affective Digital Histories* tiene un público más local, esta aplicación tiene un enfoque más turístico, siendo los visitantes de la ciudad los que se erigen como su público central.

## Conclusiones

A través de este proyecto desarrollado por el Ayuntamiento de Leicester bajo la financiación de la Unión Europea, se consigue crear un espacio en la ciudad de Leicester que se erige como un distrito cultural y creativo. Este se encuentra localizado en el centro de la ciudad y se presenta como un espacio de usos múltiples en el que la producción y el consumo tienen lugar, al igual que aparecen espacios públicos y residenciales y se contribuye a través de él al desarrollo de una identidad local a través de iniciativas como *Affective Digital Histories*. De esta forma, se consigue que el área urbana en cuestión cumpla con las características necesarias para poder ser considerada un distrito cultural y creativo, a la par que se consigue regenerar un espacio en desuso y aumentar la cohesión y satisfacción social generando una marca distrito cultural en torno a un área que pasa a ser notable para turistas y locales.

Todo ello deriva en la creación de un círculo virtuoso configurado a través de la inversión en una zona, lo que ayuda a regenerarla y a la obtención de una serie de beneficios de ella, los cuales, a la vez, pueden ser invertidos nuevamente en el área, fomentando su enriquecimiento a nivel cultural, económico y social.

## Referencias

- AAKER, D. (1996). *Construir marcas poderosas*. Barcelona: Gestión 2000.
- AFFECTIVE DIGITAL HISTORIES (2018). Página web oficial. Recuperado de [www.affectivedigitalhistories.org.uk](http://www.affectivedigitalhistories.org.uk)
- AYUNTAMIENTO DE LEICESTER (2018). *CQart | in leicester's cultural quarter*. Recuperado de [www.cqart.leicester.gov.uk](http://www.cqart.leicester.gov.uk)
- BALMER, J.M.T. (1998). Corporate Identity and the Advent of Corporate Marketing. *Journal of Marketing Management*, 14(8), 963-996.
- BBC (2009). *Report critical of theatre costs*. Recuperado de [news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/leicestershire/8258653.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/leicestershire/8258653.stm)
- BURKMAN, J. (2017). *Entrevista personal realizada a James Burkman*. Septiembre de 2017 en el LCB Depot, Leicester.
- CASILDA, R. y GONZÁLEZ, E. (2002). La marca país como ventaja competitiva. *Información Comercial Española: Revista de Economía*, 799, 101-114.
- Curve Theatre (2018). Página web oficial. Recuperado de [www.curveonline.co.uk](http://www.curveonline.co.uk)
- KELLER, K. L. (1993). Conceptualizing, Measuring and Managing Customer Based Brand Equity. *Journal of Marketing*, 57(1), 1-22.
- KOTLER, P. HAIDER, D.H. y REIN, I. (1993). *Marketing Places*. Nueva York: Free Press.
- KOTLER, P. y KOTLER, N. (2001). *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel.

- LAZZERETTI, L. (2008). El distrito cultural. En Soler, V. (Coord.), *Los distritos industriales* (327-351). Almería: Fundación Caja Mar.
- LCB DEPOT (2018). *Página web oficial*. Recuperado de [www.lcbdepot.co.uk](http://www.lcbdepot.co.uk)
- Montgomery, J. (2003). Cultural quarters as mechanisms for urban regeneration. *Planning Institute of Australia National Congress*, 31 marzo–2 abril.
- PHOENIX (2018). *Página web oficial*. Recuperado de [www.phoenix.org.uk](http://www.phoenix.org.uk)
- PLAZA, B., GÁLVEZ-GÁLVEZ, C., GÓMEZ-FLORES, A. y MAS, E. (2010). Arte y economía, un matrimonio de conveniencia: el museo Guggenheim en Bilbao. *Scripta Nova*, XIV, 335.
- PUIG, A. (2009). *Marca ciudad*. Barcelona: Paidós.
- RODGER, R. y MADGIN, R. (2016). *Leicester. A modern history*. Lancaster (Reino Unido): Carnegie Publishing.
- ROSELLÓ, P. y WRIGHT, S. (eds.) (2010). *Guía práctica para mapear las Industrias Creativas*. Londres: British Council: Unidad de Economía Creativa.
- UNESCO (2016). *Cultura, futuro urbano. Informe Mundial sobre la Cultura para el Desarrollo Sostenible*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- WANSBOROUGH, M. y MAGEEAN, A. (2000). The role of urban design in cultural regeneration, *Journal of Urban Design*, 5(2), 181–197.
- WILLIAMS, C. (1997). *Consumer Services and Economic Development*. Londres (Reino Unido): Routledge.

## **Smart City como nueva estrategia de marca ciudad. Una aproximación del Smart City Branding en el caso español**

Noelia García-Estévez  
(Universidad de Sevilla)

### **Resumen**

El concepto de Smart City o ciudad inteligente ha alcanzado gran popularidad en la actualidad. De igual forma, desde hace años un gran número de ciudades dedican especial atención a la gestión de su imagen de marca a través del desarrollo del City Branding. Nos encontramos con dos tendencias evolutivas en el contexto de la ciudad que se integran en lo que se empieza a conocer como Smart City Branding.

Esta investigación analiza cómo el desarrollo de las Smart Cities va más allá de espacios urbanos con infraestructuras, redes y plataformas inteligentes, configurándose como un elemento fundamental en la proyección de las ciudades y de crucial importancia dentro de las estrategias de marca ciudad. Es objetivo de esta investigación realizar una aproximación con abordaje teórico y conceptual realizando un recorrido por el origen y evolución de estas dos corrientes mencionadas, para detenernos especialmente en la integración de ambas en la estrategia Smart City Branding.

Para la investigación de nuestro objeto de estudio hemos optado por una triangulación metodológica de carácter cualitativa y exploratoria que nos permita indagar en un fenómeno reciente y en permanente evolución, además de escasamente estudiado. Tomamos como estudio de casos España, donde analizamos diversas ciudades que están apostando por su transformación hacia una Smart City y cómo este hecho se incorpora en la construcción de su imagen de marca ciudad.

### **Abstract**

The concept of Smart City or smart city has reached great popularity today. Similarly, for years a large number of cities have devoted special attention to the management of their brand image through the development of City Branding. We find two evolutionary trends in the context of the city that are integrated into what is beginning to be known as Smart City Branding.

This research analyzes how the development of Smart Cities goes beyond urban spaces with infrastructures, networks and intelligent platforms, configuring itself as a fundamental element in the projection of cities and of crucial importance within city brand strategies. The objective of this research is to carry out an approach with a theoretical and conceptual approach, taking a tour of the origin and evolution of these two mentioned tendencies, to pause especially in the integration of both in the Smart City Branding strategy.

For the investigation of our object of study we have opted for a methodological triangulation of qualitative and exploratory character that allows us to investigate a recent phenomenon and in permanent evolution, besides scarcely studied. We take as a case study Spain, where we analyze several cities that are betting on their transformation to a Smart City and how this fact is incorporated into the construction of their city brand image.

**Palabras clave:** Smart City, City Branding, Smart City Branding, marca ciudad, España.

**Keywords:** Smart City, City Branding, Smart City Branding, city brand, Spain.

## **Introducción**

En un mundo cada vez más globalizado, las ciudades y países compiten por atraer la atención, el talento, los eventos mundiales o regionales, el turismo o la inversión. Un elemento clave en este sentido es desarrollo de un City Branding que les permita obtener un mejor posicionamiento a nivel local, nacional e internacional. Desde hace tiempo muchas ciudades han gestionado de manera eficaz la creación de su marca ciudad, obteniendo un excelente reconocimiento y posicionamiento en el mundo.

Con la llegada de Internet, los social media, las tecnologías de la comunicación, el desarrollo del Big Data o del Cloud Computing la sociedad ha evolucionado y, como no podía ser de otro modo, también la composición y estructura de la ciudad. Ahora, a esas estrategias de marketing parece necesario añadirle una capa de “inteligencia” y utilizar los principios de la Smart City como parte esencial de su imagen de ciudad sostenible, actual y moderna.

Esta investigación analiza precisamente cómo el desarrollo de las Smart Cities va más allá de espacios urbanos con infraestructuras, redes y plataformas inteligentes, configurándose como un elemento fundamental en la proyección de las ciudades y de crucial importancia dentro de las estrategias de marca ciudad.

## **Metodología**

Hallamos en la actualidad dos crecientes tendencias que confluyen en el desarrollo de las urbes y que se empieza a conocer como Smart City Branding. Los valores de la marca como ciudad están influenciados con su mayor o menor grado de inteligencia. Hoy día, una ciudad que quiera competir y posicionarse tiene que estar en el camino de las Smart Cities. Es objetivo de esta investigación realizar una aproximación con abordaje teórico y conceptual de las tendencias de Smart City y de marca ciudad para detenernos especialmente en la integración de ambas en la estrategia que denominamos Smart City Branding.

Partimos de la hipótesis de que el desarrollo de las Smart Cities se configura también como un elemento fundamental en la proyección de las ciudades y de crucial importancia dentro de las estrategias de marca ciudad. Esto es, el impulso de las ciudades como urbes inteligentes se basa en aspectos no solo relativos a la sostenibilidad y la evolución social, sino también políticos y de marketing.

Para abordar los objetivos de investigación nos basamos en una triangulación metodológica de carácter cualitativa y exploratoria. En primer lugar, realizamos una revisión bibliográfica que nos permita alcanzar una aproximación teórica y conceptual de nuestro objeto de estudio. Posteriormente, llevamos a cabo un estudio de casos tomando como referencia tres ciudades españolas: Madrid, Barcelona y Málaga. Esta selección viene justificada porque son las tres ciudades mejor posicionadas de las siete españolas incluidas en el ranking mundial de Smart Cities según el IESE Cities in motion (2017). A partir de aquí realizamos un estudio de la proyección que esas ciudades hacen de sus posibilidades Smart a través de la revisión de sus sitios web y redes sociales, revisión de planes de innovación y Smart City y recorridos urbanos.

## **Marco teórico: hacia una definición de Smart City Branding**

Smart City: la innovación y sostenibilidad en el desarrollo urbano

No existe una definición única a la hora de hablar de las Smart Cities. Encontramos su antecedente más visible a finales de los años ochenta y durante la década de los noventa

cuando aparecen las primeras menciones, estudios y teorizaciones sobre las ciudades digitales (Arnal, 2012). El desarrollo de las telecomunicaciones y el imparable crecimiento de Internet con la popularización de la web provocaron importantes implicaciones en el desarrollo de la ciudad y sus políticas sociales: “el concepto de ciudad digital se popularizó y se impuso en casi todas las agendas políticas y programas de gobierno locales” (Arnal, 2012: 81). Encontramos diversidad de conceptos que han sido planteados por diferentes autores para referirse a esta nueva realidad: Ciudades Autosuficientes (Guallart, 2012), Urbes Electrónicas (Rincón, 2010), Ciudades Tecnificadas (Contreras, 2012) o Ciudad Informativa (Castells, 1995).

Podemos entender las ciudades inteligentes como aquellas que usan las tecnologías de la información y la comunicación para mejorar sus servicios públicos, su seguridad, su productividad o su competitividad. Están basadas en un desarrollo económico sostenible y una elevada calidad de vida, gracias a una eficaz gestión de los recursos naturales y a una alta participación ciudadana.

Nos encontramos ante la confluencia de dos fenómenos que van a condicionar el desarrollo social y urbanístico de las ciudades del futuro. Por un lado, asistimos a un extraordinario proceso de urbanización que está dando lugar a altas aglomeraciones de población y es que el 52% de la población mundial ya vive en ciudades, y este porcentaje aumentará en el año 2050 hasta el 66% (Martínez, 2018 21 abril). Por otro, la imparable revolución digital y el desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones. En este contexto, afirma Seisdedos, “la hiperconectividad, las palancas del cambio digital y el impacto de la sociedad colaborativa son algunas de las principales dimensiones de esta revolución digital” (2015, 21).

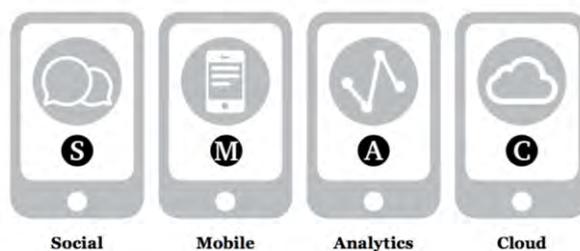


Figura 1. Palancas del cambio digital. Fuente: Seisdedos (2015).

Este autor habla de las cuatro palancas del cambio digital que son los social media, la tecnología mobile, el Big Data y la minería de datos y el almacenamiento en la nube. La Smart City no puede ser entendida sin considerar la realidad participativa que propician las redes sociales a través del impulso de la inteligencia colectiva, la sociedad colaborativa o el crowdfunding y crowdsourcing. El acceso móvil y la diversidad de Apps existentes permiten la integración de funcionalidades basadas en dispositivos móviles que son capaces de utilizar sensores de localización y velocidad, conectarse a Internet través de Wifi y Bluetooth o, incluso, usar como medio de pago la tecnología NFC. Si tenemos en cuenta que “el 90% de los datos generados en el mundo se han producido en los últimos dos años” (KPMG: 2017) podemos entender el potencial del Big Data, pues permite ofrecer inteligencia a través del procesamiento y análisis de grandes volúmenes de datos. Además, el entorno de Open Data no podría ser entendido sin la realidad del Big Data (y del Cloud Computing) y las posibilidades que ofrece de acceso a grandes volúmenes de datos en tiempo real. Por último, el avance del Cloud Computing y su capacidad de procesamiento proporcionando escalabilidad (Seisdedos, 2015).

En general, se suele hablar de los seis ámbitos o dimensiones de la Smart City establecidos por Rudolph Giffinger: Smart Environment (medio ambiente inteligente); Smart Living (modelo de vida inteligente); Smart Mobility (movilidad inteligente); Smart People (habitantes inteligentes); Smart Economy (economía inteligente); y Smart Governance (administración inteligente) (Giffinger et al., 2007).

Ámbitos	Descripción	Algunas aplicaciones
Smart Environment	Sostenibilidad y gestión adecuada de los recursos	Gestión de residuos Control de luces Paneles solares Contadores inteligentes de agua y luz (Smart Metering) Sensores para medir la calidad del aire
Smart Living	Nuevos estilos de vida mediante las Tecnologías de la Información, el comportamiento y el consumo	- Seguridad: Control de edificios y viviendas Alertas y seguridad en infraestructuras críticas Videovigilancia inteligente Ciberseguridad - Salud y sanidad: E-Health, teleasistencia, programas de salud y autocuidado, alertas sanitarias y accesibilidad <i>online</i> a historial e informes clínicos Gestión inteligente de la demanda asistencial
Smart Mobility	Uso de transporte limpio e información relevante en tiempo real	Sensores, cámaras y alertas de tráfico Gestión de mantenimiento de flotas Sistema de aparcamiento inteligente Vehículos eléctricos, autónomos y conectados
Smart People	Sociedad inclusiva que mejora la creatividad y la innovación	Herramientas de participación ciudadana Plataformas de intercambio Formación en habilidades digitales Proporcionar educación en aquellos campos claves para el desarrollo de la creatividad e innovación urbana Cohesión social e integración
Smart Economy	Modelo basado en la innovación, la productividad o la flexibilidad	Comercio electrónico y los negocios por internet Nuevas formas de producción y entrega de servicios en los que las herramientas digitales juegan un papel clave Apps para ofertas comerciales personalizadas Servicios de información turística, reservas online y recomendaciones
Smart Governance	Políticas que promuevan las TI al servicio del ciudadano	Plataformas de gestión integral de ciudad E-Administración Alertas a ciudadanos Transparencia y open data Gobierno abierto Participación ciudadana

Tabla 1. Ámbitos, descripción y aplicaciones de una Smart City. Fuente: elaboración propia a partir de Seisdedos (2015); Universidad de Alicante (2018); ETICS (2017); y Chourabi et al. (2002).

## City Branding: hacia la marca ciudad

Para Loreto y Sanz, la marca ciudad hace referencia al “nombre, término, símbolo o diseño, o combinación de ellos que trata de identificar las características de la ciudad y diferenciarla de otras ciudades” (2005: 6). Se trata de un activo clave para fomentar los valores culturales de la ciudad, su proyección turística y comercial (Agüero et al., 2006). Coincidimos con Andrade en que la creación y desarrollo de una marca ciudad parte de dos premisas básicas: “la primera, que la ciudad toma su forma, contenido y significado en la mente de las personas; y la segunda, que la gente conoce y entiende la ciudad a través de sus propias percepciones” (2016: 64).

Existe un amplio listado de conceptos que hacen referencia al desarrollo de la imagen de marca y la estrategia de branding de las ciudades y los territorios. Así, el más básico de ellos es el conocido como marketing de ciudad, definido como el “proceso de gestión de los recursos de la ciudad cuyo objetivo es favorecer la aceptación de los elementos de valor que ésta incorpora, atendiendo a las necesidades de los diferentes públicos-objetivo” (Gómez 2000:266). Cada ciudad orienta su estrategia de branding en función de los objetivos estratégicos fijados en sus planes de desarrollo urbano, social y económico. Ahora bien, podemos afirmar que los principales *stakeholders* para las ciudades son sus propios ciudadanos, los primeros y principales embajadores de la marca, los inversores, los turistas y visitantes y, por último, los estudiantes.



Figura 2. Principales stakeholders para el City Branding. Fuente: elaboración propia.

El Instituto Mediterráneo de Estudios de Protocolo diferencia entre City Marketing, el marketing territorial y el City Branding. El City marketing conlleva, según este Instituto, la gestión de la información y comunicación en torno a lo que la ciudad está llevando a cabo y quiere proyectar, difundiendo “sus atributos más interesantes para alcanzar los diferentes objetivos estratégicos que se tengan definidos y trasladar valores ciudadanos de interés público” (IMEP, 2018, 8 enero). Es un hilo conductor entre gobierno, ciudadanos y público externo.



Figura 3. Ejemplo de City Marketing de la ciudad de Barcelona. Fuente: usuario de Twitter @apicatalunya.

El marketing territorial, por su parte, tiene como objetivo “posicionar la imagen de un territorio a nivel nacional e internacional para alcanzar la diferenciación y el reconocimiento, basándose en las ventajas competitivas que posee el lugar” (Torreblanca, 2016, 19 mayo). Y, por último, el término City Branding hace referencia al proceso de creación y gestión de la marca a través de “la suma de las percepciones individuales sobre la ciudad según sus creencias, opiniones, conocimientos, prejuicios y experiencias” (IMEP, 2018, 8 enero).

### Smart City Branding: confluencia de tendencias

Nos encontramos con dos tendencias evolutivas en el contexto de la ciudad que se integran en lo que se empieza a conocer como Smart City Branding. Podemos definir el Smart City Branding como la puesta en valor de los factores propios del desarrollo de la ciudad inteligente (innovación, digital y sostenibilidad) como atributos clave de la estrategia de marca de dicha ciudad.

La marca ciudad es mucho más que un simple logo o una marca turística. Toda ciudad que desee desarrollar un branding estratégico y eficaz debe adoptar e implementar cinco estrategias fundamentales. La identificación es primordial, más aún en el actual contexto de globalización y saturación informativa. Es aquí donde se debe decidir el diseño de la identificación visual. Conseguir la diferenciación ante los competidores, el resto de ciudades con públicos objetivos coincidentes, sirve de apoyo para el desarrollo de la estrategia de posicionamiento.

Un estrategia crucial y delicada es el posicionamiento, pues la mayoría de las ciudades no se identifican con un único valor sino con muchos, algunos de los cuales, además, son compartidos por diversas ciudades (Elizagarate, 2003). Es en este punto donde muchas urbes han empezado a utilizar los valores propios del Smart City como la innovación, la sostenibilidad o la transparencia como criterios determinantes para su posicionamiento global. La segmentación del público o los públicos objetivo pasa por decidir hacia qué stakeholder nos orientamos: turismo (de calidad), inversores (captación de talento, negocios, empresas, congresos y eventos) o ciudadanos (satisfacción, seguridad, bienestar). La quinta y última estrategia hace referencia a las colaboraciones ya que la gestión de una marca ciudad no solamente emana desde arriba, sino que “exige un esfuerzo conjunto de las administraciones públicas, de las instituciones y agrupaciones civiles y también de las empresas privada” (Valls, 1992) y de los propios ciudadanos.

## **Smart City estrategia de marca ciudad en España**

### **Planes de Smart City en las ciudades españolas**

Un reciente estudio de IDC Research España constata que la apuesta mundial por las ciudades inteligentes va en aumento, con una inversión global en tecnologías para el progreso de las Smart Cities que alcanzará los 80.000 millones de dólares en 2018 e irá aumentando progresivamente hasta los 135.000 millones en el año 2021 (Interempresas, 2018, 4 mayo). En el caso español, la atención a este fenómeno también es creciente si bien el ritmo es algo más dispar. Las conclusiones de un estudio realizado por Herrera, Fajardo y Navío en el año 2017 determinan que existe un gran interés de transformación aunque encontramos un elevado número de municipios (con menos de 20.000 habitantes) que quedan excluidos de esta evolución. Destacan también que la información pública de los proyectos a desplegar en las ciudades españolas es bastante escasa cuando “las iniciativas Smart de cualquier ciudad deben tratar de ser globales (dirigidas al máximo número de ciudadanos/visitantes) y, además, eficientes” (Herrera, Fajardo y Navío, 2017).

En el año 2015 nace el Plan Nacional de Ciudades Inteligentes que “es la apuesta decidida del Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital para impulsar en España la industria tecnológica de las Ciudades Inteligentes y para ayudar a las entidades locales en los procesos de transformación hacia Ciudades y Destinos Inteligentes” (Agenda Digital para España). La idea es establecer un modelo de Smart City para todo el país facilitando a las ciudades el proceso de transformación a través del desarrollo y crecimiento de las TIC. Con anterioridad, desde el año 2011, existe la Red Española de Ciudades Inteligentes (RECI) que hoy cuenta con 65 ciudades y que desde el principio se constituyó como una red abierta para propiciar el progreso económico, social y empresarial de las ciudades a través de la innovación y el conocimiento.

Según el IESE Cities in motion (2017) existen 7 ciudades españolas incluidas en el ranking mundial de Smart Cities por el siguiente orden: Madrid, Barcelona, Málaga, Valencia, Sevilla, Bilbao y A Coruña en los rankings 28, 35, 51, 63, 68, 75 y 78, respectivamente. Este índice toma como referencia el marco holístico de la rueda de Boyd Cohen (Smart Cities Wheel) y a partir de ahí establecen diez los componentes clave que hacen a una ciudad inteligente: economía, habitantes, medio ambiente, cohesión social, planificación urbana, gobernanza y participación ciudadana, gestión pública, tecnología, movilidad y transporte, proyección internacional.

### **Estudio de casos: Madrid, Barcelona y Málaga**

Con el fin de analizar la estrategia Smart City Branding, tomamos las tres ciudades españolas mejor posicionadas en el índice IESE que, como ya anunciamos, son Madrid, Barcelona y Málaga. Para cada uno de ellos haremos un análisis basado en su website y sus redes sociales.

En el sitio web oficial del Ayuntamiento de Madrid ([www.madrid.es](http://www.madrid.es)) en su página inicio encontramos un menú de contenidos que, ciertamente, coinciden bastante con los parámetros esbozados anteriormente sobre las ciudades inteligentes, destacando especialmente aspectos como la economía, la seguridad, la igualdad y cohesión social, el medio ambiente o la movilidad.



Figura 4. Menú de contenidos del sitio web oficial del Ayuntamiento de Madrid.  
Fuente: www.madrid.es.

En gran parte de los contenidos de la citada página se constata esa presencia Smart con botones y enlaces directos para apartados del ayuntamiento como el Portal de datos abiertos, el Portal de transparencia, Decide Madrid o la Sede Electrónica que se enmarcan dentro del ámbito de la Smart Governance. En la parte inferior de la página, bajo el título “Madrid al minuto” encontramos información sobre el tiempo, la calidad del aire, la situación del tráfico y las diferentes opciones para moverte por la capital española, propias de la Smart Environment y Mobility. Por último, hallamos un tercer apartado “Lo que te interesa” en el que se hace referencia a la infancia, las familias, los jóvenes, los mayores, los inmigrantes y las personas con discapacidad, adscribiéndose a las líneas de las Smart Living y People.

El Ayuntamiento de Barcelona, por su parte, sigue esta misma tendencia y en su sitio web oficial (www.ajuntament.barcelona.cat) podemos encontrar una serie de contenidos y atributos estrechamente ligados a los principios de la Smart City: Transparencia, Buzón Ético y de Buen Gobierno o la Sede Electrónica (Smart Governance).



Figura 5. Menú de accesos directos del sitio web oficial del Ayuntamiento de Barcelona.  
Fuente: www.ajuntament.barcelona.cat.

Tras este apartado de accesos directos, y después de algunas noticias y enlaces destacados, encontramos las áreas en las que trabaja el ayuntamiento que, fácilmente, podemos identificar con los ámbitos propios de las ciudades inteligentes: el área de Economía y Trabajo, Ciudad Digital y Relaciones Internacionales se relaciona con los ámbitos Smart Economy y Smart People y digitalización; el área de Derechos Humanos con el de Smart People y Smart Living; Derechos de Ciudadanía, Cultura, Participación y Transparencia tiene que ver con el Smart Governace y Smart People; Ecología, Urbanismo y Movilidad lógicamente se vincula con la Smart Environment y Smart Mobility; y, por último, la Seguridad y Prevención emanan de la Smart Living.

Es en la website del Ayuntamiento de Málaga (www.málaga.eu) donde menos conexiones encontramos con los pilares de la ciudad inteligente. Únicamente se puede vincular los enlaces hacia Participa, Sede Electrónica y Gobierno Abierto, como parte de la Smart Governance y People. Se trata de una página de inicio bastante escueta en información por lo que, a diferencia de los analizado antes, no tenemos demasiados indicios que nos indiquen que estamos ante una de las principales Smart Cities de España.

En estos espacios web cada ayuntamiento ofrece los enlaces sociales para poder seguir la actividad e información del consistorio a través de sus redes. El ayuntamiento malagueño enlaza con YouTube, Facebook y Twitter y el de Madrid, de manera similar, vincula todos los citados más Instagram. Resulta llamativo que el ayuntamiento

barcelonés solo indique dos marcadores sociales referentes a Twitter y YouTube. De ahí que nuestra aproximación de campo se haya centrado en el servicio de microblogging para comprobar de qué manera se está introduciendo la estrategia Smart City en su proyección social. Esto es, analizar las dinámicas de Smart City Branding en su comunicación institucional.

Partimos de una acotación espacio-temporal que contempla los perfiles sociales verificados de Twitter de los ayuntamientos de Madrid (@MADRID), de Barcelona (@bcn\_ajuntament) y de Málaga (@malaga) durante una semana completa desde el 30 de abril al 6 de mayo de 2018. De este modo obtenemos 512 unidades de análisis repartidas según se indica en la siguiente figura.

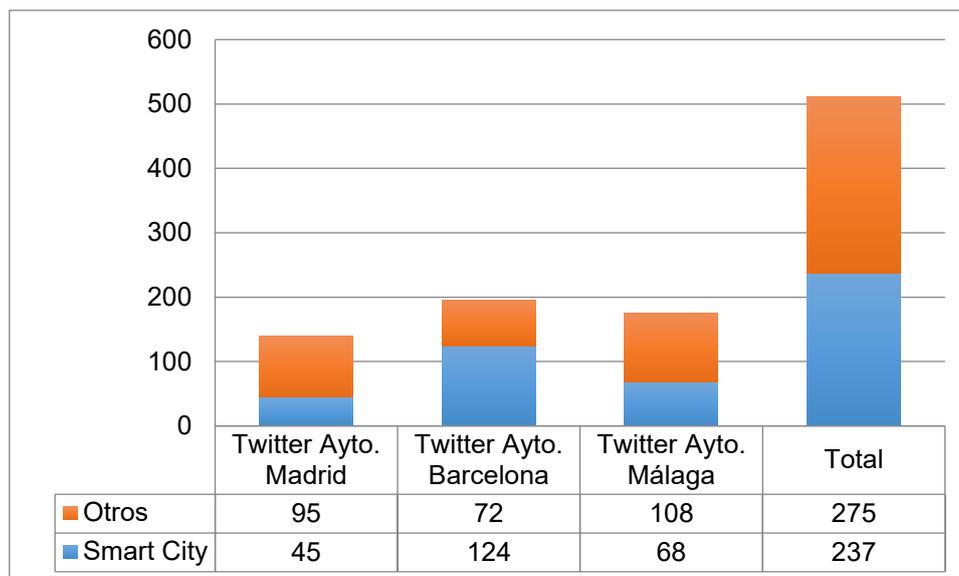


Figura 6. Total de tuits de los perfiles sociales del Ayuntamiento de Madrid, Barcelona y Málaga en función de la naturaleza del mismo (relacionado con la Smart City o no). Fuente: elaboración propia.

En números relativos, hemos de indicar que el consistorio que más proyección le otorga a su estrategia de Smart City es el de Barcelona, pues un 63% de sus tuits hacían referencia a aspectos clave en la transformación de la ciudad inteligente. Dicho porcentaje se reduce al 39% en el de Málaga y al 32% en el caso de Madrid. Resulta curioso que sea Madrid, la ciudad mejor posicionada en el índice IESE, la que menos referencia en términos relativos haga en su comunicación en los social media sobre la dimensión inteligente de la ciudad. Para entender esto, hemos de aclarar que tanto los perfiles de Barcelona como de Málaga repetían con asiduidad los mismos contenidos lo que conlleva a ese aumento porcentual aunque no en la diversidad de los mismos.

Si tenemos en cuenta los seis grandes ámbitos de la Smart City, podemos diferenciar los principales atributos destacados en los mensajes publicados por los ayuntamientos. Recordemos que estas dimensiones son Smart Environment, Smart Living, Smart Mobility, Smart People, Smart Economy y Smart Governance. A ellos le hemos añadido una más, la Planificación urbana, por ser un tema muy recurrente y en el que se entremezclan cuestiones relativas a la movilidad, la sostenibilidad, la participación ciudadana y la cohesión social. Con todo ello, observamos que son las cuestiones relativas a los ciudadanos, su nuevo rol social, la integración y cooperación o la innovación urbana y docente los más importantes, representando un 30%. Le sigue la planificación urbana (19%), el medio ambiente (16%), la nueva economía inteligente (11%), la administración electrónica y la participación ciudadana (11%), los nuevos estilos de vida (9%) y la movilidad (4%). Hemos de aclarar que en el caso de la Smart Living la gran mayoría de

los contenidos se centraban en la seguridad y no tanto en la salud y que la Smart Mobility aparece con un reducido porcentaje si bien sí es proyectado mayoritariamente bajo el paraguas de la Planificación urbana.

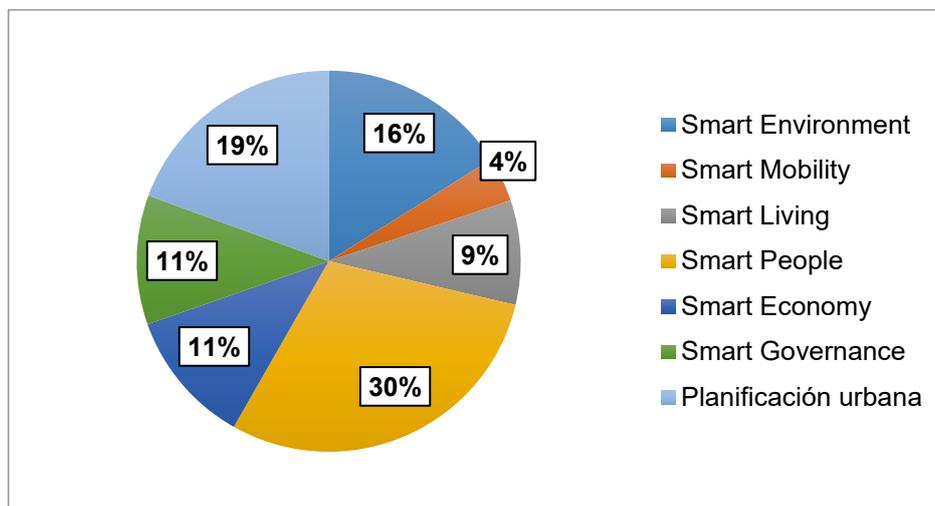


Figura 7. Distribución del total de tuits referentes a la Smart City en siete categorías. Fuente: elaboración propia.

Las tres ciudades coinciden destacar como pilar básico de la ciudad inteligente la dimensión Smart People, no solo asumiendo que cada vez hay más ciudadanos conectados a las tecnologías sino que el rol de la ciudadanía en la construcción social y de la ciudad también ha cambiado. En segundo lugar, en el caso madrileño es la esfera Smart Living con numerosas referencias a los avances en seguridad la más importante, mientras que para Barcelona es la Planificación urbanística impulsada por su Plan de Barrios donde, como ya comentamos, se plantea como una estrategia ciertamente transversal y para Málaga, por su parte, es el plano medioambiental al que más valor otorgan. En los tres casos, la movilidad ha sido la que presenta menor porcentaje aunque, como ya ha sido aclarado, dentro de la Planificación urbana se contemplan numerosos aspectos a este respecto.

	Madrid	Barcelona	Málaga
Smart Environment	13%	15%	21%
Smart Mobility	5%	5%	1%
Smart Living	20%	8%	3%
Smart People	27%	24%	41%
Smart Economy	11%	11%	12%
Smart Governance	11%	12%	9%
Planificación urbana	13%	25%	13%

Tabla 2. Porcentajes de tipos de contenidos relacionados con las Smart City en cada ayuntamiento. Fuente: elaboración propia.

## Conclusiones

Los valores de Smart City se han integrado en los mensajes que conforman la comunicación de las ciudades analizadas para reforzar su imagen y posicionamiento de marca ciudad. Su estrategia de comunicación refuerza un branding basado en los valores

de economía sostenible, innovación tecnológica y pedagógica, eficiencia energética, integración social, movilidad y accesibilidad urbana y participación ciudadana.

El propio concepto Smart City es tendencia y, más allá de acciones concretas que estas ciudades desarrollen encaminadas a tal fin, atributos propios de este fenómeno se introducen en su lenguaje. El Ayuntamiento de Madrid destaca aspectos relativos a las relaciones entre los ciudadanos y las ciudades y los servicios que mejoran su calidad de vida. Barcelona potencia los nuevos planteamientos urbanísticos como la clave para crear ciudades sostenibles a través de una verdadera participación ciudadana y cohesión social. Málaga considera fundamental, más allá de la Smart People, un compromiso con el medio ambiente y el progreso sostenible.

La gestión de la marca ciudad basada en los valores de Smart City genera un valor añadido a la imagen y reputación de la ciudad, para lo cual se hace necesario un equilibrio entre los diferentes ámbitos que componen la Smart City y una eficaz comunicación y participación de todos sus públicos.

## Referencias

Agenda Digital para España (2018). Red Española de Ciudades Inteligentes. Recuperado el 22 de febrero de <http://www.agendadigital.gob.es/planes-actuaciones/Paginas/plan-nacional-ciudades-inteligentes.aspx>.

Agèro, J., Brea, K.; Mirabal, J. (2006). *Análisis de las potencialidades de la Ciudad de Santo Domingo de Guzmán para la construcción de su Marca-Ciudad*. Tesis (Grado en la publicidad) - Universidad APEC, Santo Domingo D.N.

Andrade Yejas, David Albeiro (2016). Estrategias de marketing digital en la promoción de Marca Ciudad. *Revista Escuela de Administración de Negocios*. Recuperado el 10 de enero de 2018 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20645903005>.

Castells, M., (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza Editorial.

Chourabi, Hafedh, Nam, Taewoo, Walker, Shawn, Gil-García, José Ramón, Mellouli, Sehl, Nahon, Karine, Pardo, Theresa y Scholl, Hans Jochen (2012). Understanding smart cities: An integrative framework. Recuperado el 13 de noviembre de 2017 de [http://www.ctg.albany.edu/publications/journals/hicss\\_2012\\_smartcities/hicss\\_2012\\_smartcities.pdf](http://www.ctg.albany.edu/publications/journals/hicss_2012_smartcities/hicss_2012_smartcities.pdf).

Contreras, F., (2009). *Redunidos: Cultura, innovación y comunicación*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Elizagarate, V. (2003). *Marketing de ciudades*. Madrid: Pirámide.

ETICS (2018). ¿Cómo emprender en el ámbito de las smart cities? Recuperado el 2 de abril de 2018 de <http://www.conetic.info/wp-content/uploads/2017/05/GUÍA-ETICS.pdf>.

Gaullart, Vicente (2012). *La sociedad autosuficiente. Habitar en la sociedad de la información*. Barcelona: RBA Libros.

Giffinger, Rudolph, Fertner, Christian, Kramar, Hans, Kalasek, Robert, Pichler-Milanovic, Natasa y Meijers, Evert (2007). *Smart cities: Ranking of European medium-sized cities*. Viena: Center of Regional Science. Recuperado el 14 de febrero de 2018 de [http://www.smart-cities.eu/download/smart\\_cities\\_final\\_report.pdf](http://www.smart-cities.eu/download/smart_cities_final_report.pdf).

Gómez, P. (2000). Marketing de ciudades. En Aguirre, M. S. (coord.) (2000). *Marketing en sectores específicos*. Madrid: Pirámide, 265-300.

Herrera Priano, Félix, Fajardo Guerra, Cristina y Navío Marco, Julio (2017). Análisis de la tendencia Smart City en España. Comunicación presentada al III Congreso Ciudades Inteligentes. Recuperado el 27 de enero de 2018 de <https://www.esmartcity.es/comunicaciones/comunicacion-analisis-tendencia-smart-city-espana>.

IESE (2017). *Índice IESE Cities in Motion*. IESE Business School Universidad de Navarra. <https://www.iese.edu/research/pdfs/ST-0442.pdf>.

IMEP (2018, 8 enero). City marketing, city branding y marketing territorial. Recuperado el 18 de enero de 2018 de <https://www.protocoloimep.com/articulos/city-marketing-city-branding-y-marketing-territorial/>.

Interempresas (2018, 4 mayo). Las tecnologías para ‘smart cities’ generarán este año inversiones por más de 80.000 millones de dólares. Recuperado el 5 de mayo de 2018 de [https://www.interempresas.net/Smart\\_Cities/Articulos/216553-Durante-ano-se-invertiran-mas-80000-millones-dolares-tecnologias-smart-cities.html](https://www.interempresas.net/Smart_Cities/Articulos/216553-Durante-ano-se-invertiran-mas-80000-millones-dolares-tecnologias-smart-cities.html).

KPMG (2015, 14 julio). Big Data y Sostenibilidad: competir por todo o conformarse con nada. Recuperado el 3 de abril de 2017 de <https://www.tendencias.kpmg.es/2015/07/big-data-y-sostenibilidad-competir-por-todo-o-conformarse-con-nada/>.

Loreto Froilán, María y Sanz, Gema (2005). Evolución de la terminología del marketing de ciudades. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 16 de enero de 2018 de <https://cvc.cervantes.es/lengua/aeter/comunicaciones/florian.htm>.

Martínez Sistach, Lluís (2018, 21 abril). La humanidad vivirá en grandes ciudades. *La Vanguardia*, 48.

Rincón, D. (2010). *Urbes electrónicas: una estrategia de Citymarketing Global*. Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 7(1), 45-59.

Seisdedos, Gildo (2015). Smart Cities. La transformación digital de las ciudades. Centro de Innovación del Sector Público de PwC e IE Business Scholl.

Torreblanca, Francisco (2016, 19 mayo). La importancia estratégica del concepto marketing territorial. Recuperado el 9 de enero de 2017 de <https://franciscotorreblanca.es/concepto-marketing-territorial/>.

Universidad de Alicante. *UA Smart University*. Recuperado el 19 de marzo de 2018 de <https://web.ua.es/es/smart/smart-university-hacia-una-universidad-mas-abierta-universidad-de-alicante.html>.

Valls J. (1992). *La imagen de marca de los países*. Madrid: McGraw-Hills.

## **Voluntariado social, gestión de la comunicación y responsabilidad social hospitalaria en España**

M<sup>a</sup> Teresa García Nieto  
Francisco Cabezuelo  
(Universidad Complutense de Madrid)

### **Resumen**

La red del sistema sanitario público es básica para el desarrollo diario de una ciudad que pretende avanzar en el progreso y bienestar de sus ciudadanos y ciudades. Este sistema incluye a todas las organizaciones e instituciones que, con recursos públicos, se ocupan de mantener, promover y restaurar la salud y el bienestar de todos sus habitantes. Sin embargo, cada vez se hace más necesaria una nueva orientación en la prestación de los servicios sanitarios centrada en la atención integral al paciente como persona y como miembro de una comunidad. Este principio rector viene avalado en el caso de España por un grupo de gestores y profesionales de un total de dieciocho hospitales públicos, repartidos en ciudades de cinco Comunidades Autónomas españolas (Aragón, Cataluña, Galicia, Islas Baleares y Madrid), quienes, sensibilizados con la necesidad de aplicar planes de responsabilidad social corporativa (RSC) en sus centros sanitarios, han diseñado un plan estratégico en esta materia dirigido a pacientes con dificultades de atención a domicilio o con carencias de apoyo familiar.

Este plan de RSC parte de una investigación socio-sanitaria basada en el análisis de cerca de treinta mil intervenciones sociales llevadas a cabo en seis hospitales públicos españoles. De las conclusiones de este estudio, se deriva que una tercera parte de los pacientes atendidos por los equipos de trabajo social en estos centros, carecía del apoyo necesario para la correcta atención en sus domicilios, lo que prolongaba, no sin riesgos, su estancia hospitalaria. Este plan de RSC se propone crear un modelo o plataforma de acompañamiento a pacientes susceptibles de alta hospitalaria, mediante voluntariado social. Se trata de un plan que no sólo beneficia a los propios pacientes y a sus familiares, sino también a los profesionales sanitarios y, de forma indirecta, a toda la sociedad civil, para hacer de las ciudades un entorno más sano y vivible para todos.

### **Abstract**

The Spanish public health system network is basic for the daily development of the cities which aim to advance the progress and welfare of its citizens and cities. This system includes all organizations and institutions that, with public resources, are responsible for maintaining, promoting and restoring the health and well-being of all its inhabitants. However, a new orientation in the provision of health services is becoming increasingly necessary, focusing on comprehensive patient care as a person and as a member of a community. This guiding principle is endorsed in the case of Spain by a group of managers and professionals from a total of eighteen public hospitals, distributed in cities of five Spanish Autonomous Communities (Aragon, Catalonia, Galicia, Balearic Islands and Madrid), who, sensitized with the need to apply corporate social responsibility (CSR) plans in their health centers, have designed a strategic plan in this area aimed at patients with home care difficulties or with lack of family support.

This CSR plan is based on a socio-sanitary research based on the analysis of nearly thirty thousand social interventions carried out in six Spanish public hospitals. From the conclusions of this study, it is derived that a third of the patients attended by social work teams in these centers, lacked the necessary support for proper care in their homes, which prolonged, not without risk, their hospital stay. This CSR plan aims to create a model or

platform to accompany patients susceptible to hospital discharge, through social volunteering. It is a plan that not only benefits the patients themselves and their families, but also health professionals and, indirectly, all civil society, to make cities a healthier and livable environment for all.

**Palabras clave:** Comunicación, Hospitales, Responsabilidad Social Corporativa, Ciudades, España.

**Keywords:** Communication, Hospitals, Corporate Social Responsibility, Cities, Spain.

## **Introducción y contexto**

Actualmente, los servicios médicos a la ciudadanía deben concebirse como una actividad al servicio de todos motivada por el beneficio del paciente. Los fines de la medicina, de acuerdo con el grupo de estudios de The Hastings Center de Nueva York, prestigioso centro de investigación en bioética, deben ser algo más que la curación de la enfermedad y el alargamiento de la vida. Es preciso atender, además, aspectos tan sustanciales como la prevención de las enfermedades o la paliación del dolor y el sufrimiento. Curar y cuidar implican el mismo nivel de relevancia (Fundació Víctor Grífols i Lucas, 2005). Estos fundamentos coinciden con los del grupo de gestores de seis hospitales públicos españoles y las áreas de salud de cinco Comunidades Autónomas españolas (Aragón, Cataluña, Galicia, Islas Baleares y Madrid), que, con la iniciativa de innovar en la gestión sanitaria en la búsqueda de la excelencia, deciden poner en marcha un proyecto de responsabilidad social corporativa (RSC a partir de ahora). Se trata de un plan que se emprende desde la gestión de la comunicación y las relaciones públicas con resultados equilibrados, priorizando la satisfacción de los intereses públicos, pero siendo conscientes de las consecuencias positivas que este plan provocará en la imagen pública y la aceptación social de los centros sanitarios.

Este trabajo parte de un contexto y equipo de trabajo muy concreto, como se explica a continuación. El plan de responsabilidad social corporativa que se presenta, pretende ser un modelo de referencia para el resto de los hospitales de la red pública en España. En este caso, la parte del diseño de la comunicación desde la propuesta universitaria corre a cargo del Proyecto Innova-Docencia Nº de referencia 176, 2017/2018, titulado “Universidad y sociedad: comunicación e integración en empresas e instituciones públicas y organizaciones no lucrativas. Nuevos avances” de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), dirigido por la profesora Dra. María Teresa García Nieto, y que cuenta con la participación de un grupo de profesoras, profesores y colaboradoras de la UCM y de la Universidad CEU San Pablo (USP-CEU), así como de un grupo de estudiantes pertenecientes a diferentes programas de doctorado y máster.

Por su parte, la Red Sanitaria de RSC está constituida por los siguientes responsables de la gestión de hospitales públicos y áreas de salud: Antonio Jesús Alemany López (Subgerente del Hospital Clínico de San Carlos de Madrid), Juan Carlos Alonso Punter (Director de Económico Financiero de la Hospital Universitario Fundación Alcorcón), Pilar Ayala (Directora del Instituto del Hospital Clínic de Barcelona), Anna Borrueu (Jefa de Atención al Usuario y trabajo social del Hospital Joan XXIII de Tarragona), Luz Campello García (Responsable de Trabajo Social del Hospital A Coruña), Lourdes Castellano Del Pozo (Trabajadora Social del Hospital 12 de Octubre de Madrid), Ana María Díaz-Oliver Fernández-Hijicos (Jefa de Servicio de Responsabilidad Social Corporativa del Hospital 12 de Octubre), Javier Fernández Nistal (Director de Recursos Humanos del Hospital A Coruña), Maribel Iloro (Directora de Humanización

Hospital Clínico San Carlos), Pedro Luis Izquierdo Doyagüez (Director de Gestión del Hospital Clínico de San Carlos), Laura Larriba Leira, (Responsable de Calidad Ambiental del Hospital A Coruña), Luis Manuel Maduell Folch (Director de Compras del Hospital Juan XXIII), María Mateu (Jefa de Responsabilidad Social Corporativa del Hospital Clínic de Barcelona), Gemma Pastor García (Responsable de Medio Ambiente del Hospital Clínico San Carlos), Carmen Sánchez Roldan (Subdirectora de Gestión de Participación y Ciudadanía de Aragón), Pablo Serrano Balazote (Director de Planificación del Hospital Universitario 12 de Octubre), Ángela María Tumbarello Casciola (Jefe de Unidad Responsabilidad Social Corporativa del Servicio de Salud de las Islas Baleares) y Manuela Vázquez (Trabajadora Social del Hospital Joan XXIII).

## **Marco teórico**

En el actual contexto digital que sufren las ciencias de la información, la búsqueda de la excelencia es una exigencia. Así, de acuerdo con la teoría de la excelencia en la gestión de la comunicación estratégica y las relaciones con los públicos este trabajo toma como fundamento una investigación emprendida por la International Association of Business Communicators (IABC) acerca de las mejores prácticas en la gestión de la comunicación de las organizaciones, durante un periodo total de quince años (J. E. Grunig 1992; Dozier et al. 1995; L. A. Grunig et al. 2002). Esta teoría de excelencia en la gestión de la comunicación con los públicos que integran una organización incluye, además, las aportaciones científicas de la teoría de la gestión estratégica de las relaciones con los públicos, la teoría situacional de los públicos, la teoría de los modelos de las relaciones públicas, la evaluación de las relaciones públicas, la comunicación con empleados y el planteamiento global de las relaciones con los públicos, incorporando a la gestión la consideración de cuestiones tales como el género, la diversidad, el activismo, la ética y la responsabilidad social en las sociedades contemporáneas.

La teoría de la excelencia explica el valor de las relaciones públicas en las organizaciones fundamentado en la responsabilidad social de las decisiones gerenciales y en las relaciones de calidad con los públicos interesados. Según esta teoría, para que una organización sea eficaz debe comportarse de manera que le permita resolver los problemas y satisfacer los intereses de los públicos, a la vez que se alcanzan los objetivos de las organizaciones y comunidades.

Una organización que pretenda comportarse de modo socialmente aceptable debe explorar su entorno para identificar los públicos afectados por sus decisiones gerenciales, y tratar de resolver los problemas que estos públicos consideran importantes para sus ciudadanos..

Para maximizar el valor de las relaciones públicas excelentes es condición necesaria y fundamental la participación en la gestión estratégica de la organización. No es posible emprender un plan integral de excelencia en las relaciones con los públicos sin el compromiso de la alta dirección y el acuerdo de los principales responsables de la organización, entendidos como los líderes de “the dominant coalition” (J. E. Grunig, 2006) o “coalición dominante” en su equivalente en español, aunque sea un término menos conocido en lengua española.

Allá por el año 1998 se demostró ya que la teoría de las relaciones públicas excelentes es aplicable a cualquier contexto, incluyendo la ética como una variable indispensable en las relaciones con los públicos (L. A. Grunig, 1998). En cualquier caso, la tendencia en la práctica de las relaciones públicas excelentes parece orientarse hacia estrategias globales y, a la vez, hacia la especialización por áreas de actividad (Toth 2007). Este es precisamente el caso que presentamos, un ejemplo de aplicación de las

relaciones públicas de excelencia en los hospitales y áreas de salud del sistema sanitario público español. De todo lo anterior se deriva que las relaciones públicas de excelencia sólo pueden plantearse desde la responsabilidad social corporativa en las actuales sociedades occidentales.

Como señala García Nieto (2012), la responsabilidad social corporativa es arrogada por una organización cuando ésta responde a la necesidad de asumir las consecuencias de su gestión, de sus políticas, de sus procedimientos y de sus conductas, en relación con los diferentes grupos sociales, contemporáneos o futuros, afectados por ella a corto, medio o largo plazo. Incorporar la responsabilidad social en la genética empresarial sólo es posible, si la empresa trasciende su naturaleza económica y se erige como una entidad social en continuo proceso de interacción y adaptación con su entorno (García Nieto, 2012: 94).

Con esta premisa y centrándonos exclusivamente en la perspectiva de las relaciones públicas, encontramos tres planteamientos diferentes de interés científico sobre la responsabilidad social corporativa (García Nieto, 2012: 101) en las sociedades contemporáneas. La teoría de los stakeholders de Freeman (Freeman, 1983; Freeman y Gilbert, 1988; Freeman, Wicks y Parmar, 2004), la teoría de la pirámide de la responsabilidad social corporativa de Carroll (Carroll, 1991, 1999; Carroll y Buchholtz, 2011), y la propuesta de los niveles de RSC dentro de la teoría de los modelos de las relaciones públicas de James E. Grunig (Grunig & Hunt, 1984 y Grunig, 1992).

En esta categoría de responsabilidad social (Grunig), ética y filantrópica (Carroll) y solidaria (García Nieto) se integran los planes y acciones que las organizaciones emprenden con el fin de garantizar el bienestar social y la mejora de la calidad de vida de las personas. Es este nivel de responsabilidad solidaria en el que, precisamente, se circunscribe el plan de responsabilidad social corporativa que proponemos en el ámbito de los hospitales públicos de los que disfruta la ciudadanía en España.

### **Metodología *ad hoc* para investigación**

De acuerdo con los fundamentos de la gestión de la comunicación y de las relaciones públicas, todo plan estratégico de responsabilidad social corporativa requiere, como ya se ha indicado, de una definición certera de la realidad en la cual nos encontramos. Por ello, el primer paso debe ser, necesariamente, la recogida de información suficiente, válida y fiable que permita plantear unos objetivos realistas y tomar las decisiones adecuadas, en cuanto a estrategias y acciones, para poder alcanzar las metas con éxito.

Para ello, se ha contado con la siguiente metodología. Para la recogida de la necesaria información hemos recurrido a las siguientes fuentes. Entre las fuentes primarias, el primer paso para la planificación de este modelo de RSC es el estudio específico de las necesidades sociales que se detectan en el proceso de ingreso hospitalario de los pacientes. Concretamente se identifican y se evalúan las carencias de las personas que se encuentran en situación de un nivel moderado de dependencia.

Los hospitales seleccionados para la realización de este estudio no constituyen una muestra aleatoria, sino condicionada. Es, precisamente, la detección pionera de un rasgo de sensibilidad y predisposición favorable de sus gestores hacia la puesta en marcha de planes de actuación socialmente responsables, lo que determinó el planteamiento de este proyecto. Así, pues, para la ejecución del estudio de las necesidades sociales se han recogido y analizado los expedientes de las problemáticas sociales de los siguientes hospitales, todos ellos pertenecientes a la red de hospitales públicos de las Comunidades Autónomas de Galicia, Cataluña y Madrid, y con una población total de referencia de dos

millones de usuarios: Hospital Universitario da Coruña, Hospital Universitario de Santiago de Compostela, Hospital Universitario de Tarragona Joan XXIII, Hospital Virgen de la Cinta de Tortosa, Hospital Clínico San Carlos y Hospital Universitario 12 de Octubre (12-O) de Madrid.

Se han utilizado las bases de datos de las unidades de trabajo social de todos los hospitales mencionados, seleccionando aquellos registros que incluyeran temas relacionados con problemáticas sociales.

De las bases de datos nutridas a partir de las aportaciones recogidas por los trabajadores sociales de los Hospitales se han obtenido los casos de estudio relativos a pacientes que han sido objeto de intervención por parte de dichos profesionales. Para la selección de los casos, los pacientes de referencia debían reunir las dos siguientes condiciones. Por un lado, pacientes atendidos en los hospitales mencionados desde el 2009 hasta 2014 (tanto en hospitalización como en consultas por algún proceso clínico). Y por otro lado, pacientes derivados al servicio de Trabajo Social desde el área asistencial, por petición del propio paciente o por otro tipo de instituciones (Atención Primaria, Servicios Sociales, Penitenciarias).

Además, se han explotado los sistemas informáticos de los Hospitales que participan en el presente proyecto. En concreto: Hp-Doctor del Hospital Universitario 12 de Octubre, Rusho del Hospital Clínico San Carlos, Siuac del Hospital de Tarragona, Social del Hospital de Santiago de Compostela y Asis del Hospital da Coruña.

Finalmente, respecto a las fuentes secundarias, se ha realizado una búsqueda documental en diferentes catálogos y bases de datos. Algunas de carácter multidisciplinar, como la Academic Search Complete, y otras específicas, como Medline, PsycInfo, Socindex, Social Work Abstract, Family & Society Study World Wide, Psychology and The Behavior Sciences Collection.

La búsqueda de esta literatura científica se ha centrado en el período de los últimos diez años y las palabras clave utilizadas como referencia para la selección en el proceso de búsqueda han sido: “volunteer”, “volunteering”, “hospitalization” y “home-based care”, teniendo en cuenta las características del plan de RSC que se pretende planificar. La elección de las palabras clave vino determinada por los primeros resultados de la investigación con las fuentes primarias.

## **Resultados, la identificación del problema y discusiones**

Sin duda alguna, en las actuales sociedades contemporáneas, el cambio en la estructura social conlleva repercusiones en la gestión hospitalaria, ya que los cuidados a enfermos con incapacidad para valerse por sí mismos se han exigido cambios en las últimas décadas. Han pasado de ser asumidos tradicionalmente por las familias a ser demandados como una ayuda proporcionada por la propia administración o por otros diferentes colectivos. A ello se suma el progresivo envejecimiento de la población española que incrementa la necesidad de una atención especial, con un abordaje multidisciplinar a la cronicidad, mediante planes de atención específicos.

La población mundial está envejeciendo. De 575.000 millones de ancianos en 1995 (entendiendo por anciano persona mayor de 65 años) se pasará a 1.200.000 millones en el 2025, según estudios realizados por Murphy et al. (2009). Carabaña (2003) señala que esta situación se agrava considerablemente en España, debido, sobre todo, a los bajos índices de natalidad situados por debajo de la media de Europa y del mundo. La crisis y el paro se apuntan como las variables que más han contribuido al aumento de la población envejecida. En el cuadro que se expone a continuación se recoge la estimación de la evolución de la población mayor de 65 y de 85 años desde 1900 hasta el 2050.

De este modo, el incremento de las atenciones sanitarias implica un aumento de demandas sociales. Como señala Fernando Lamata (Fundadeps, 2011), el paradigma de la sanidad en el siglo XXI ha cambiado. Ya no se trata sólo de curar o sanar, sino de cuidar, un concepto más responsable. Dar cuidados implica ocuparse del cuerpo y de la mente, buscando mayores índices de felicidad para todos los que se relacionan con un hospital. Dar cuidados, desde esa concepción, pasa, también, por facilitar el retorno del paciente a su ámbito social, a su domicilio, lo más rápidamente posible y en las mejores condiciones de salud. Así, la visión de la organización hospitalaria de un mundo más saludable, un mundo mejor, tiene que complementarse con unos valores reflejados en la responsabilidad social corporativa respetando la intimidad, la integridad del paciente y el medio ambiente; además de tener en cuenta las expectativas de los ciudadanos.

La calidad y la seguridad en el servicio sanitario son preocupaciones comunes a todos los servicios de salud y representan un ámbito estratégico de cualquier organización sanitaria. El enfoque de los proyectos de calidad, a menudo, prioriza los resultados de una buena gestión del proceso asistencial de una organización, sobre los resultados de una adecuada atención integral y personalizada. Ello podría explicar por qué el aumento del gasto sanitario en períodos previos no ha ido necesariamente ligado a un aumento de la satisfacción de los usuarios.

En la información recogida en los seis hospitales de nivel 3 (es decir, grandes hospitales son aquellos que cuentan la mayoría de las especialidades) que participan en el presente proyecto, se observa sus Unidades de Trabajo Social han realizado 29.182 intervenciones sociales anuales. Del total de estas intervenciones, aproximadamente un 33% corresponde a problemáticas sociales relacionadas con la dificultad de atención a domicilio por insuficiencia o carencia de apoyo familiar. Los cuadros de mando de dichos hospitales ratifican el dato señalado. A continuación, en la siguiente tabla se muestran las intervenciones de Trabajo Social en altas hospitalarias:

MUESTRA DE HOSPITALES PÚBLICOS	<i>Altas hospitalarias</i>	<i>Intervenciones de Trabajo Social (ITS)</i>	<i>% ITS/Altas</i>	<i>ITS por falta de apoyo familiar</i>	<i>% ITS por falta de apoyo sobre altas</i>
Hospital 12-O	42.428	13.670	32,22%	4.511	10,63%
Hospital Clínico	33.309	5.803	17,42%	1.915	5,75%
Hospital de Tarragona	20.021	1.426	7,12%	471	2,35%
Hospital de Tortosa	11.126	1.141	10,26%	377	3,38%
Hospital da Coruña	40.892	5.084	12,43%	1.678	4,10%
Hospital de Santiago	37.230	2.058	5,53%	679	1,82%
<b>TOTAL</b>	<b>185.006</b>	<b>29.182</b>	<b>15,77%</b>	<b>9.630</b>	<b>5,21%</b>

Tabla 1. Intervenciones de Trabajo Social en relación con las Altas de Hospitalización (Fuente: elaboración propia Red Sanitaria de RSC).

En ese contexto, la realidad de la hospitalización actual, en la que se procura la derivación de los pacientes a los ambulatorios de atención primaria y la reducción de las estancias en los hospitales, parece aconsejar la dinamización de los procesos. Se pretende minorar las estancias hospitalarias y fomentar alternativas al ingreso convencional que mejoren la calidad de vida de los pacientes y eviten las consecuencias no deseables de los ingresos prolongados (por ejemplo: infecciones nosocomiales). Tal y como afirman Mendoza, Navarro, Sánchez-Quijano, Villegas, Asencio y Lissen, (2012) las estancias prologadas por motivos no médicos son frecuentes y principalmente motivadas por el problema social familiar para hacerse cargo de los pacientes después de su hospitalización. Esto representa una sobrecarga importante para los hospitales, no solo desde el punto de vista económico sino, también, desde la eficiencia social y, en consecuencia, desde la calidad percibida prestada al paciente.

En algunos hospitales, para favorecer ese proceso, se han creado unidades de medicina hospitalaria. Estas unidades desarrollan un programa de atención especial al paciente frágil y dependiente que pivota fundamentalmente en la enfermera gestora de enlace hospitalario, quien realiza una minuciosa valoración de los pacientes y establece sus necesidades en cuidados y recursos. De esta manera, se facilita el alta a su domicilio o el traslado a otra de las nuevas estructuras facilitadoras del proceso asistencial: la hospitalización a domicilio (HaD).

Para que un paciente sea incluido en el programa de HaD debe cumplir los siguientes requisitos: aceptación por parte del paciente, tener un cuidador válido presencial, aceptación del cuidador, estabilidad clínica y diagnóstico claro, necesidad de cuidados y/o tratamiento de rango hospitalario, comunicación telefónica, isócrona de 30 minutos y/o pertenencia al área sanitaria del centro hospitalario.

En cualquiera de los dos casos, alta a domicilio o traslado a HaD, es necesaria la presencia de un cuidador. Cuando un paciente es trasladado a su domicilio con HaD, el cuidador se convierte en el garante de la prestación del servicio de HaD pues participa en la comunicación, en el aseguramiento de los cuidados básicos (alimentación, higiene, toma de medicación oral, aerosolterapia...), en el acompañamiento a las pruebas hospitalarias cuando sea necesario... Se convierte en la persona clave, nexo entre el paciente y el hospital.

En este contexto, la intervención de la enfermera gestora de enlace hospitalario es un apoyo necesario en los procesos hospitalarios, pero, también, es imprescindible desarrollar programas de apoyo al paciente y a los cuidadores en el domicilio. Programas que faciliten la estancia del paciente en el hogar familiar y evite los traslados innecesarios a los servicios de urgencia, por problemas que pueden manejarse en el domicilio con la adecuada educación sanitaria y soporte social.

Por ello, la transición del hospital al domicilio es un momento de vulnerabilidad para todos los pacientes y sobre todo para los mayores de 65 años. Si no se manejan adecuadamente tienen el riesgo de precisar la readmisión en el hospital. Ello puede contribuir a disminuir la calidad de vida y a incrementar el peligro de su estado de salud. Una revisión actual de la literatura en relación con el problema de los reingresos de la población anciana, realizada por L.M. Wolfe (2013), muestra que hay un número limitado de los recursos disponibles para los hospitales.

Centrándonos en el procedimiento de atención sanitaria de cualquier ciudadano, podríamos afirmar que a partir de un problema clínico que implique un ingreso, la persona comienza a ser “paciente” y se desencadenan acciones que repercuten en su vida diaria, entorno familiar y social. Por ello, son ámbitos interrelacionados y vinculados. Estudios realizados en Estados Unidos (Rydeman, Tornkwist, Agreus, Dahlberg, 2012) señalan que las personas mayores y sus familiares se sienten perdidos en el contexto hospitalario.

Cuando dicho colectivo pierde su autonomía se sienten indefensos. Muchas veces se encuentran en medio de las discusiones entre los profesionales del Sistema Sanitario de Salud y los familiares.

El mundo del paciente es el mundo de partida del trabajo científico. Se pueden considerar las mismas circunstancias para dos pacientes diferentes y, sin embargo, la experiencia y las expectativas de cada uno de ellos son distintas. Por tanto, es conveniente aumentar los esfuerzos para dar recursos a las personas mayores y sus familiares con el fin de que continúen con la misma vida en sus domicilios. Rydeman et al. (2012) afirman, fruto de su investigación, que hay que crear un puente entre la vida hospitalaria y el domicilio del paciente.

En esa línea, el voluntariado ocupa un papel clave para hacer que ese puente sea más humano; puede contribuir a amortiguar el cambio drástico que viven los pacientes tras su paso por el Hospital. Además, los voluntarios viven la experiencia positivamente. Un ejemplo de ello es el testimonio de Darlene Andrews miembro del Spirit of Cobb Charter Chapter en Marietta, Georgia (EEUU), tras colaborar con pacientes en cuidados paliativos afirmaba que era una experiencia muy gratificante que le había enseñado “la paciencia, la tolerancia y más empatía hacia las personas que ya no pueden controlar sus vidas”. Incluso la experiencia de ser voluntario puede provocar vocación de cuidados y generar un incremento de profesionales dedicados a la Sanidad, Advice P.R.N. (2005).

En definitiva, y a modo de resumen, podemos afirmar que el plan de RSC que proponemos, centrado en la creación de una plataforma de acompañamiento con voluntariado, es esperado y necesario, fundamentalmente por las siguientes circunstancias:

- A. El incremento del envejecimiento en la población española. En algunas especialidades como Traumatología tiene una media de edad de 81 años.
- B. La duplicidad del número de actos asistenciales prolonga las estancias considerablemente.
- C. El aumento del número de demandas sociales que se solicitan en las unidades de trabajo social, especialmente cuando las limitaciones sociales están relacionadas con la dificultad de atención a domicilio por carencia de apoyo familiar.

En virtud de todo ello, la sociedad española se enfrenta a una realidad caracterizada por una elevada población envejecida, cada vez más demandante de actos asistenciales, tanto en las consultas, como en las cirugías, a lo que habría que añadir la consecuente prolongación de las estancias hospitalarias. En esta situación, nuestro proyecto se presenta como una posible solución para paliar una previsible sobrecarga para el Sistema Sanitario, así como el posible deterioro de la percepción de la calidad en la atención.

### **Propuesta: plan de responsabilidad social corporativa**

El plan de responsabilidad social corporativa que planteamos está encaminado a crear un modelo o plataforma de acompañamiento, mediante voluntariado social, a pacientes susceptibles de alta hospitalaria, ya sea sólo por alta a domicilio, o porque el paciente, dado su cuadro clínico, reciba el alta en condiciones de hospitalización a domicilio.

Para el diseño del plan de responsabilidad social corporativa, además de considerar los resultados de la investigación precedente, se ha contado con la participación y asesoramiento de un panel de expertos en los temas sobre los que versa el citado proyecto. Este equipo estaba formado por Belén Mercedes Urosa Sanz (decana de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Pontificia de Comillas), María Teresa García Nieto (profesora titular de Universidad de la Facultad de Ciencias de la

Información de la Universidad Complutense de Madrid), María Arántzazu Álvarez de Arcaya Vicente (coordinadora médico de la Unidad de Medicina Hospitalaria del Hospital Clínico San Carlos de Madrid) y Javier Echanove Ravello (director general y responsable de finanzas de la entidad no lucrativa ‘Desarrollo y Asistencia. Solo en Madrid’, que cuenta con 2000 voluntarios especializados en acompañamiento).

Entre los objetivos del plan de RSC, es preciso destacar los siguientes puntos. Entre los objetivos generales se pretendía, por un lado, humanizar la atención al paciente y mejorar su satisfacción, así como la de su familia y las personas de su entorno y, por otro, fomentar el sentimiento de pertenencia de los profesionales con relación a la organización, impulsando el compromiso con los valores éticos.

Entre los objetivos específicos en relación con cada grupo de público destacaban los siguientes puntos. En los objetivos en relación con los usuarios se buscaba:

- Mejorar la percepción de la atención hospitalaria en el paciente, sus familiares y su entorno.
- Mitigar el sentimiento de indefensión, soledad y abandono.
- Mejorar la confianza en la institución y los profesionales.
- Mejora de la calidad percibida, al sentir que se tienen en cuenta las necesidades individualizadas.
- Mejorar la eficiencia en la adecuación de la hospitalización, facilitando la vuelta al entorno familiar.

Respecto a los objetivos en relación con los profesionales, se perseguía:

- Reforzar los valores éticos de los profesionales.
- Fortalecer el sentimiento de pertenencia a la organización.
- Mejorar la relación médico-paciente.
- Mejorar el desarrollo del proceso asistencial.
- Facilitar el trayecto de la desvinculación laboral integrando al personal que no se encuentra en activo (profesionales jubilados).

En relación a los objetivos vinculados con los profesionales en formación se deseaba:

- Trasmitir los valores éticos a los profesionales que se están formando en la organización.
- Optimizar los programas de aprendizaje- servicio.
- Suscripción de convenios específicos con las universidades o escuelas profesionales para que, en determinados casos, la actividad realizada pueda ser reconocida como créditos por equivalencia o de libre elección.
- Promover, con estas entidades académicas, la realización de actividades de información, asesoramiento y difusión de actividades de voluntariado de salud.

Finalmente, en los objetivos en relación con la organización, se buscaba

- Optimizar la eficiencia de los recursos (modelo de relaciones excelentes con los usuarios).
- Mejorar la notoriedad pública y la imagen social de la organización.
- Mejorar el prestigio de la institución.
- Crear valor compartido (que es la esencia de la RSC).

Respecto al desarrollo del plan de RSC, el desarrollo del proyecto se planteaba desde una estructura de responsabilidad social corporativa transversal a la organización, de manera que se garantizara su correcta y completa implementación. Los recursos tanto materiales como humanos dependen de la organización. Este procedimiento conlleva una serie de fases. La primera consiste en identificar la población objetiva o *target audience*. Se definirán las características de los pacientes que van a formar parte del programa de acompañamiento y los criterios de inclusión. Sus dificultades sociales deben concretarse

en las carencias o en las insuficiencias de apoyo familiar y con necesidad de atención sanitaria. Serán pacientes con un nivel moderado de dependencia.

La segunda fase busca analizar la viabilidad y estrategias de aplicación. Pretende identificar los recursos necesarios tanto materiales como humanos. También quiere crear una estructura de coordinadores expertos y establecer planes de formación desde las mismas organizaciones implicadas. También pretende diseñar coberturas, horarios y cuadros de mando.

La tercera fase es el Plan de Acción o Medidas de Implementación. Consiste en establecer las acciones a llevar a cabo como el acompañamiento en la ambulancia, del hospital al domicilio del paciente, acompañamiento a revisiones médicas, consultas o residencias.

### **Evaluación de resultados**

Con la evaluación se pretende medir el impacto que genera la plataforma implementada en los colectivos que participan en el proyecto. Para ello se establecen los procedimientos y sus indicadores de medición. El público prioritario es el de los usuarios, los pacientes. Para evaluar la eficacia de la plataforma en este colectivo se aplicarán encuestas de satisfacción del paciente y cuestionarios de calidad percibida con diferentes escalas.

Los siguientes beneficiarios son los profesionales. Se obtendrán indicadores mediante encuestas de clima laboral, evaluaciones de desempeño y el porcentaje de reclamaciones de trato. Se realizará un estudio pre y post de estos indicadores para poder comprobar la eficacia del plan. También son beneficiarios los profesionales en formación. Se obtendrán indicadores mediante cuestionarios de *feedback*, análisis del número de solicitudes para formarse en la organización (estudio pre y post) y encuestas a los centros de formación. Percepción sobre el número y el contenido de las charlas impartidas en los centros de formación colaboradores con la organización.

Respecto de la propia organización se realizarán encuestas de percepción social. Se emprenderá un análisis comparativo del tipo de noticias en comunicación interna y externa, antes y después de la implantación del proyecto, tanto de las remitidas, como de las publicadas. Además, se considerarán indicadores útiles las encuestas de satisfacción del paciente. Y se valorará el impacto de la memoria de responsabilidad social corporativa que incluya este plan.

### **Conclusiones finales**

En las actuales sociedades occidentales, todo acto de atención sanitaria implica el intento científico de curar una enfermedad y el empeño de cuidar al paciente. En este sentido, la planificación de los servicios sanitarios, además de centrarse en optimización de recursos tangibles, debe orientarse al cultivo de la sensibilidad social y de los valores inherentes a la atención sanitaria. De este modo, y como consecuencia, la organización adquirirá prestigio y ganará autoridad moral frente al conjunto de la sociedad.

El camino hacia un nuevo modelo pasa por considerar las necesidades y expectativas de los pacientes, así como las actitudes y comportamientos de los profesionales. Es preciso que el profesional sanitario conozca, entienda y asuma el punto de vista del paciente. No podemos olvidar que es en los profesionales en los que recae gran parte de la responsabilidad de la percepción que tienen los pacientes sobre el servicio recibido.

La eficiencia económica y la efectividad sanitaria han sido los puntos fundamentales sobre los cuales se viene planteando la modernización del sistema sanitario. No obstante, se hace necesario añadir una nueva política basada en la orientación al paciente.

La implantación de una plataforma de voluntariado para acompañamiento al paciente al alta supone una serie de ventajas para todos los colectivos que están implicados. El principal beneficiario será el propio paciente quien, con el apoyo del voluntariado, verá satisfechas sus necesidades de acompañamiento, favoreciendo una percepción de la calidad sanitaria mucho más positiva.

Los segundos, y no por ello menos importantes, serán sus familiares y las personas de su entorno, quienes, dada la realidad actual, se enfrentan con dificultades para asumir el cuidado del paciente debido a las cargas personales y laborales. La plataforma les proporciona un respiro.

Los terceros beneficiarios serán los profesionales sanitarios, quienes pueden concentrarse en sus tareas propias durante su jornada laboral y, además, podrán desarrollar otras actividades complementarias formando parte de la plataforma de acompañamiento. Nos referimos a trabajadores en activo, jubilados, residentes y otros profesionales en formación. Se trata de crear y fomentar una cultura de valores, y de reforzar el sentimiento de pertenencia a la organización.

Junto a todo lo anterior, con la implementación de este proyecto de RSC, contribuimos a que la organización hospitalaria resulte más visible para los ciudadanos y tenga una imagen más integrada en la sociedad, como una organización más sensible y comprometida con la responsabilidad social corporativa.

Sin embargo, el mayor beneficiario del desarrollo del presente proyecto será, sin duda, el sistema sanitario español. Agilizar las altas proporcionará una mejora de la calidad sanitaria percibida en los ciudadanos y, al tiempo, supondrá una reducción de los costes propiciando, así, la optimización de los recursos públicos.

## Referencias

- Advice P.R.N. training volunteers: Watch your step. (2005). *Nursing*, 35(9), 14-14.
- Bradley-Kennedy, E. (2003). Looking inward -- our philanthropic efforts. *Women in Business*, 55(6), 19-21.
- Carabaña Morales, J. (2003). Los cambios demográficos y sus consecuencias sociales. *Información Comercial Española, ICE: Revista de Economía*, 811, 153-174.
- Carroll, A.B. (1991). The Pyramid of Social Responsibility: Toward the Moral Management of Organizational Stakeholders. *Business Horizons*, July-August, 39-48.
- Carroll, A.B. (1999). Corporate social responsibility: evolution of a definitional
- Carroll, A.B. y Buchholtz, A.K. (2011). *Business and Society: Ethics, Sustainability, and Stakeholder Management*, 8th Edition. Boston: South-Western College Publishing.
- Davis, C. (2007). A head start for volunteers. *Nursing Standard*, 22(13), 64-64.
- Dozier, D. M., with Grunig, L. A., & Grunig, J. E. (1995). *Manager's guide to excellence in public relations and communication management*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Fernandes, R., Braun, K. L., Ozawa, J., Compton, M., Guzman, C., & Somogyi-Zalud, E. (2010). Home-based palliative care services for underserved populations. *Journal of Palliative Medicine*, 13(4), 413- 419.
- Freeman, R. E. (1983). Stockholders and Stakeholders: A New Perspective on Corporate Governance. *California Management Review*; Spring 25, 3; pg. 88-106.

Freeman, R. E. y Gilbert, D. R. (1988). *Corporate Strategy and the Search for Ethics*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Freeman, R.E.; Wicks, A.C. y Parmar, B. (2004). Stakeholder Theory and “The Corporate Objective Revisited” *Organización Science* 15 (3), pp 364-369.

Fundació Víctor Grífols i Lucas (2005). *Los fines de la medicina – Els fins de la medicina*. Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas nº11. Barcelona.

FUNDADEPS. Fundación de Educación para la Salud (2011). *El Aula Social Dr Zarco, un compromiso del Hospital Clínico con la sociedad*. <http://www.adeps.org/EpsOpiniones.asp?codopinion=46>. Consultado 14-1-2016.

García Nieto, M.T. (2012). *Las Ciencias Sociales y la Responsabilidad Social Corporativa*. aDResearch. ESIC.Vol 6 julio-diciembre, pp 92-111.

Grunig, J.E. & Hunt, T. (1984): *Managing Public Relations*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Grunig, J. E. (ed.) (1992). *Excellence in public relations and communication management*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Grunig, L. A., Grunig, J. E., & Vercic, D. (1998). Are the IABC’s excellence principles generic? Comparing Slovenia and the United States, the United Kingdom and Canada. *Journal of Communication Management*., 2, 335–356.

Grunig, L. A., Grunig, J. E., & Dozier, D. M. (2002). *Excellent public relations and effective organizations: A study of communication management in three countries*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Grunig, J. E. (2006). Furnishing the edifice: Ongoing research on public relations as a strategic management function. *Journal of Public Relations Research*, 18, 151–176.

Hardegree, L. (2007). Be a volunteer in medicine. *MLO: Medical Laboratory Observer*, 39(7), 72-72.

Grupo Innova-Docencia 281 de la UCM (2017). *Universidad y sociedad: comunicación e integración en empresas e instituciones públicas y organizaciones no lucrativas*. En Rodríguez Torres, Javier: *Retos docentes como desafío curricular*. Madrid: McGrawHill.

Instituto Nacional de Estadística (2015). *España en cifras*. Madrid: INE.

Lillie, A., Kate. (2013). Volunteering: A valuable experience and a new perspective. *International Journal of Palliative Nursing*, 19(11), 525-525.

Mendoza Giraldo, D., Navarro, A., Sánchez-Quijano, A., Villegas, A., Asencio, R., & Lissen, E. (2012). Impact of delayed discharge for nonmedical reasons in a tertiary hospital internal medicine department. *Revista Clínica Española*, 212(5), 229-234.

Noh, J., Kwon, Y., Yoon, S. & Hwang, J. (2011). Internal and external environmental factors affecting the performance of hospital-based home nursing care. *International Nursing Review*, 58(2), 263-269.

Preston, L.E. & Post, J.E. (1975). *Private Management and Public Policy: The Principle of Public Responsibility*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.

Santini, S., & Miller, R. (2014). Good practice in European integration: Lessons from the AIDA project. *International Journal of Integrated Care (IJIC)*, 14, 27-29.

Servicio de Información y Atención al Usuario. Hospital 12 de Octubre (2009-2013). *Cuadro de Mando de Trabajo Social*

Stoesz, D. (1988). Human service corporations and the welfare state. *Society*, 25(5), 53-58.

Tranmer, J. E., Guerriere, D. N., Ungar, W. J., & Coyte, P. C. (2005). Valuing patient and caregiver time: A review of the literature. *Pharmacoeconomics*, 23(5), 449-4

Rydeman, I., Törnkqvist, L., Agreus, L., & Dahlberg, K. (2012). Being in-between and lost in the discharge process. An excursus of two empirical studies of older persons',

their relatives', and care professionals' experience. *International Journal of Qualitative Studies on Health & Well-being*, 7, 1-9. doi:10.3402/qhw.v7i0.19678.

Toth, E. L. (ed.) (2007). *The Future of Excellence in Public Relations and Communication Management: Challenges for the Next Generation*. London: Lawrence Erlbaum Associates

Wolfe, L. M. (2013). Hospital readmissions: The need for a coordinated transitional care model: Analysis and synthesis of research on medicare policy and interventions for the elderly. *Dissertation Abstracts International Section A*, 74.

Zamora López, F. (2003). ¿Quién teme al envejecimiento? *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, (175), 201-214.

## Trieste, antes y después de la revolución psiquiátrica

Ana Martínez Pérez-Canales  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### Resumen

El objetivo es reconocer la importancia de la psiquiatría, de la revolución psiquiátrica y política puesta en marcha por el psiquiatra veneciano Franco Basaglia al derribar los muros del manicomio de San Giovanni (1973), en la actual identidad de la ciudad de Trieste (Italia). El encuentro entre *locos y cuerdos*, seguramente, fue posible gracias a la larga experiencia, adquirida como ciudad frontera, en el diálogo entre distintas nacionalidades que reivindicaban su propia identidad.

### Abstract

The objective is to recognise the importance, for the current identity of Trieste (Italy), of psychiatry and of the psychiatric and political revolution initiated by the Venetian psychiatrist Franco Basaglia after tearing down the walls of San Giovanni's asylum. Probably the encounter between *crazy and sane* was possible due to the long experience gained as a border city, in the dialogue between different nationalities that claimed their own identity.

**Palabras clave:** hospicio, identidad, psiquiatra, Franco Basaglia.

**Keywords:** asylum, identity, psychiatrist, Franco Basaglia.

### Introducción

Trieste, emplazada frente al Adriático, apoya la espalda en el Carso y se asienta sobre una pequeña franja costera que hace frontera con Eslovenia. La ciudad, desde principios del siglo XVIII y hasta casi finales del siglo XX, muestra exclusivamente, aun con altibajos, una identidad cosmopolita, culta, literaria, multilingüe, de lugar frontera, o incluso de no lugar, y de ciudad italiana pero con un pasado austriaco que le aportará esa *doble alma* (Ara y Magris, 2007) de la que habla el escritor triestino Scipio Slataper autor de *Mi Carso* (1912-1916) y autor de referencia al hablar sobre Trieste. Pero la ciudad, en aquel tiempo, era dueña de otra identidad *oculta* conformada por todas las personas, desposeídas del poder de decidir, que -como ángeles caídos- habitan en el Hospicio o manicomio San Giovanni, inaugurado en 1908. Personas que, todas ellas, más probablemente, hubieran preferido vivir en un lugar como la Abadía de Thélème, construida por Gargantúa (François Rabelais, 1535), un lugar sin muros ni reloj en la que “tanto los hombres como las mujeres que allí entraran podrían salirse cuando bien les pareciera, enteramente y con toda libertad” (Rabelais, 1986: 264); un lugar donde la inscripción grabada en la puerta avisa de que no tienen permitida la entrada “falsarios, santurrones, hipócritas, rosmones, infatuados, pazguatos, mojigatos, [...] gorriones frailopines cizañosos, [...]” (Rabelais, 1986: 269-272, 269); un lugar donde, para los thelemitas, “[s]u vida entera se empleaba no según leyes, reglas o estatutos, sino según su voluntad y libre albedrío, pues así lo estableció Gargantúa, de modo que toda su regla no consistía sino en esta cláusula: ‘Haz lo que tú quieras’” (Rabelais, 1986: 273-274).

En el año 1973, cuando el psiquiatra italiano Franco Basaglia (Venecia, 1924-1980) pone en marcha una auténtica revolución psiquiátrica (que es política también) al derribar

el muro del manicomio de San Giovanni para que los pacientes pasen a reivindicar su lugar en la ciudad, Trieste rompe con su pasado y gana una nueva identidad que la convierte en una ciudad única en el mundo, modelo a nivel mundial de la psiquiatría comunitaria.

### **Breve historia de Trieste hasta la caída del muro de San Giovanni (1973)**

A grandes rasgos, durante esa primera etapa en la que Trieste solo hace *visible* una identidad, esta sería la historia de la ciudad, de acuerdo al trabajo conjunto del historiador Angelo Ara (Stresa, Italia, 1942) y el germanista Claudio Magris (Trieste, Italia, 1939) en su libro *Trieste*.

Trieste debe su crecimiento, su bella arquitectura y su puerto franco a los años en que forma parte del Imperio austrohúngaro (1719-1919), cuando Austria busca tener una salida al mar. La unión con el hinterland danubiano-balcánico traerá a Trieste una prosperidad económica y un dinamismo desconocidos hasta entonces. Durante este periodo histórico, la ciudad -con su *doble alma*, como la definiera Slataper-, aunque “desgarrada entre Italia y Austria, entre el espíritu y el interés” (Ara y Magris, 2007: 76), siempre mantendrá la *italianidad* lingüística como nexo de unión entre las personas de distintas culturas y nacionalidades que llegan a ella atraídas por el puerto y los negocios: italianos, alemanes, eslovenos, judíos y griegos. Angelo Ara y Claudio Magris señalan:

[...] los intelectuales triestinos no reparan en la gran literatura austriaca que, en aquellos años, descubre la crisis del fundamento, la insuficiencia del lenguaje, el vacío de la realidad y la negatividad del pensamiento: las primeras obras de Musil, los primeros cuentos de Hofmannsthal, las fulminantes y breves prosas de Altenberg y otros textos de aquella extraordinaria civilización de la crisis. Solamente Tavolato, por ejemplo, repara en Kraus [...]. Los intelectuales triestinos ven antes la crisis del fundamento en sus manifestaciones geográficamente más remotas, por ejemplo en la literatura escandinava, que en otras tan cercanas como las de Viena. Ibsen, tal vez el mayor poeta de la intuición nihilista del conflicto entre vida y representación (cultura, arte, sentimiento) –y de la crisis del sujeto que ese conflicto implica–, es captado, en el genial libro de Slataper publicado póstumamente (1916) [...] que hace de él, aún hoy, un intérprete de nuestro dilema, un espejo nuestro. (Ara y Magris, 2007: 138)

Cuando empieza la Gran Guerra (guerra en la que mueren en el frente los escritores Carlo Stuparich y Scipio Slataper que, concretamente, se suicida para no morir en las manos del enemigo), Trieste juzga que para mantener la italianidad adriática es necesaria la unión político-territorial con Italia. “Romper el vínculo político con el hinterland danubiano-balcánico supuso el ocaso de una relación cultural y espiritual” (Ara y Magris, 2007: 163), mantenida durante dos siglos. Con esta pérdida, Trieste deja de ser una ciudad “diferente” “distinta” y se convierte en “una ciudad de provincias italiana” (Ara y Magris, 2007: 167). Momento en el que se agrava en la ciudad la relación entre italianos y eslovenos (la relación entre ambas nacionalidades es un tema recurrente a lo largo de la historia de esta ciudad) lo que conlleva que haya caldo de cultivo suficiente para que arraiguen las ideas fascistas, en general bastante ajenas al espíritu de los triestinos, que recorren el Estado. Ara y Magris señalan la presencia de *otra* Trieste, nacida en este periodo de entre guerras:

Además de la ciudad fascista y de la ciudad del Resurgimiento- ésta enfrentada a aquella para salvar su verdadera alma-, hay otra Trieste que pasa inadvertida a las dos ciudades oficiales, por llamarlas de algún modo, la del dominio fascista y la de la oposición humanista, liberal y mazziniana. Nos referimos a la ciudad que elabora, en

la oscuridad de esos años, una cultura original y nueva. Es la ciudad de individuos aislados, unidos por lazos de amistad personal y por el intercambio de apasionadas y revolucionarias lecturas, que se reúnen en el café y en sus casas. (Ara y Magris, 2007: 193)

Durante la segunda Guerra Mundial, a pesar de que, debido a las leyes raciales de 1938 dictadas por el nacionalsocialismo, llegaban exiliados a la ciudad muchos judíos que venían huyendo desde centro Europa, los triestinos no se percataron de lo que se estaba gestando y sin darse cuenta se vieron bajo la bota hitleriana. Finalmente, Trieste será la única ciudad en Italia donde hubo un campo de exterminio (La Rissiera di San Sabba).

De esa bota les librarían los partisanos eslavos que combatían bajo las órdenes de Tito pero cuyo objetivo era integrar Trieste en el Estado yugoslavo. Acabada la guerra, Tito ocupó la ciudad pero sólo durante Cuarenta días pues los Aliados le obligaron a retirar sus tropas.

En 1947, por la Resolución 16 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, pasa a ser Territorio Libre de Trieste; un estado que comprende: una estrecha franja costera al noroeste (Zona A) y una pequeña porción de la península de [Istria](#) (Zona B). El drama del éxodo de los italianos y judíos de Istria, Fiume y Dalmacia, por el arbitrario reparto de tierras que tuvo lugar al acabar la segunda guerra mundial (territorios en este caso cedidos a Yugoslavia), es narrado bellamente, en primera persona, por Marisa Madieri, nacida en Fiume (hoy Croacia), en su novela *Verde agua* (1987).

Finalmente, en 1954, firmado el Memorándum de Londres, Trieste vuelve a ser provincia italiana. A partir de esa fecha, “pero todavía más después del pacto de Osimo [firmado entre Yugoslavia e Italia en 1977 y que otorgaba la zona A a Italia y la zona B a Yugoslavia] [...] ese carácter indefinible es aceptado como la esencia misma de la ciudad (Ara y Magris, 2007: 273). Su decadencia y la falta de un proyecto económico potenciará en el imaginario colectivo el particularismo triestino: la *triestinidad*, entendida, dicen Ara y Magris, “como la meta para recuperar la especificidad y las tradiciones históricas y económicas de Trieste” (Ara y Magris, 2007: 268).

Durante todo este periodo la Trieste literaria había dado escritores de una talla importante, y todos ellos tienen hoy su estatua en el Jardín Público: Scipio Slataper, que escribe su única obra (*Mi Carso*, 1912-1916) antes de acabar la Gran Guerra. Umberto Saba (*Il canzoniere*, 1921, que reúne todos sus poemarios, incluido *Trieste e una donna*) e Italo Svevo (*La conciencia de Zeno*, 1923) son dos escritores del periodo de entreguerras. A estos nombres se unen otros más: Giani Stuparich (*La isla*, 1942), Bruno Pincherle, Virgilio Giotti, el poeta esloveno Srečko Kosovel, y Bobi Bazlen<sup>1</sup>, que no escribió nunca un libro pero tuvo gran influencia en el mundo editorial. Años después de acabada la Segunda Mundial, aparecen las novelas de Franco Vegliani (*La frontera*, 1964), Fulvio Tomizza (*Materada*, 1960) o Marisa Madieri (*Verde agua*, 1987) y la novela anónima *Il segreto* (1961), “quizá” –para Claudio Magris– “la mejor novela triestina de la posguerra” (Ara y Magris, 2007: 298).

Sin olvidar dos escritores no triestinos: el escritor bohemio en lengua alemana Rainer María Rilke que, durante su estancia en Trieste, en los años 1911-1912, invitado en el castillo de Duino por la princesa Maria von Thurn und Taxis-Hobenlobe, empieza a escribir ahí *Elegías de Duino* (1923); y el escritor irlandés James Joyce que vive en Trieste entre 1904 y 1920, salvo en el periodo bélico (1915-1919) en que se traslada con

---

<sup>1</sup><http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/08/24/news/bobi-bazlen-ritrovato-biografia-di-un-irregolare-1.308612> (20.01.18)

su familia a Zurich. Su amistad con el escritor triestino Italo Svevo, enriquecedora para ambos, facilita a Joyce el modelo de Leopold Bloom, el protagonista de *Ulises*; así como la esposa de Svevo, Livia Veneziani Svevo, el modelo de Anna Livia Plurabelle, protagonista de *Finnegans Wake*. En Trieste, Joyce escribe algunos relatos de *Dublineses*, convierte *Stephan el héroe* en *Retrato de un artista adolescente*, empieza a trabajar en *Ulises* en 1907, escribe la pieza teatral *Exiliados*, el primer poema de *Música de cámara* y el relato autobiográfico *Giacomo Joyce*.

Joyce tenía un don especial para la música y para los idiomas, además de una memoria prodigiosa y una cultura fuera de lo habitual, y Trieste, con su cántaro de sonidos, pudo ser tan decisivo para él como fuera para Rilke “El pequeño reino de allá arriba”, es decir, el castillo de Duino. Ambos escritores coinciden en el tiempo en Trieste y resulta curioso que –siendo la meditación acerca de la muerte una característica esencial de la literatura triestina, que se ha venido en llamar *triestinidad negra* y que aparece en la obra de Scipio Slataper, en la de Italo Svevo o en la de Umberto Saba–, las obras de Rilke y Joyce participen también, en cierta medida, de este mismo hilo conductor: un pensamiento clave en toda la obra de Joyce es la interdependencia entre los vivos y los muertos,<sup>2</sup> que encontramos en “Los muertos”, el último relato de *Dublineses*, en Circe (capítulo 15 de *Ulises*) y en el último capítulo de *Finnegans Wake*; y para Rilke “[e]n las Elegías la afirmación de la vida y la muerte se revelan como una sola”. Así, en una carta del 13 de noviembre de 1925, dirigida al escritor polaco **Witold von Hulewicz a propósito de las Elegías de Duino** –no sin antes aclarar que: “Si se comete la falta de confrontar las Elegías con los conceptos católicos de la muerte, del más allá y de la eternidad, se aleja uno enteramente de su conclusión” (Rilke, 1945: 105)–, Rilke escribe:

[En las *Elegías*] La muerte es el lado de la vida que no se haya vuelto hacia nosotros y que nosotros no iluminamos; [...] no hay un más acá, ni un más allá, sino la gran *unidad* -en la cual los seres que nos rebasan, los “ángeles”, encuéntranse en su morada. [...] Somos las abejas de lo Invisible, libamos desesperadamente la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible.  
[...] El ángel de las *Elegías* es esa criatura en la que aparece ya realizada la transformación de lo visible en invisible que efectuamos nosotros. (Rilke, 1945: 102, 104 y 106)

En el trasiego de lenguas que se mueven como la bora y los gatos entre las callejuelas grises de esta ciudad plurilingüe podemos pensar que Joyce se inspira para escribir *Finnegans Wake*. En esta obra, que expresa el universo del sueño, desfigura las palabras haciéndolas adquirir, mediante juegos léxicos, nuevos sentidos y nuevos sonidos. La lengua de base es el inglés y mantiene su estructura, pero se complica cuando continuando con un juego empleado primero por Rabelais y luego por Lewis Carroll, éste último con sus “palabras-maleta”, pasa a incluir voces de muchos otros idiomas.

### **Franco Basaglia. La destrucción y cierre del manicomio de San Giovanni.**

Pero, a partir de 1973, al hablar de la producción literaria triestina será imprescindible incluir al psiquiatra Franco Basaglia y algunos de sus libros como *La institución negada: informe de un hospital psiquiátrico* (1968), *¿Qué es la psiquiatría?*

---

<sup>2</sup> Ibid. Ellmann, “Los antecedentes de The Dead”, 271-282, 281.

(1967), *La Condena de ser loco y pobre. Alternativas al manicomio* (2008), y el recopilatorio de sus conferencias impartidas en Brasil (1979).

Trieste había hecho su mayor aportación a la cultura italiana de entonces cuando Edoardo Weiss, estudiante de psiquiatría en Viena (1908-1914) y alumno de Sigmund Freud, que trabajó también durante casi diez años, del 1919 a 1928, como psiquiatra del manicomio triestino, introduce el psicoanálisis en Italia, sin tener la exclusiva pues otro psicoanalista también discípulo de Freud, Marco Levi Bianchini en 1925 había fundado en Terano (Italia) la primera Sociedad Psicoanalítica italiana. Pero será Franco Basaglia quien revolucione la psiquiatría en el mundo al lograr que el Parlamento italiano apruebe la Ley 180/1978<sup>3</sup> que prohíbe, en todo el territorio nacional, tanto las nuevas internaciones en centros de larga duración como la construcción de nuevos manicomos, al tiempo que obligaba al cierre progresivo de los existentes, abriendo el camino a su desaparición. Consciente de las trabas que aparecerán en el camino, Basaglia afirma en una de sus Conferencias en Brasil (1979):

Lo importante es que hemos demostrado que lo imposible se hace posible. Diez, quince, veinte años atrás era impensable que el manicomio se pudiera destruir. Tal vez los manicomos volverán nuevamente a ser cerrados y tal vez más cerrados que antes, no lo sé, pero de todos modos hemos demostrado que se puede asistir a la persona con problemas mentales de otra manera, y este testimonio es fundamental. Yo no creo que el hecho de que una acción logre generalizarse signifique que ganamos. El punto importante es otro, es que ahora sabemos lo que se puede hacer [...].<sup>4</sup>

Franco Basaglia publica en 1968 su ensayo *La institución negada: Informe de un hospital psiquiátrico*, donde defiende “la destrucción del hospital psiquiátrico como lugar de institucionalización”; hará del lema *la libertad es curativa* su bandera política. Es decir, la libertad no es un premio que se otorga al final de un proceso terapéutico, sino que la libertad es el espacio donde trabajar en la recuperación de la salud mental del paciente. Basaglia, negó categóricamente ser un antipsiquiatra, y lo dejó claro durante sus Conferencias en Brasil en junio y noviembre de 1979:

Como primera cuestión yo no formo parte de ningún movimiento antipsiquiátrico y niego de manera categórica el hecho de ser un antipsiquiatra. “Antipsiquiatría” no quiere decir nada, es como “psiquiatría”. Yo pienso que soy un psiquiatra porque mi

---

<sup>3</sup> La ley 180/1978, generada por el trabajo antes mencionado, quizá la única ley nacional que prohíbe totalmente hospitales psiquiátricos, es un marco general de pocos y claros elementos:

- el cierre gradual de los hospitales psiquiátricos, prohibiendo nuevos ingresos y la construcción de nuevos hospitales; el cierre completo precisó de más de 15 años.
- la apertura de Centros de Salud Mental (C.S.M.) Comunitarios, ejes de la nueva red asistencial para prevención, cura y rehabilitación de pacientes psíquicos.
- pequeñas secciones de psiquiatría en los hospitales generales (máximo 15 camas, para que no vuelvan a la atmósfera manicomial), si los pacientes no tienen oportunidad de ingresar en los C.S.M.
- conexiones con los otros sectores de la medicina dentro del Sistema Nacional de Salud; antes la psiquiatría tenía una Administración separada, bajo normas del Ministerio del Interior.
- los tratamientos deben ser voluntarios; los obligatorios deben ser excepciones: TSO (tratamientos sanitarios obligatorios) precisan de garantías específicas (firmas de dos médicos, por lo menos uno psiquiatra público, ratificación del alcalde como representante de los ciudadanos, control formal del juez) y por tiempo breve (7 días, renovables con las mismas garantías).
- transferir gradualmente los recursos (trabajadores, dinero...) del hospital a los Servicios Comunitarios (C.S.M.).

Pasquale Evaristo. “La reforma psiquiátrica hoy día en Trieste e Italia”, (2010: 354-351) <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v31n2/11.pdf> (10.06.17)

<sup>4</sup> <http://www.triestesalutementale.it/spagnolo/doc/BrochureTriesteESP.pdf> (6.1.18)

rol es el de psiquiatra, y a través de este rol quiero dar mi batalla política. Para mí, batalla política quiere decir batalla científica, porque nosotros, los técnicos de las ciencias humanas, debemos edificar una ciencia nueva que debe partir del sondeo de las necesidades de toda la población. Hoy la psiquiatría se instaura sobre un código burgués, sobre necesidades que el poder crea para el pueblo. En cambio, nosotros debemos descubrir cuáles son las necesidades primarias de la gente: sobre esto debemos edificar una nueva ciencia.

Propone no la transformación sino la destrucción del manicomio, ese lugar donde los psiquiatras se convierten en centinelas al servicio del poder y los enfermos viven encerrados y privados de todos sus derechos, segregados de la sociedad para no entorpecer el “ritmo social”,<sup>5</sup> y al que califica de *institución de violencia*:

El enfermo ha sido aislado y puesto entre paréntesis por la psiquiatría, con el fin de consagrarle a la definición abstracta de la enfermedad, a la codificación de las formas y a la clasificación de los síntomas, [...] En su diagnóstico, el psiquiatra se reviste de un poder y de una terminología técnica para sancionar lo que la sociedad ya ha producido, excluyendo a quien no ha entrado en el juego del sistema.<sup>6</sup>

Basaglia, primero en el Hospital Psiquiátrico de Gorizia y luego en de Trieste, consciente de que no basta con regular la relación médico-paciente, sino de que es necesario trabajar con la población de la comunidad, pone en marcha, como alternativa al manicomio, en tanto que “la locura forma parte de la normalidad”, la creación de una red territorial de apoyo y asistencia tanto a nivel sanitario como familiar y social.

En 1973, los propios enfermos del manicomio de San Giovanni, en Trieste, junto con el director, Franco Basaglia, y los médicos y personal del hospital, rompen el muro y salen acompañados por Marco Cavallo, un enorme caballo de cartón pintado de azul que porta en su panza los deseos de todos los pacientes del centro psiquiátrico, que ahora reivindican su lugar en la ciudad. Esta “máquina teatral” es gestada, entre otros, por el dramaturgo italiano Giuliano Scabia (Padua, Italia, 1935).

Cuando se promulga la Ley 180/1978, el hospital psiquiátrico de Trieste ya estaba casi desmantelado y hoy la ciudad es, a nivel internacional, un referente en Salud Mental porque fue, como apuntaba al principio, la primera ciudad del mundo donde se cerró un hospital psiquiátrico y que, además, supo ofrecer un modelo terapéutico diferente, que funciona.

En el tiempo en el que se inauguraba el manicomio de San Giovanni, en 1908, como en todas las demás ciudades europeas, la burguesía estaba satisfecha de disponer, en el extra radio, de una institución cerrada donde “contener” la peligrosidad social de todos los *degenerados*. En aquella ciudad burguesa, Trieste, descrita maravillosamente bien por Ettore Schmitz, un judío triestino que firmaba con el seudónimo de Italo Svevo –tanto en *La conciencia de Zeno* (1923) como en el resto de su obra: *Una vida* (1892), *Senectud* (1898), el fragmento para teatro *Degeneración*–, y según podemos leer en el artículo de Riccardo Cepach (coordinador cultural del Museo Svevo-Joyce en Trieste): titulado “El doctor se enfermó... como el médico enfermo hace al paciente sano (en la obra de Svevo)”, los intelectuales triestinos de finales del Ochocientos y principios de Novecientos estaban al tanto de que:

---

<sup>5</sup> Franco Basaglia, artículo "La utopía de la realidad" (1972)

[http://www.triestesalutementale.it/spagnolo/basaglia\\_1972\\_lautopiadelarealidad.pdf](http://www.triestesalutementale.it/spagnolo/basaglia_1972_lautopiadelarealidad.pdf) (24.05.17)

<sup>6</sup> <https://antipsiquiatriaudg.files.wordpress.com/2014/10/franco-basaglia-2000-la-condena-de-ser-loco-y-pobre-alternativas-al-manicomio.pdf> (7.6.17)

[...] en el interior del recién nacido hospital cívico se crea la siniestra VIII división en la cual los “agitados” y los “incontenibles” son encomendados a la “humanidad” pero también a la “rígida severidad” de Luigi Canestrini; se crea el hospital de los infecciosos de la Magdalena y pronto la ciudad se dota de un hospital psiquiátrico considerado un modelo de progreso y que es también un perfecto mecanismo de segregación. Pero no todo es tan simple: es un nivel de “problematización de la *nevrosità*” que fuerza a la clase dirigente e intelectual a interrogarse sobre su naturaleza. (Cepach, 2008: 137)

Del mismo modo, tenían conocimiento de la literatura científica del momento; por ejemplo, de las páginas del doctor Beard sobre la hipocondría y la neurosis, de las de Paolo Mantegazza, autor de tratados médicos y de decenas de opúsculos populares sobre la higiene (Svevo le cita en su artículo *Il fumo*, publicado en el *Indipendente* de Trieste el 16 noviembre 1890) (Cepach, 2008: 145, nota 3) o del libro de Bénédict-Auguste Morel (1809-1873) *Tratado de las degeneraciones psíquicas, intelectuales y morales de la especie humana y de las causas que producen estas variadas enfermedades* (Cepach, 2008: 145, nota 13) y de otros textos médicos netamente clasistas que distinguían dos tipos de enfermos: el *degenerado* y el *neurótico*. Los *degenerados* pertenecían a las clases populares y mostraban tendencias criminales (violencia y hurto en el caso de los hombres, prostitución en el caso de las mujeres) y taras hereditarias (alcoholismo, enfermedad mental); y los *neuróticos* eran burgueses, que padecían stress, sedentarismo y adicción al tabaco.

Qui Svevo prende un tema alla moda, un’ambientazione alla moda, personaggi alla moda e li piega a dire con personalità autoriale sicurissima la sua poetica, addirittura ne fa una prefigurazione della sua invenzione narrativa più grande: la coscienza di Zeno Cosini. (Cepach, 2008: 141)<sup>7</sup>

Para los neuróticos de la clase dirigente era suficiente la cura en los balnearios o asistir a las terapias psicoanalíticas –el propio poeta Umberto Saba se analizó durante un tiempo breve con Edoardo Weiss; lo mismo que Bruno Veneziani, el cuñado de Svevo– que puestas de moda entre la burguesía de la ciudad eran el tema de conversación en los cafés, donde cada uno contaba a los demás cómo le iba, y comparaban (lo que no era nada ortodoxo, en lo que a la técnica psicoanalítica se refiere).

Italo Svevo siempre expresó fuertes reservas sobre las posibilidades terapéuticas del psicoanálisis, pero “reconocería que, en cualquier caso, se trata de una gran cosa para los novelistas” (Lavagetto, 2007: 481). Su novela “*La conciencia de Zeno* contiene en su interior –dispersa, difusa, no organizada conforme a rúbricas taxonómicas– toda una ‘psicopatología de la vida cotidiana’” (Lavagetto, 2007: 485). La vida de Zeno Cosini, que acude al psicoanalista para tratarse de su propensión a fumar, gira en torno al “último cigarrillo”.

## Conclusiones

Cuarenta años más tarde de la ley 180 y cincuenta de la publicación del libro *La institución negada*, es decir, de la revolución psiquiátrica y política puesta en marcha por

---

<sup>7</sup> “Aquí Svevo toma un tema de moda, una ambientación de moda, personajes de moda y los urde de manera que puedan decir con personalidad autorial segurísima su propia poética, hasta hacer de esto una prefiguración de su invención narrativa más grande: la conciencia de Zeno Cosino” [traducción propia].

Basaglia, podemos celebrar cómo la ciudadanía triestina, liberada del miedo a los “bárbaros” (recordemos los versos de Kavafis (1991: 107): “Algunos han venido de las fronteras / y contado que los bárbaros no existen”), de la mano de Basaglia y de todo su equipo médico, como el protagonista de la novela de Coetzee que lleva el título de ese poema: *Esperando a los bárbaros*, –esa ciudadanía– cogió un farol y fue a ver por sí misma. Y a partir de ahí, con un encomiable esfuerzo (esto hay que recalcarlo) supo incorporar a la vida cotidiana de la ciudad a todas las personas con problemas de salud mental. Al encuentro entre *locos* y *cuerdos* posiblemente ayudó el que Trieste, como ciudad de frontera, desde siempre había tenido que solucionar los problemas de convivencia entre nacionalidades que reivindicaban su propia identidad.

Hoy, la ciudad edita también libros como *Dettagli inutili* (2016), del escritor Alberto Fragomeni, un joven italiano, nacido en Bérgamo en 1981, que padece un trastorno psíquico y vive desde hace ocho años en uno de los pisos tutelados, gestionados por la red de salud mental de su propia ciudad (Bérgamo, Italia), donde narra, como protagonista, su propia experiencia. Y en uno de estos “detalles inútiles” Fragomeni, no casualmente, coincide con Zeno Cosini, el protagonista de *La conciencia de Zeno* (Italo Svevo), en la importancia del cigarrillo para poder soñar:

El café y el cigarrillo representan la razón de ser del enfermo psiquiátrico. Siendo, por lo general, los enfermos psiquiátricos pobres, fumar es el único modo que tienen para realizar sus sueños [...]. No por nada el ala psiquiátrica es la única zona del hospital en la cual se consiente fumar (pero también la única en la cual no permiten tener mechero). (Fragomeni, 2016: 35)

Trieste, con *su* nueva identidad, paradójicamente gracias a que todo no es humo, sigue siendo una ciudad de escritores que, como el profesor Claudio Magris, autor de *El Danubio* (1986), comparte el placer del café, y donde quizá, algún día, el ya fallecido Franco Basaglia tendrá un busto en el Jardín Público.

## Referencias

- Ara, A. y Magris, C. (2007). *Trieste*, trad. César Palma. Valencia: Pre-Textos.
- Basaglia, F. (1972). *La institución negada: Informe de un hospital psiquiátrico*, trad. Jaime Pomar. Barcelona: Barral.
- Basaglia, F. (1972). *Utopía de la realidad*  
[http://www.triestesalutementale.it/spagnolo/basaglia\\_1972\\_lautopiadelarealidad.pdf](http://www.triestesalutementale.it/spagnolo/basaglia_1972_lautopiadelarealidad.pdf) (24.05.17).
- Basaglia, F. (2000). *La condena de ser loco y pobre, Alternativas al manicomio*, trad. Florencia Molina y Vedia, Buenos Aires: Topia.  
[<https://antipsiquiatriaudg.files.wordpress.com/2014/10/franco-basaglia-2000-la-condena-de-ser-loco-y-pobre-alternativas-al-manicomio.pdf>] (5.5.17).
- Cepach, R. (2008). Il dottore si ammalò... Come il medico ammalato fa il paziente sano (nell'opera di Svevo), pp. 133-184. En *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, a cura di Riccardo Cepach. Trieste: Comune di Trieste.
- Evaristo, P. (2010). La reforma psiquiátrica hoy día en Trieste e Italia, *Revista AEN*, (noviembre), pp. 354-351. <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v31n2/11.pdf> (10.06.17)
- Fragomeni, A. (2016). *Dettagli inutili*. Trieste: alpha beta.
- Kavafis, C. (1997). *Poesía completa*, trad. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza Tres. [https://issuu.com/marisolzapiain/docs/cavafis\\_poesia\\_completa](https://issuu.com/marisolzapiain/docs/cavafis_poesia_completa) (20.01.18).

Lavagetto, M. (2007). Posfacio (pp. 475-500). En Italo Svevo *La conciencia de Zeno*, trad. Carlos Manzano Madrid: Gadir

Rabelais, F. (1986). *Gargantúa*, trad. Juan Barja. Madrid: Akal.

Rilke, R. M<sup>a</sup>. (1945). *Las elegías de Duino*. México: Centauro.  
<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/43000027938.pdf>  
(11.1.18).

Vila-Matas, E. (3-05-2008). El factor Stuparich. Artículo en *Babelia, El País*.  
[https://elpais.com/diario/2008/05/03/babelia/1209772221\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/05/03/babelia/1209772221_850215.html) (7.03.18).

## **Una experiencia urbanística desde: la participación, la formación y la sororidad en la ciudad de Manacor (Islas Baleares)**

Antonia Matamalas Prohens  
(Investigadora independiente)

### **Resumen**

El punto de partida es una reflexión de dos asociaciones feministas: el Col·lectiu de Dones de LLevant y la Asamblea Antipatriarcal, sobre el urbanismo feminista en la ciudad de Manacor como elemento básico para la transformación social superando los intereses capitalistas y patriarcales. El urbanismo feminista ha sido el impulsor del urbanismo de género porque hace visible la importancia de los cuidados y valora el trabajo reproductivo. Y tiene muy presente la inclusión y la igualdad. La base de nuestra acción fue el contacto con el Col·lectiu Punt 6 de Barcelona. Un grupo de mujeres profesionales de diferentes áreas que se dedican a reflexionar sobre las ciudades y los barrios para favorecer una vida sin discriminación de ningún tipo. Y su método de trabajo es siempre favorable a la participación. Con ellas realizamos un diagnóstico participativo que consistió en recorridos por la ciudad con grupos de mujeres, entrevistas, talleres participativos desde la experiencia cotidiana. Nos fijamos sobre todo en la importancia de varios temas sociales como son los de la movilidad en los desplazamientos, la inseguridad, y otros. El objetivo era conseguir que la realidad social se acercase lo más posible a las necesidades concretas de las mujeres. Y pasamos a concretar los motivos que más nos preocupan a las mujeres que tienen que participar elaborando un diagnóstico participativo que se concretó en tres puntos. El primero fue constatar como el espacio en el que vivimos nos afecta en nuestra calidad de vida. El segundo fue descubrir que el urbanismo actual tiene sus raíces en el capitalismo y en el patriarcado. Y tercero fue ver claramente la necesidad de participación de la mujer para hacernos visibles los temas que preocupan a las mujeres como son los de seguridad, los del cuidado de los niños/as y de los ancianos/as, y los proyectos sobre la movilidad urbana. Con todo este trabajo realizado, el Colectivo Punt6 nos elaboró un Documento técnico: Una Auditoria Urbana de Género. Éstas son necesarias para poder valorar si nuestras ciudades o barrios responden a las necesidades de las personas sin provocar discriminación de ningún tipo. Con todos los datos obtenidos realizamos 67 alegaciones en la línea de una ciudad policéntrica al PGOU de Manacor que entregamos al Ayuntamiento junto con la Auditoria de Género. Con toda esta experiencia hemos vivido la sororidad ya que ésta forma parte de la ética feminista, ya que hemos sumado esfuerzos, voluntades y capacidades y nos hemos asociado para la eliminación del patriarcado de nuestras vidas y de la sociedad.

### **Abstract**

The starting point is a reflection of two feminist associations, Col·lectiu de Dones de LLevant and the Asamblea Antipatriarcal, on feminist urbanism in the city of Manacor as a basic element for social transformation, overcoming capitalist and patriarchal interests. Feminist urbanism has been the promoter of gender urbanism because it makes visible the importance of citizens and it takes into account reproductive work. It also takes into account inclusion and equality. The basis of our action was the contact with the Col·lectiu Punt 6 of Barcelona. They are group of professional women from different areas who are dedicated to reflect on cities and neighbourhoods to promote a life without discrimination of any kind. Their work ethic is always favourable to participation. With

them we carried out a participatory diagnosis that consisted of tours around the city with groups of women, interviews and workshops related to everyday experience. We focused mainly on the importance of various social issues such as the resources to move from one place to another, insecurity, and others. The goal was to get the social reality as close as possible to the specific needs of women. The things that concern the most the women who participated in the development of the diagnosis were summarized in three main points. The first was to see how the space in which we live affects our life quality. The second was discovering that the current urbanism has its roots in capitalism and patriarchy. And third was to clearly see the need for women's participation to make visible the issues that concern them, such as security, child and elderly care, and urban mobility projects. With all this work, the Col·lectiu Punt 6 prepared a technical document: An Urban Gender Auditory. This is necessary in order to assess if our cities and neighbourhoods respond to the needs of people without causing discrimination of any kind. With all the data obtained we made 67 allegations in line with a polycentric city, which were presented to the PGOU of Manacor and later delivered to the City Council together with the Urban Gender Auditory. Sorority is a part of the feminist ethic. We have joined efforts, wills and capacities in order to remove the patriarchy of our lives and society.

**Palabras clave:** urbanismo, feminista, sororidad, participación, auditoría.

**Keywords:** urbanism, feminist, sorority, participation, audit.

## **Introducción**

Esta comunicación tiene su origen en la posibilidad que vimos dos colectivos feministas de Manacor : El Col·lectiu de Dones de LLevant y la Asamblea Antipatriarcal de poder participar desde el urbanismo feminista en el PGOU que de nuevo intenta aprobar el Ayuntamiento.

Por eso nos pusimos en contacto con el Col·lectiu Punt 6 un grupo de mujeres profesionales de diversas áreas: urbanistas, arquitectas y sociólogas que analizan y estudian el espacio desde la perspectiva de género. Son expertas en urbanismo feminista.. Después de varios meses de trabajar con ellas, a través de recorridos, entrevistas, talleres llegamos a la elaboración de un diagnóstico participativo en el que constatamos las desigualdades y los obstáculos que la ciudad pone a la vida cotidiana de las mujeres., y realizamos propuestas

Con todo este trabajo realizado, el Colectivo Punt6 nos elaboró un Documento técnico: Una Auditoria Urbana de Género

Después de varios meses de trabajo volvieron las profesionales para elaborar las 67 alegaciones que presentamos en el Ayuntamiento.

## **Nuestra experiencia urbanística**

El urbanismo puede ser una herramienta para transformar la realidad y reequilibrar la ciudad, ya que está condicionando nuestras vidas tanto en el diseño del espacio, como en la situación de los diferentes servicios en el territorio, y también por el tipo de accesibilidad que produce. El diseño de los pueblos y de las ciudades no es neutro, sino que corresponde siempre a unos intereses que en este caso, son capitalistas y patriarcales, que priorizan el trabajo productivo frente al reproductivo ya que no ha tenido en cuenta las necesidades relacionadas con el sostenimiento de la vida y de la convivencia.

Por eso es necesario, un análisis feminista de la ciudad para descubrir un nuevo orden en las relaciones patriarcales de dominación, ya que la ciudad es otro de los escenarios en las que éstas se desarrollan y se perpetúan.

El urbanismo feminista ha sido el impulsor del Urbanismo de género porque hace visible la importancia de los cuidados, y valora los tiempos y las actividades relacionados con el trabajo reproductivo. Repensar la ciudad desde una perspectiva feminista es pensar en entornos que priorizan a las personas que las van a utilizar y que quieren adaptarlas a sus diferentes necesidades.

El feminismo plantea radicalmente la igualdad real entre mujeres y hombres.

La Sororidad forma parte de la ética feminista, por la que reconocemos nuestra dignidad y la dignidad de las otras mujeres, relacionándonos desde el respeto, y la escucha.

Con esta experiencia urbanística hemos vivido la sororidad, las dos asociaciones feministas de Manacor y con el Col.lectiu Punt 6, de Barcelona. Es esta solidaridad específica que, según Marcela Lagarde, es la que se da entre las mujeres que, a pesar de sus diferencias, deciden desterrar la misoginia; sumar esfuerzos, voluntades y capacidades; asociarse para la eliminación del patriarcado de sus vidas y de la sociedad.

El Ayuntamiento de Manacor preparaba el Plan General de Ordenación Urbanística (PGOU). Por eso, dos asociaciones feministas, el Col.lectiu de Dones de LLevant y la Asamblea Antipatriarcal, vimos que era necesario repensar la ciudad desde una perspectiva de género teniendo muy presentes la inclusión y la igualdad.

Queríamos hacer un diagnóstico de la situación actual de la ciudad de Manacor y conocer el Plan General, participar en él con criterios de género y contribuir al desarrollo de una sociedad más justa.

Para conseguir esto, en el Teatro de Manacor organizamos una mesa redonda: “El Manacor que queremos” en la que invitamos a participar a personas expertas en urbanismo y conocedoras de la realidad de Manacor.

El PGOU es el instrumento que más participación ciudadana exige, porque será con el que decidiremos el modelo de ciudad que queremos y nuestro futuro en ella. Por eso, las dos asociaciones feministas nos pusimos en contacto en diciembre de 2015 con el Col.lectiu Punt 6, un grupo de mujeres profesionales de diversas áreas: urbanistas, arquitectas y sociólogas que se dedican a repensar las ciudades, los barrios y la arquitectura urbana para favorecer una vida sin discriminación de ningún tipo. Son expertas en incorporar a las realidades urbanas la experiencia cotidiana de las personas. Analizan y estudian el espacio desde la perspectiva de género para visibilizar la diversidad de las personas, el valor de las tareas reproductivas y las necesidades de incorporarlas cuando se piensan y se diseñan espacios públicos. También se contribuye al desarrollo sostenible ya que el modelo óptimo de ciudad para el desarrollo de la vida cotidiana se basa en la proximidad del espacio-tiempo. Así se facilita la movilidad con desplazamientos a pie, con el uso múltiple de equipamientos y con la cercanía del transporte a viviendas y comercios.

De ellas hemos recibido la formación necesaria. Vinieron a Manacor varias veces para realizar recorridos, entrevistas y talleres y para asesorarnos. Con su conocimiento técnico nos realizaron un Auditoria Urbana de Género en Manacor. Ésta es necesaria para poder valorar si nuestra ciudad y nuestros barrios, responden a las necesidades de las personas sin provocar discriminación de ningún tipo. La falta de inclusión de las personas que viven en los barrios ha provocado a menudo que la realidad no se ajustase a las necesidades diversas de la vida cotidiana de las personas según sus diferencias de género, sexo, edad, origen, cultura, situación socioeconómica y diversidad funcional.

El Col.lectiu Punt 6 trabaja desde la participación y profundiza en la realidad cotidiana mediante técnicas cualitativas desarrolladas a partir de la perspectiva de género para obtener datos directos de la realidad.

Con ellas realizamos un diagnóstico participativo. Cualquier transformación en la calle, en el barrio, pueblo o ciudad, se tiene que hacer con la participación de las personas que habitan estos entornos, porque son ellas las que tienen el conocimiento primordial como habitantes, y serán los usuarios y las usuarias del espacio resultante. La participación implica la corresponsabilidad en el devenir del entorno..

Los/as vecinos/as somos las personas que más conocemos nuestra ciudad por lo que nuestra participación resulta imprescindible a la hora de realizar cualquier intervención, ya que vivimos, paseamos, jugamos, cuidamos, y trabajamos en ella.

Vimos tres motivos que hacen necesario la participación de las mujeres en los lugares donde vivimos:

a) El diseño, la planificación, la estructura del espacio y el entorno donde vivimos tiene un efecto en la calidad de vida de las personas. La participación de las mujeres aporta nuestra experiencia y sabiduría de la vida cotidiana, fuente imprescindible de conocimiento para la planificación urbana.

b) El urbanismo no es neutro, sino que corresponde a unos intereses capitalistas y patriarcales. El espacio que habitamos refleja dinámicas de poder y da prioridad y visibiliza unos elementos sobre otros.

c) Nuestra participación ha ayudado a dar mayor visibilidad a los temas que más nos preocupan a las mujeres de Manacor y ha favorecido la comprensión de las relaciones entre temas como la seguridad personal, el cuidado de los menores y de las personas de edad avanzada y el acceso a la movilidad; elementos todos que configuran la rutina cotidiana de la vida de las mujeres.

Las profesionales hicieron un análisis del documento del Avance del PGOU así como de la documentación estadística y urbanística de Manacor. Realizaron una auditoría del avance del PGOU, y empezamos el diagnóstico participativo.

Acciones realizadas: en el diagnóstico participativo:

- Un análisis del documento de avance del PGOU desde la perspectiva de género.
- Dos recorridos explorativos por el pueblo con 20 mujeres durante tres horas. Las participantes comentaban diferentes aspectos de la configuración urbana en relación a sus necesidades cotidianas o a su experiencia en el uso de este espacio.
- Entrevistas a personas vecinas. Se realizaron cuatro entrevistas a mujeres diversas por la edad, el origen, por su dependencia, y por su tarea de cuidadoras.
- Dos talleres: El objetivo era averiguar las necesidades de las mujeres a partir de sus propias experiencias.

1- “La experiencia de la vida cotidiana en Manacor”. Con una metodología muy dinámica. Se hicieron varios grupos de 6 personas y una participación de 40 mujeres.

Las participantes hicieron su cadena de trabajos y de desplazamientos cotidianos e hicieron una valoración de la misma. Luego se trabajó con 4 variables urbanas: *Equipamientos y Servicios; Espacio Público y de Relación; Movilidad y Vivienda*. Y dos variables más de manera transversal: *La Seguridad y la Participación*

2 - “Evaluación: Incorporar la perspectiva de género al PGOU de Manacor”. Participaron 40 mujeres Con la misma dinámica que el taller anterior. Cada grupo trabajo uno de los temas del PGOU: *Elemento Marco, Estructura Urbana y Transporte y Aspectos Socioeconómicos*, y se elaboraron propuestas concretas para incluirlas en el Plan. Entre ellas, el fomento de actuaciones para tener un

modelo de ciudad policéntrico y compacto y para la rehabilitación de los edificios antiguos vacíos. Todas las personas participantes eran expertas en los temas de la ciudad en la que viven.

Manacor es un municipio de unos 45.000 habitantes con zonas dispersas entre sí.

- Reunión con el Consejo Escolar
- Reunión con el equipo redactor de urbanismo que ha elaborado el documento de avance del PGOU

Las profesionales de Col.lectiu Punt 6 regresaron a su estudio de Barcelona y nos mandaron un documento en el que se recogían los principales ejes de actuación. Y elaboraron La Auditoria Urbana de Género para la presentación de las alegaciones al Plan General de Ordenación Urbanística de Manacor, Mallorca.

Nueve meses después, en diciembre de 2016, volvieron las profesionales del Col.lectiu Punt 6 y realizamos un nuevo taller con las mismas mujeres que participaron anteriormente, donde nos presentaron los resultados del diagnóstico participativo y de las propuestas. En pequeños grupos priorizamos sus propuestas y se debatieron en gran grupo.

A partir de los resultados de estos talleres y de la Auditoria Urbana de Género con Perspectiva de Género presentamos al Ayuntamiento de Manacor cómo es la ciudad que queremos las mujeres con 67 alegaciones al PGOU y la Auditoria Urbana de Género.

## Conclusiones

Uno de nuestros objetivos era analizar el documento de avance del PGOU de Manacor desde la perspectiva de género. Ya que ésta redefine el urbanismo desarrollado en la sociedad capitalista actual.

Por eso con las profesionales del Col.lectiu Punt 6 hicimos un diagnóstico participativo sobre cómo es la vida cotidiana de las personas de Manacor y como ésta interactúa con el territorio. También a través de talleres, se han hecho propuestas concretas de los diferentes temas que incluye el PGOU.

Con este proyecto hemos vivido la sororidad, y recibido mucha formación sobre urbanismo feminista del Col.lectiu Punt 6 y lo más positivo fue la participación de muchas mujeres de Manacor de distintas edades y etnias en los talleres y asambleas para analizar sus preocupaciones en cuanto a la ciudad que queremos teniendo muy presente la inclusión y la igualdad. Y que se tenga en cuenta la vida cotidiana de las personas y necesidades básicas como la seguridad, la accesibilidad y la movilidad.

De esta manera se ha podido hacer una lectura del vínculo entre las experiencias y las necesidades actuales con el plan que se implantará próximamente.

A partir de los resultados de estos talleres y de la Auditoria Urbana con Perspectiva de Género elaboramos 67 alegaciones por temas y propuestas concretas.:

### - (A) Entorno natural (6)

Apostamos para acercar a la ciudadanía los paisajes que están alrededor del municipio. Es muy necesario dotar a las zonas verdes con mobiliario, iluminación.

### - (B) Entorno construido y edificación (12)

Fomentar actuaciones para tener un modelo de ciudad policéntrico y compacto.

### - (C) Demanda y uso del suelo (5)

Hacer un plan de mejora del paisaje urbano. Distribuir las zonas verdes y los equipamientos de manera equitativa por todo el territorio. Apostamos por fomentar el pequeño comercio y evitar abrir grandes superficies.

### - (D) Equipamientos públicos (5)

Nos oponemos a la instalación de los equipamientos públicos en la periferia, Pedimos priorizar la ubicación de los equipamientos al centro aprovechando edificios en desuso públicos o privados.

**- (E) Espacios públicos (15)**

Reflexionar sobre los espacios públicos disponibles. En el diseño de los espacios, hay que tener en cuenta los elementos que pueden causar percepción de inseguridad, como los espacios aislados, la falta de iluminación, muros sin ventanas.

Dar visibilidad a la historia y a la aportación de las mujeres en el nombre de las calles, espacios y equipamientos públicos.

Garantizar que en el espacio público no exista ni la publicidad, ni las imágenes sexistas o que incentiven la violencia o la discriminación de cualquier tipo.

Generar vías de participación para decidir la configuración y el mantenimiento de los espacios públicos para que la ciudadanía los considere suyos.

**- (F) Movilidad (11)**

Hacer un estudio de “movilidad cotidiana” con perspectiva de género.

Manacor presenta una escala urbana idónea para poder conformarse como una ciudad sin coches., esto generaría una gran calidad de vida para toda la ciudadanía. Actualmente la trama urbana de Manacor presenta una muy difícil convivencia con el vehículo motorizado privado y el resto de opciones de movilidad.

**- (G) Aspectos socioeconómicos (6)**

Fomentar el pequeño comercio con incentivos, formación y campañas de consumo local, reduciendo la burocracia y los impuestos que aumenten la competencia con las grandes superficies.

Fomentar viviendas sociales en distintos regímenes.

**- (H) Alegaciones transversales (8)**

En las normas no hay ninguna aportación sobre urbanismo con perspectiva de género

Es necesario utilizar un lenguaje no sexista en la redacción del PGOU y en todos los documentos públicos del consistorio.

Fomentar la imagen de Manacor vinculada a la cultura, agricultura ecológica y la industria local.

Hay que aplicar y cumplir la Ley Orgánica 3/2007 en concreto el apartado 3 del artículo 31.

## Referencias

Bofill Levi, A (2008) “*Guia per al planejament urbanístic i l’ordenació urbanística amb la incorporació de criteris de gènere.*” Barcelona. Institut Català de les Dones.

Carrasco Bengoa, C (2007) “*Estadístiques sota sospita: proposta de nous indicadors des de l’experiència femenina.*” Barcelona. Institut Català de les Dones.

Ciocoletto, A y Gutiérrez Valdivia B (2012) “*Indicadores urbanos espaciales para la evaluación de los espacios cotidianos desde la perspectiva de género.*” Barcelona. Col.lectiu Punt 6

Gutiérrez Valdivia, B y Ciocoletto, A (2016) “*Auditoria Urbana de Gènere al municipi de Manacor*” Barcelona. Col.lectiu Punt 6

Sanchez de Madariaga, I (2004) “*Urbanismo con perspectiva de género.*” Sevilla. Instituto Andaluz de la Mujer.

## **La tipografía en la ciudad, vehículo emocional y vaso comunicante entre dos tiempos históricos distintos. Un estudio de caso: la identidad visual corporativa del estadio Metropolitano**

Juan Pedro Molina Cañabate  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

La investigación nos recuerda qué importante es la tipografía en el desarrollo de una ciudad, cómo transmite señas de identidad y cómo ayuda a mantener sentimiento de pertenencia. Para ello se ha tomado un estudio de caso de actualidad: la identidad visual corporativa del nuevo estadio del Club Atlético de Madrid. Hasta la fecha de la presentación del presente trabajo, se había escrito mucho sobre el nuevo escudo del equipo, pero no sobre el logotipo de su nuevo campo. El Wanda Metropolitano ha sustituido Vicente Calderón (su nombre original fue Estadio del Manzanares), que estuvo activo desde 1966 a 2017. A su vez, este campo reemplazó al Stadium Metropolitano, que fue la casa del club rojiblanco desde 1923 hasta 1966. La comunicación que se presenta tratará sobre la relación visual y emocional entre estos dos estadios, el viejo y el nuevo Metropolitano. El Atlético de Madrid ha tendido un puente emocional entre estos dos porque, para la masa social del Club, el traslado desde el Vicente Calderón al nuevo Metropolitano ha sido difícil, como lo fue en su día el cambio del viejo Metropolitano al entonces Estadio del Manzanares. El Atlético de Madrid ha hecho unos guiños emocionales para que el aficionado encuentre una continuidad en este tránsito. El primero, evidente, es el nombre: el nuevo campo se llama igual que el estadio de 1923. El segundo guiño, más discreto, tiene que ver con la estética: la tipografía de la identidad visual corporativa del nuevo estadio tiene reminiscencias modernistas y postmodernistas, propias de la época en la que la estuvo activo.

### **Abstract**

This research reminds us how important typography is in the development of a city, how typography provides signs of identity and how it helps to maintain a sense of belonging. This paper presents a particular case study: the corporate visual identity of the new stadium of Club Atlético de Madrid. Until the date of the presentation of this paper, much had been written about the new team's shield, but not about the logo of its new soccer field. The Wanda Metropolitano has replaced Vicente Calderón (its original name was Estadio del Manzanares), which was active from 1966 to 2017. In turn, this field replaced the Metropolitan Stadium, which was the club's home from 1923 to 1966. The following communication will deal with the visual and emotional relationship between these two soccer fields, the old and the new Metropolitan. Atlético de Madrid has tended an emotional link between these two: for the social mass of the Club, the transfer from the Vicente Calderón to the new Metropolitano has been difficult, as it was in its day the change from the old Metropolitan to the then Estadio del Manzanares. Atlético de Madrid has made some emotional winks for the fans to find a continuity in this transit. The first, obvious, is the name: the new field is called the same as the stadium of 1923. The second, more discreet wink has to do with aesthetics: the typography of the corporate visual identity of the new stadium has modernist and postmodernist reminiscences, typical of the era in which it was active.

**Palabras-clave:** tipografía, identidad visual corporativa, diseño,

**Keywords:** typography, corporate visual identity, design,

## **Introducción. Cinco campos de fútbol en una línea de tiempo**

Desde su nacimiento, en 1903, el club Atlético de Madrid ha jugado como equipo local en cinco campos de fútbol. Cada uno de ellos responde a un episodio de crecimiento institucional del Club.

El primer terreno de juego como local fue el Campo del Retiro (un sencillo parque de arena llamado también Campo de la rana), que colindaba con el Parque de El Retiro, donde jugó hasta 1913. El propio club recuerda que “era un campo que estaba sin vallar pero circundado por una zanja, para evitar que los carros de basura accediesen para arrojar desperdicios. En estos terrenos”, continúa el club, “no sólo se practicaba el nuevo deporte sino que también en ocasiones se utilizaba como espacio de instrucción militar” (AtleticodeMadrid.com, 2017).

El segundo fue el Campo de O’Donell, también de arena pero el primero de España en contar con vallas. Fue la casa del Atlético desde 1913 a 1923.

El Stadium Metropolitano fue el tercer campo. Estuvo ubicado cerca de la Avenida Reina Victoria, entre 1923 y 1966. Se denominó Metropolitano porque fue construido por la Compañía Urbanizadora Metropolitana y del Metropolitano Alfonso XIII, empresa artífice de las primeras obras de la red de Metro de Madrid (Montero, Guijarro, Mosquera; 2016).

Le sustituyó el Estadio Vicente Calderón (originariamente llamado Estadio del Manzanares por estar a las orillas del río), activo desde 1966 a 2017.

Y el, hasta ahora último, Estadio Metropolitano (si seguimos la denominación de la UEFA) o Estadio Wanda Metropolitano (si utilizamos la denominación comercial y temporal por razones de patrocinio). Éste tiene un aforo de casi 68.000 espectadores, es considerado como uno de los campos de fútbol más modernos del mundo y albergará la final de la UEFA Champions League en 2019.

Las dos últimas mudanzas de estadio (del Stadium Metropolitano al Manzanares — Vicente Calderón—, primero, y de éste al nuevo Metropolitano, más tarde) fueron difíciles en el aspecto emocional.

## **Cambio de identidad visual y Brand-Democracia**

El 9 de diciembre de 2017, en una rueda de prensa en la que debía anunciarse sólo el nombre del nuevo estadio, se hizo pública también, por sorpresa, la nueva identidad visual del Club. Los cambios en ésta comprendían una evolución del escudo y el establecimiento del imagotipo del nuevo campo.

La agencia de publicidad barcelonesa Vasava fue la encargada de realizar estos cambios. Vasava cuenta, entre otros clientes, a Nike, Adobe, Hennessy o Moët & Chandon.

En una entrevista realizada para ilustrar esta comunicación, Bruno Sellés, director creativo de Vasava, explica que los cambios tanto en el escudo como en la creación de la identidad visual del nuevo estadio fueron parejos en el tiempo. Para Sellés, una identidad visual corporativa se debe cambiar en dos casos: cuando se hace frente a una crisis o cuando tiene lugar un gran hito. En este caso, el gran hito fue el traslado al nuevo estadio.

Si atendemos a parámetros profesionales y de diseño (Chaves y Belluccia, 2003), la nueva identidad visual global del Atlético de Madrid es óptima y adecuada a los tiempos, a los deportes y a las plataformas de visualización actuales (García, 2016).

## **Evolución del escudo**

En cuanto a la evolución del escudo (figura 1), el director creativo de Vasava recuerda que supone el tránsito de la heráldica al logo y que transmite un nuevo concepto de marca: la de un club global (de hecho, tuvo que ser validada en China por Wang Jianlin, presidente de Dalian Wanda Group y accionista del 20% del Atlético de Madrid).

Sin embargo, en los primeros meses, la nueva versión del escudo del equipo no fue aceptada por toda la afición.

## **Identidad visual del estadio**

La identidad visual del estadio (figuras 2, 2b, 2c, 5 y 6) pasó casi desapercibida. Las críticas se centraron sólo en el *namings*, pues buena parte de la masa social no aceptaba la fórmula de patrocinio en el nombre. El deseo de la mayoría de los aficionados era, mediante el nombre, rendir homenaje al entrenador Luis Aragonés, icono de la afición, fallecido poco tiempo atrás.

## **Brand-Democracia y desconfianza hacia las instituciones**

¿Por qué esta reticencia a los cambios? Para entender esta lejanía emocional respecto a ellos, debemos remitirnos a un concepto y a una circunstancia: la Brand-Democracia y la desconfianza hacia las instituciones.

El concepto de Brand-Democracia tiene que ver con el empoderamiento emocional de los públicos de una marca o una institución. Aunque para otros ámbitos, Nathalie Laidler-Kylander y Julia Shepard Stenzel explican así la Brand-Democracia (2014): “Por Brand-Democracia, no queremos decir que todos puedan 'votar' sobre la marca, pero sí significa que haya participación de los interesados. Las partes interesadas internas y externas pueden participar en el proceso de definir, refinar, articular y comunicar la identidad de marca de la organización. De esta manera, todos desarrollan una comprensión clara de la identidad central de la organización y pueden convertirse en defensores y embajadores de marca eficaces. Cada empleado y voluntario comunica auténtica y personalmente la esencia de la marca. Como resultado, desaparece en gran medida la necesidad de ejercer control sobre cómo se presenta y retrata la marca”.

En el caso de un club de fútbol podríamos entender que si bien es cierto que su explotación industrial pertenece a los accionistas del mismo, la masa social cree (y, lo más importante, *siente*) que la titularidad emocional del club pertenece a los aficionados y que, por lo tanto, es necesario que se les tome más en cuenta.

En cuanto a la desconfianza que sienten los ciudadanos respecto con las instituciones, se ha hablado mucho de este sentimiento en los ámbitos económico, político e, incluso, cultural (Durán, 2012).

No debemos olvidar, tampoco, que los usuarios del siglo XXI son miembros de una sociedad-red, en donde viven interconectados y en la que están acostumbrados a comunicarse, a interactuar. Esto quiere decir, según recuerda el Manifiesto Cluetrain (Levine et al., 1999), que “los mercados son conversaciones”: aquello sobre lo no se conversa queda fuera del mercado.

En definitiva, por una parte, el usuario quiere conversar y participar sobre aquello que le interesa. En el caso que ahora nos ocupa, el aficionado de un club quiere participar en un *briefing* sobre aquello que le emociona porque cuenta con herramientas que lo hacen posible.

Por otra parte, las Instituciones tienen la oportunidad de aumentar el *engagement* con la marca gracias, precisamente, al deseo de los públicos de interactuar, de conversar.

### **Guiños emocionales: El *namimg***

El Club ha hecho unos guiños emocionales para encontrar una continuidad emocional en el traslado del Vicente Calderón al Metropolitano. El primero, evidente, es el nombre: el nuevo campo se llama igual que el estadio de 1923.

Aunque al principio encontró reticencias, el nuevo nombre va calando, sobre todo en su forma UEFA (Metropolitano) más que en su forma comercial temporal (Wanda Metropolitano).

### **La tipografía del logo**

El segundo guiño, más discreto, tiene que ver con la estética: la tipografía de la identidad visual corporativa del nuevo estadio tiene reminiscencias modernistas y postmodernistas, propias de la época en la que el antiguo campo estuvo activo.

Bruno Sellés explica así las líneas generales del logo del Estadio: “La tipografía con la que está hecha el logo de Wanda Metropolitano es, por un lado la parte existente de Wanda, una palo seco, caja alta de tradición suiza. Por otra parte, la palabra Metropolitano está compuesta usando la tipografía Mostra Nuova por Mark Simonson (2009) una fuente inspirada en el Art Decó italiano de los años 30. Se escogió esta tipografía por las razones anteriormente expuestas; similitud con las entradas de la época e influencias visuales del periodo histórico del Metropolitano original”. (Ver el logo del estadio en figuras 2, 2b y 2c. Ver una entrada de la época en la figura 3)

Vasava creó además una tipografía específica para *merchandising* y camisetas: la ATM Metropolitana. “Cuando se diseñó el logotipo de Wanda Metropolitano”, explica Bruno Sellés, “no había planes de crear una tipografía específica para el Atlético de Madrid. Fue unos meses más tarde cuando se inició el proyecto, buscando tener una herramienta adicional para sustentar la identidad visual del club, creación de dorsales, *merchandising* y cierto tipo de comunicaciones. Para ello, en Vasava, Jorge Domenech y yo dibujamos y digitalizamos ATM Metropolitana en formato OTF. Esta tipografía comparte familia y categoría con fuentes como Mostra Nuova, Landmark o Saver Sans. Sus características”, detalla, “son una anatomía y proporciones creadas para adecuarse a su uso en dorsales. Para ello, gana en peso, se trabaja la prosa (límites métricos de los caracteres) y el  *Kerning* (grupos de dos letras con separaciones excepcionales), y se modula su morfología para crear gran contraste entre caracteres amplios y geométricos (O, Q, M, W) y caracteres condensados para reducir el ancho total de las composiciones (N, T, L, J...). Se introduce una tipología de N diferente y muy notable en comparación con el logotipo del Wanda Metropolitano. Y se mantiene el triángulo invertido como asta horizontal de la A, siendo estas dos letras junto a la J y la O las más distintivas del conjunto”. (figuras 4 y 4b)

Muy raramente se ve el nuevo logo en conjunción con el isotipo, formando el imagotipo (figura 5).

La señalética (figura 6) ha sido adaptada para este estadio y para el club cuidando todos los detalles. Bruno Sellés desvela el secreto: “La señalética del estadio está compuesta en Ranelte, en rojo 7626 pintado sobre el hormigón. El sistema de pictogramas está creado específicamente para el estadio y contiene un recurso visual que es el usar líneas rectas verticales y horizontales y diagonales que comparten el ángulo de la parte inferior del escudo del Atlético”.

## **Análisis de los parámetros de calidad de la identidad visual corporativa del Estadio Metropolitano**

La identidad visual corporativa del Estadio Metropolitano (si seguimos nomenclatura UEFA) está conformada por todos los elementos que hemos visto más arriba: logotipo e imagotipo del estadio, cartelería, productos de *merchandising* y señalética interior.

Chaves y Bellucia (2003) formularon catorce parámetros de calidad para saber si una identidad visual corporativa es buena. Por orden alfabético son:

- Ajuste tipológico (variedad y uso correcto de recursos gráficos: como logotipos, símbolos, lemas, etc.)
- Calidad gráfica genérica (intangibles de calidad que transmiten los detalles estéticos de un logotipo por pequeños que sean)
- Compatibilidad semántica (coherencia entre los signos y el significado que quieran transmitir)
- Corrección estilística (cuando un determinado estilo se aplica de forma correcta)
- Declinabilidad (capacidad para generarse en nuevas formas sin perder la esencia)
- Inteligibilidad (hacerse entender)
- Legibilidad (capacidad para ser leídos si tuvieran texto)
- Pregnancia (poder ser recordado)
- Reproducibilidad (poder ser reproducido en diversos soportes y circunstancias)
- Singularidad (capacidad para diferenciarse sin parecerse a otros)
- Suficiencia (equilibrio entre forma y significado)
- Versatilidad (capacidad de adaptarse a diversos productos o mensajes)
- Vigencia (adaptación al presente)
- Vocatividad (capacidad para llamar la atención)

La identidad visual corporativa del Estadio Metropolitano posee todos estos parámetros menos el relativo a la singularidad.

## **Conclusiones**

Este estudio de caso demuestra que una tipografía puede ser un vehículo emocional de indudable valor.

La aceptación de la identidad visual corporativa por parte del público está influida por la participación o no de éste en su proceso de creación (Brand-Democracia).

Los cambios en la identidad visual corporativa de una institución responden a cambios en su cultura corporativa o a hechos que marcan un antes y un después en su historia.

La identidad visual corporativa lleva implícita una narrativa, tanto en el contenido (el Atlético de Madrid se ha convertido en un club global) como en las formas de transmitirlo (móvil, digital).

Una identidad visual corporativa actual no sólo debe verse a través de las plataformas digitales, sino que tiene que estar diseñada para cohabitar con otras por razones, por ejemplo, de patrocinio temporal (en este caso, la unión de los logotipos de Wanda Group más Metropolitano).

## Referencias

atleticodemadrid.com: Del Retiro al Wanda Metropolitano. Recuperado de: <https://www.atleticodemadrid.com/atm/nuestros-estadios-del-retiro-al-vicente-calderon>

Beaversteeth (2012): Gloria G. Durán habla de la Tabacalera. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hNuAOHTYmng&t=72s>

Chaves, N.; Belluccia, R. (2003): La marca corporativa. Gestión y diseño de símbolos y logotipos. Buenos Aires. Paidós.

García, M. (11 diciembre, 2016): 12 razones para entender y aceptar el nuevo logo del Atlético de Madrid [Post]. Recuperado de: <http://www.brandemia.org/12-razones-para-entender-y-aceptar-el-nuevo-logo-del-atletico-de-madrid>

Laidler-kylander, N.; Shepard Stenzel, J. (8 enero, 2014): The Brand Idea [Post]. Recuperado de: [https://ssir.org/articles/entry/the\\_brand\\_idea\\_managing\\_nonprofit\\_brands\\_with\\_integrity\\_democracy\\_and\\_affinity](https://ssir.org/articles/entry/the_brand_idea_managing_nonprofit_brands_with_integrity_democracy_and_affinity)

Levine et al. (1999): Manifiesto Cluetrain. Recuperado de: <http://tremendo.com/cluetrain/>

## Imágenes

Figura 1 (Fuente: Brandemia.org)



Figuras 2, 2b y 2c





Figura 3 (Fuente: Atleticodemadrid.com)



Figuras 4 y 4b (Crédito: Vasava)

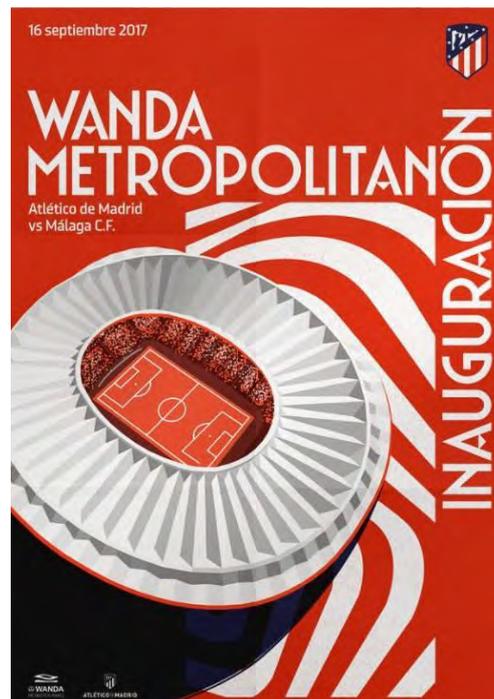


Figura 5 (Fuente: Atleticodemadrid.com)



Figura 6



## Mujeres y paradojas de la ciudadanía contemporánea

Laura Branciforte  
(Universidad Carlos III de Madrid)

A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili. Dalla costa d'un monte, accampati con le masserizie, i profughi di Ersilia guardano l'intrico di fili tesi e pali che s'innalza nella pianura. E' quello ancora la città di Ersilia, e loro sono niente. Riedificano Ersilia altrove.<sup>1</sup>

### Resumen

El largo recorrido histórico del concepto de ciudadanía y su evolución gnoseológica ha sido ampliamente analizado por la historiografía en las distintas etapas históricas. Desde el mundo clásico, en la *polis* griega, conforme al modelo patriarcal, existía la igualdad ciudadana sólo entre la población masculina. Desde la edad media y los primeros liberalismos excluyentes, no sólo en función del sexo, sino también en función de la raza, renta, propiedades, independencia personal o grado “civilizatorio”, la problemática del acceso a la ciudadanía política ha sido uno de los grandes temas de la historia de las mujeres y del género y a partir de los años 1990, ha sido estimulada por las movilizaciones en favor de la paridad política. El texto se enfocará, pues, en la evolución del concepto de ciudadanía femenina y feminista en la construcción política e imaginaria de la ciudadanía en Occidente. Nos preguntaremos ¿de qué “ciudadanías” son beneficiarias las mujeres y cómo han sido investidas de un concepto de ciudadanía neutra, tanto en las representaciones como en prácticas políticas? ¿Cómo responden las ciudades al concepto de una ciudadanía inclusiva de los desafíos y reivindicaciones de reconocimiento de las mujeres y de los feminismos?

### Abstract

The long trajectory of the concept of citizenship and its gnoseological evolution during the different historical stage has been broadly analyzed in historiography. Since the classical world, in the greek *polis*, according to the patriarchal model, has existed the citizenship equality only among the male population. Since the medieval age and since the earliest form of liberalism, —which were not inclusive towards sex, race, income, property, personal independence and the degree of civilizing—, the access to the politic citizenship has always been problematic, indeed one of the most awkward topic in women's and gender history. In the nineties the female participation to the citizenship has been promoted by the mobilizations in favor of equal politic. The text is going to be focused on the evolution of the concept of female and feminist citizenship among the political and imaginary construction of citizenship in the occidental context. We'll wonder to which kind of “citizenships” women are beneficiaries and how has been

---

<sup>1</sup> Calvino I. (1982). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.

wrapped in a wrong concept of neutral citizenship, both in the representations whether in political one. How cities answer to the concept of inclusive democracy y to the defiance of the inclusive democracy concept and how cities deal with the vindications for the acknowledgement of women's right and feminisms.

**Palabras clave:** ciudadanía femenina, feminismo, paradojas, democracia inclusiva, ciudad.

**Key words:** female citizenship, feminism, paradoxes, inclusive democracy, city.

## Una aproximación teórica al concepto de ciudadanía

Antes de entrar en la cuestión más específica llevaré adelante una aproximación teórica al concepto de ciudadanía democrática y a su relación con las mujeres. A continuación, se pondrán sobre la mesa una serie de preguntas que, aunque no se quedarán del todo cerradas en su resolución, servirán como fuente de futuros debates.

La ciudadanía democrática como dice José María Gómez, hay que analizarla en su doble naturaleza: “como modo de legitimación y como medio de integración social, por lo tanto, como status legal igualitario de derechos y deberes de los miembros de la comunidad política frente al poder político y, simultáneamente, como identidad colectiva basada en la pertenencia a la comunidad nacional de origen y destino” (Gómez, 2000: 65). ¿Cómo caza este discurso con el concepto de “ciudadanía de las mujeres”?

Empezaré poniendo en entredicho que la cuestión de la ciudadanía femenina en la edad contemporánea mantiene una constante relación de tensión con la exigencia de universalidad de los derechos humanos. Desde los albores de la modernidad, ambas nociones ciudadanía y derechos humanos surgen estrechamente interrelacionadas y en tensión permanente: de un lado, la proclamación universal de los derechos humanos; del otro, la limitación en su atribución a los ciudadanos en cuanto sujetos de derecho (Martín Díaz y De la Oña, 1998: 18 y ss.). Se pone así de manifiesto una de las paradojas más relevantes del pensamiento occidental en cuyo seno se generó tanto la idea de la existencia de los derechos humanos universales como la construcción jurídicopolítica que hacía inviable dicha universalidad: el concepto de ciudadanía universal.

Los derechos de las mujeres desde el proyecto ilustrado nacían huérfanos de padre, como comentaba Amelia Valcárcel, la ilustración dejaba “un hijo no deseado” que era el feminismo (Valcárcel, 2009). Es solo a partir de la Declaración de los Derechos Humanos en 1948 que se retoman los derechos individuales universales, cuando, el principio fundamental de la Carta de las Naciones Unidas proclama “derechos iguales para hombres y mujeres y la protección y el fomento de los derechos humanos de las mujeres como responsabilidad de todos los Estados”<sup>2</sup>. El proyecto individualista liberal subyacía a la elaboración de un concepto de ciudadanía separado para hombres y para mujeres. La exclusión de la mujeres del concepto de individuo y, por lo tanto, del de ciudadano, en el momento inicial de la sociedad burguesa y del nuevo concepto de democracia fue total tanto en el plano de la independencia de los bienes y de la persona que fundamenta el concepto de individuo burgués, como en el de la libertad de elección moral que lo confirma.

Desde este escenario originario moderno liberal, tras las contraposiciones que a lo largo de los siglos se han operado contra este universalismo indiferenciado, se llegaba a finales del siglo veinte a otro escenario muy distinto. En esos momentos se desarrollaba

---

<sup>2</sup> <http://www.ohchr.org/SP/Issues/Women/WRGS/Pages/WRGSIndex.aspx>

un nuevo imaginario político cuyo eje eran las ideas de identidad, grupo, diferencia, reconocimiento. Estas ideas llegaban a desafiar el compromiso de las democracias liberales con la igualdad de derechos para todas las ciudadanías sin diferenciación alguna (Young, 1996)<sup>3</sup> y también bajo el reconocimiento de que la igualdad de derechos incluyese las diferencias (Branciforte y Orsi, 2009). Como dice Rosi Braidotti a tal propósito: “La velocidad de las mutaciones en acto [era] tal que también la movilidad no es la misma de antes: no estamos ya en la fase de la huida hacia adelante, sino en aquella de las aceleraciones simultáneas que generan líneas de fuga en múltiples direcciones” (Braidotti 2002: 7).

Dentro de un horizonte propositivo han entrado los nuevos postulados de una democracia inclusiva y participativa y dentro de horizontes teóricos la puesta en duda de este mismo recorrido genealógico de la ciudadanía. Los desafíos han llegado, por ejemplo, desde las categorías *queer* y de la posmodernidad, si es que todavía se pueda hablar de posmodernidad, y de las propuestas de la generación posestructuralista que salen de las representaciones convencionales de la subjetividad humana y femenina y de los de viejos esquemas preconcebidos.

### **Teorías feministas, ciudadanía y democratización**

Se denuncia y constata, a menudo, que la expansión de la democracia en el mundo y su globalización no ha supuesto una mayor democratización de la misma sino que un retroceso (Jáuregui Bereciartu, 2000). Mi pregunta ahora es ¿cómo las propuestas de colectivos, asociaciones, grupos, movimientos feministas están contribuyendo en acelerar la democratización de un modelo de ciudadanía feminista que se desvincule de la herencia del modelo liberal y qué alternativa han creado y siguen creando (Greppi, 2006)? El feminismo, en cuanto teoría crítica y movimiento, ha tendido a la afirmación del liberalismo igualitario en su compromiso en aniquilar la desigualdad y, al mismo tiempo, se ha basado en el reconocimiento positivo de la diferencia misma —siempre y cuando esta diferencia no tenga como punto de anclaje la vieja justificación de la diferencia natural de los sexos o, al menos, de una interpretación negativa y vejatoria para las mujeres de esa misma diferencia. Como planteaba Sylvine Agacinski, la legitimidad de la deconstrucción de las nociones generalizadoras de la universalidad y la asunción de la diferencia constituyen precisamente la posibilidad de medirla y asumirla (Agacinski, 1999).

La creciente crítica hacia la calidad de la democracia igualitaria moderna ha hecho necesaria la pregunta sobre ¿qué vendrá después del momento que estamos viviendo, cuando, tras la “tercera ola” de democratización descrita por Samuel Huntington (1927-2008 a comienzos de los años noventa), el entusiasmo y la seguridad parecían desvanecer ante nuestros ojos? y ¿qué pasa cuando —como nos comenta Andrea Greppi (2012)— múltiples técnicas, elaboradas para mejorar e incluso sustituir la representación, pasan por un control directo en clave deliberativa sobre las decisiones políticas? ¿Podemos decir, pues, que la calidad deliberativa es todavía un indicador clave para medir la salud democrática?

Tras la decepción que, pasados los años sesenta y setenta, se sintió frente a la idealización de una democracia participativa, este acuerdo previo entre democracia y participación “se deslizó —en palabras de Anne Philips— hacia el terreno de la

---

<sup>3</sup> Según I. M. Young, la representación de grupo es la mejor forma de promover resultados justos en los procesos democráticos de toma de decisiones, basándose en la concepción habermasiana de la ética comunitaria. Vid. Young I. M. “Vida política y diferencia de grupo. Una crítica del ideal de ciudadanía universal” (Anula Castells, 1996: 113).

ciudadanía y de la igualdad política”. Esto supuso un “desdén” creciente, en palabras de esta misma autora, “hacia el fetiche de la democracia directa” y el “resurgimiento de la confianza en la democracia liberal”, una postura que no fue uniformemente compartida por todo el pensamiento feminista (Philips, 1996: 79-97).

Seyla Benhabib introducía en los años ochenta una línea de pensamiento que abogaba por la tradición del universalismo desde una perspectiva feminista y hacia la idea de la reflexividad y autodeterminación del sujeto a partir del yo situado. Benhabib supo “captar muy bien la necesidad del tiempo presente buscando una alternativa democrática desde una concepción de la acción como narración y una concepción del sujeto como sujeto situado en sus rasgos de género, culturales y contextuales, así como el significado de los cambios y luchas sociales en las nuevas identidades, lo que implicaba un mayor pluralismo” (Campos Quesada, 2015).

En los años 90 del siglo XX dos pensadoras feministas, Nancy Fraser y Linda Gordon, retomaron de Thomas Marshall del libro *Ciudadanía y clase social* (Bottomore y Marshall, 1998) la clarificadora sistematización del concepto que ofreció al distinguir entre ciudadanía política (derecho al voto, a elegir o ser elegido representante), ciudadanía civil (ámbito de las libertades individuales) y ciudadanía social (derecho a bienes sociales y servicios públicos). Pero, distanciándose de Marshall, las autoras reconstruyen críticamente la conformación histórica del triple concepto y exponen cómo esta última se ha ido configurando a través de la exclusión de las mujeres y de la hegemonía de la mitología, anexa a la ciudadanía civil.

Efectivamente al hilo de lo que decían Fraser y Gordon, se hace algo problemático, aún a distancia de casi treinta años, dar argumentos convincentes que sostengan las creencias optimistas de que el concepto de ciudadanía moderno haya comportado un progreso moral y político en la historia de la humanidad y de las mujeres (Jiménez Perona, 2014).

El modelo de *ciudadanía* femenina —o “*cuidadanía*”, por las altas tasas de responsabilidad social en temas de dependencia de las mujeres (Rodríguez Ruiz, 2010)— se hace eco de las llamadas a la necesidad de sustituir el modelo liberal clásico de representación unitaria por un modelo de “ciudadanía diferenciada” o de “universalismo diferenciado”.

Consuela pensar que, a juicio de Chantal Mouffe (2006), la lógica democrático-liberal conlleva una tensión por la que establece una dinámica específica que implica relaciones de inclusión/exclusión, y que, sin embargo, esa peculiar dinámica no llevaría la democracia liberal a la autodestrucción, sino que por el contrario afirma la autora que “la política democrática consiste, de hecho, en el constante proceso de *negociación* y *renegociación* —a través de distintas articulaciones hegemónicas— de su inherente paradoja”.

### **¿La ciudad, una vía de negociación y renegociación?**

¿Qué vía de negociación y renegociación tenemos? Los derechos siguen siendo instrumentos indispensables para la deconstrucción de la discriminación. Lo son, en primer lugar, en la medida en que permiten eliminar manifestaciones individuales de la misma y, aunque los derechos no siempre tengan por sí solos capacidad para redefinir esas relaciones, siguen siendo una vía esencial de redefinición de los sistemas democráticos. Ahora bien, el transcurso de la historia del encuentro y desencuentro entre la democracia y el feminismo nos hace preguntarnos si hemos llegado al final de su capacidad tanto de hacer mella en las relaciones entre los sexos mediante remedios puntuales, como de redefinir esas relaciones (Rodríguez Ruiz, 2010).

Las leyes nos dan derechos que nos permiten reaccionar ante supuestos de discriminación, si bien no alcanzan a redefinir las dinámicas de las relaciones entre los sexos que sitúan a las mujeres en situación de vulnerabilidad y discriminación laboral o que hacen recaer sobre nosotras el peso de la mal llamada conciliación o mejor dicho corresponsabilidad, o de la violencia machista.

¿En qué medida las ciudades se convierten en espacios de la corresponsabilidad de la discriminación? Las ciudades son uno de los espacios principales, junto con las casas, donde se visualizan patrones de desigualdad de género agudos y estos patrones se traducen en diferentes formas de discriminación para las mujeres. Las ciudades son los espacios de la continua evolución de la negociación y renegociación pero, al mismo tiempo, de la escenificación de la discriminación de género o de la exclusión, o en fin de la segregación simbólica y sociocultural de género. Las características como la carencia de equipamiento comunitario, las dificultades para insertarse en la trama urbana o la inseguridad de ciertas zonas deterioradas por la calidad ambiental (Soto Villagrán, 2007) aumentan los índices de discriminación en las ciudades. Los grados de segregación dependen del entramado urbano que se refleja en la precariedad de las condiciones sociopolíticas (Saborido, 1999). El miedo a ser víctimas de algún acto delictivo, el miedo a la agresión corporal silenciosa cuando ocurre en la intimidad del hogar y, a la más pública, cuando ocurre a los ojos de los otros, así como el miedo a la rebelión y a la denuncia son elementos constantes de las ciudades (Booth, Darke, Yeandle, 1998).

Es curioso y decepcionante al mismo tiempo ver como en los índices de los países que denuncian agresiones, España, país en el que estoy afincada, se coloca entre los últimos de Europa por número de denuncias, pero no por falta de violaciones: “la dureza del proceso, el miedo de las víctimas a no ser creídas y el temor al señalamiento social explican la baja tasa de denuncias”<sup>4</sup>. Las cifras no reflejan, por supuesto, el número de delitos cometidos, sino las denuncias registradas. Ahora, además, agrava la inseguridad de los espacios públicos, el peligro de los acontecimientos y festejos de carácter lúdico, como son los casos últimos de las fiestas de San Fermín en Pamplona, donde la euforia parece justificar una violación grupal a una mujer que, para mayor ahínco, ha sido finalmente juzgada de “forma benevolente” como abuso y no como violación.<sup>5</sup>

Ahora bien ¿qué modelo de ciudadanía inclusiva habrá que reinventar pues? ¿Qué modelo de ciudad habrá que imaginar para que los habitantes, como ocurre en Ersilia, una de las 55 ciudades invisibles creadas por Italo Calvino (todas con nombres de mujeres), no elijan escapar y elijan enfrentarse más bien a la fatiga de las relaciones complejas de la ciudad? ¿Qué compromiso habrá que encontrar para que la distopía o la utopía no sean el criterio a seguir? La ciudadanía femenina no tiene quizás ya normas nuevas que reivindicar y de las cuales han desentrañado los mecanismos de la distorsión del engranaje liberal democrático igualitario, sino que tiene una tarea más ardua, resignificar o reformular las relaciones de una sociedad culturalmente heteronormativa y patriarcal. El feminismo, como práctica política de esta escasamente alcanzada ciudadanía de las mujeres ha progresado en la dirección de una transformación de las relaciones autoritarias, por qué sexualmente jerarquizadas, y las ha denunciado por sus intentos de homologación. Pese a ello las ciudades siguen siendo un lugar para hombres.

## Conclusiones

---

<sup>4</sup> Rodríguez Peña, G. (2018). “España se sitúa entre los países europeos con menos denuncias por violación”. En *El País*, 1 de mayo.

<sup>5</sup> Ceberiro Belaza, M. (2018). “Por qué los jueces consideran que no hay violación y sí abuso sexual”. En *El País*, 27 de abril.

Si, como subraya García Canclini (1998: 5), “Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de ordenar la vida social”, hay cabida para su remodelación y para que la denominada “cultura urbana” sirva para alimentar espacios de integración y no de segregación de género (Soto Villagrán, 2007). y reformular la ciudadanía hacia el encuentro con una realidad contraria a la heteronormatividad y donde tenga cabida el reconocimiento pleno de los derechos sociales de las mujeres.

No voy a hablar desde el “urbanismo de género” sobre el cual incumben las competencias de las y los especialistas de rediseñar el espacio urbano y de las viviendas, pero sí considero interesante subrayar, y por eso hago aquí alguna mención al tema, estudios siempre más recientes que destacan la necesidad de una “mirada feminista” en el urbanismo. Inés Sánchez de Madariaga —experta en materia de urbanismo de género— afirma que “el diagnóstico parte de que el *urbanismo no es neutro* desde el punto de vista de género, y que las principales directrices de la planificación urbana se han tomado dando prioridad a las necesidades del género masculino”<sup>6</sup>. Es en este ámbito desde donde se reivindica un diseño urbano que favorezca la creación de, por ejemplo, espacios públicos para el cuidado y que sean interconectados entre sí y con las viviendas, y que se incluyan actuaciones urbanísticas en materia de seguridad en los espacios públicos y privados (iluminación adecuada en las calles, portales seguros con puertas accesibles y sin zonas oscuras) o, aún, en materia de movilidad y socialización así como en materia de descanso y recreo. Se parte, además, del punto de vista de que “las mujeres utilizan mucho más la ciudad que los hombres”, dado que, en términos estadísticos, son las principales usuarias del transporte público y las que más utilizan, en tareas de apoyo, además que como usuarias, todos los equipamientos de salud, educativos, deportivos y comerciales.<sup>7</sup>

Si, como decía, el tema del urbanismo es de una élite de expertos dedicados a la remodelación de la ciudad en clave de género, y que tienen a menudo como modelo ciudades cuyos ejemplos son logrados en esta vía, Viena por ejemplo, lo que considero como clave en el cambio de las ciudades —efecto y causa al mismo tiempo de la teoría y praxis de los feminismos contemporáneos— es insistir en cómo las siempre más amplias y numerosas movilizaciones de las mujeres y colectivos LGTBI están influyendo en la reconsideración del concepto de ciudadanía y en la reivindicación de un espacio urbano inclusivo, donde las medidas de corrección de la segregación espacial y cultural se hacen siempre más pujantes.

Pienso en ejemplos concretos que puedan visibilizar esta oposición a la ocupación de los espacios de manera sesgada y, pienso también en las respuestas públicas que se están dando en Madrid. Uno de ellos, para traer un caso a colación muy significativo, es la oposición al *menspreading*<sup>8</sup>, un hecho cultural y de hábitos de carácter circunstancial, pero, también, un síntoma de una ocupación prepotente del espacio que sigue un patrón masculino.

---

<sup>6</sup> Valverde, N. (2018). “El feminismo que quiere cambiar nuestras ciudades”, <http://www.publico.es/sociedad/urbanismo-feminismo-quiere-cambiar-ciudades.html>, Madrid, 1 de abril.

<sup>7</sup> Ídem.

<sup>8</sup> Fuster, S. (2017). “Despatarre’ masculino en el transporte público”. En *El País*, 9 de junio.



Es este un ejemplo de los tantos que se podrían escoger como muestra de patrones masculinos y sesgados en la división y compartición de espacios públicos y que, a menudo, colindan con formas de micromachismo. Podríamos mencionar muchos más casos, pero no es el objetivo del texto, y elegimos solo uno más, que es también el último que se toma en consideración y que es muy ocurrente. Pienso en la asociación mayoritaria presente en las imágenes y carteles de los aseos de sujetos femeninos, del cambiador y de las personas con capacidades diferentes (estas últimas además definidas siempre sexualidades al femenino). Estas imágenes que pongo de forma algo frívola y casi a modo de estigma público, reúnen y encierran, de todas formas, muchos de los elementos de la

herencia de un modelo unívoco y masculino de ciudadanía teorizado y aplicado por siglos y que, ahora, reclama y justifica la necesidad de una mirada feminista sobre el espacio urbano y la aplicación del concepto de ciudadanía. El hecho de que las imágenes muestren un espacio sesgado que hacen de ello un lugar “no neutro y plural” es la más clara expresión de una discriminación congénita en la cultura y las leyes.

Es necesario, pues, que las ciudades se conviertan y den respuesta concretas como resultado, también, de las amplias movilizaciones de los movimientos sociales feministas y LGTBI para que sean espejo y resultado de la pluralidad de una ciudadanía inclusiva y real que tome en cuenta lo alcanzado en la teoría y praxis desde la herencia de los modelos liberales de ciudadanía hasta la reivindicación de la ciudadanía de la “ética del cuidado” feminista sin llegar a un enfrentamiento con la denominada “ética de justicia” (Mouffe, 1993), a menudo etiquetada como masculina y liberal. Solo una síntesis de las tradiciones de reivindicación y ampliación del concepto de ciudadanía, así como de una amplia praxis que siga siendo de reivindicación en las políticas públicas, podrá dar respuesta a los déficit democráticos de las ciudadanías actuales, mayoritariamente homofóbicas, sexistas y, como diría Adela Cortina, aporofóbicas<sup>9</sup>, según el neologismo por ella acuñado, además de xenofóbicas.

## Referencias

- Agacinski, S. (1999). *Política de sexos*. Madrid: Taurus.
- Anula Castells, M. C. (comp.) (1996). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Braidotti R. (2002). *Nuovi soggetti nomadi*. Milano: Luca Sossella.
- Branciforte L. y Orsi R. (2009). “Las recién llegadas. Mujeres, reconocimiento y democracia”. En *Presente, pasado y futuro de la democracia*, pp. 239-244.
- Booth, C., Darke J. y Yeandle S. (eds.) (1998). *La vida de las mujeres en las ciudades: la ciudad, un espacio para el cambio*. Madrid: Narcea.
- Bono, F. (2017). “‘Aporofobia’, palabra del año para la Fundéu BBVA. El neologismo da nombre al miedo a los pobres y fue acuñado por la filósofa Adela Cortina”. En *El País*, 29 diciembre.
- Bottomore T y Marshall T.H, (1998). *Ciudadanía y clase social*, Madrid: Alianza Editorial.
- Calvino I. (1982). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Campos Quesada, M. (2015). “La democracia deliberativa de Seyla Benhabib: los sujetos políticos y la construcción del diálogo en el espacio público”. Institut de Ciències Polítiques i Socials Barcelona, Working Papers, núm. 340.
- Ceberiro Belaza, M. (2018). “Por qué los jueces consideran que no hay violación y sí abuso sexual”. En *El País*, 27 de abril.
- Fuster, S. (2017). “‘Despatarre’ masculino en el transporte público”. En *El País*, 9 de junio.
- García Canclini, N. (1998). “¿Ciudades multiculturales o ciudades segregadas?”. En *Debate Feminista* 9 (17): pp. 3-19.

---

<sup>9</sup> Bono, F. (2017). “‘Aporofobia’, palabra del año para la Fundéu BBVA. El neologismo da nombre al miedo a los pobres y fue acuñado por la filósofa Adela Cortina”. En *El País*, 29 de diciembre.

Greppi, A. (2012), *Democracia y su contrario. Representación, separación de poderes y opinión pública*. Trotta: Madrid,

Greppi, A. (2006). *Concepciones de la democracia en el pensamiento político contemporáneo*. Madrid: Trotta.

Gómez, J. M<sup>a</sup>. (2000). *Política e democracia em tempos de globalização*. Petrópolis: Vozes.

Jáuregui Bereciartu, G. (2000). “Globalización y democracia”, *Claves de Razón Práctica*, n. 99, pp. 12-19.

Jiménez Perona, A. (2014). “El poder inevitable, el poder necesario. Notas sobre poder, capacidad y racionalidad”. En Branciforte L. y Orsi R. (eds.), *La Guillotina del poder: Género y acción sociopolítica*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 187-204.

Martín Díaz, E. y De la Oña, S. (eds.) (1998). *Repensando la ciudadanía*. Sevilla: Fundación El Monte.

Mouffe, Ch. (2006). *El retorno de la política*, México: Fondo de Cultura Económica.

Mouffe, Ch. (1993) “Feminismo ciudadanía política democrática radical. En *Ciudadanía y Feminismo. Debates feminista*, Ife –Unifem.

Rodríguez Peña, G. (2018). “España se sitúa entre los países europeos con menos denuncias por violación”. En *El País*, 1 de mayo.

Rodríguez Ruiz, B. (2010). “Hacia un Estado post-patriarcal. Feminismo y ciudadanía”. En *Revista de Estudios Políticos* (nueva época), Universidad de Sevilla, Núm. 149, Madrid, julio-septiembre, pp. 87-122.

Soto Villagrán, P. (2007). “Ciudad, ciudadanía y género. Problemas y paradojas”. En *Territorios*, (16-17), Universidad del Rosario.

Valcárcel, A. (2009). *Feminismo en el mundo global*. Valencia: Cátedra.

Valverde, N. (2018). “El feminismo que quiere cambiar nuestras ciudades”, Recuperado de <http://www.publico.es/sociedad/urbanismo-feminismo-quiere-cambiar-ciudades.html>.

## ¿Un ciudadano, un *flâneur* o un visitante? La ciudad como museo de lo cotidiano

Candela Rajal Alonso

(Universidad de Santiago de Compostela)

Estella Freire Pérez

(Universidad de Santiago de Compostela)

### Resumen

La ciudad es un tejido complejo en donde conviven lo geográfico, lo político, lo cultural y lo social. Estos espacios de roce y conflicto pueden llegar a ser espacios estéticos, históricos y educativos si nos proponemos como ciudadanos observar de una forma distinta nuestra cotidianidad.

A través de un proyecto de manual para la deriva en la ciudad interpretada como museo del patrimonio cotidiano, apuntamos ocho notas para que el ciudadano-visitante experimente la cotidianidad desde un nuevo punto de vista, un punto de vista que nos permita cuestionar lo ya sabido, reflexionar sobre el presente, repensar el pasado y construir el futuro.

### Abstract

The city is a complex network where the geographical, the political, the cultural and the social converge with each other. These spaces of friction and conflict can become aesthetic, historical and educational spaces if we observe our daily life from another point of view.

Through a manual project for the drift in the city interpreted as a museum of everyday heritage, we aim eight notes so that the citizen-visitor can experience daily life from a new point of view, a point of view that allows us to reach the known, reflect on the present, rethink the past and build the future.

**Palabras clave:** Ciudad, museo, identidad, patrimonio, narrativas

**Key words:** City, museum, identity, heritage, social narratives

### Introducción. ¿Un ciudadano, un *flâneur* o un visitante?

El entorno urbano contemporáneo es un espacio en continuo cambio cada vez más heterogéneo en donde las confluencias, las relaciones, los flujos y los ritmos hablan de una forma de vida y de una forma de habitar. Sus espacios y estructuras se erigen en torno a las exigencias y necesidades de sus habitantes para más tarde marcar nuestras vivencias cotidianas. La ciudad se convierte en el reflejo de los individuos que la habitan de la misma forma que los individuos se convierten en su reflejo, se transforman y definen mutuamente. La urbe se convierte así en una forma de discurso, “y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes, 1985: 260). Pero este relato urbano está formado de múltiples perspectivas, donde confluyen experiencias vitales personales y colectivas.

No debemos abordar el espacio urbano sólo como la dimensión física de la ciudad, sino que es fundamental incorporar la experiencia de quienes habitan en ella. Y esta idea se complementa con que las experiencias de vivir en una ciudad son muy diversas y

dependen de las expectativas, los logros, las frustraciones, etc., de los sujetos (Rizo, 2006:7).

Existen códigos e imaginarios comunes dentro del discurso urbano que hablan de los grupos sociales que interactúan y habitan en ella. Este discurso describe una forma de cultura determinada y una identidad que se constituye a través de las experiencias cotidianas de sus habitantes, “es en la relación de convivencia donde los grupos buscan su identidad, interpretan a la sociedad e intentan imponerse -en el sentido de dotarse de visibilidad como grupo-para satisfacer sus expectativas” (Rizo, 2006:8). Lo urbano se convierte en territorio donde los individuos construyen su yo social y su yo de pertenencia anclado al lugar, “la identificación de los individuos como sujetos sociales se forja inevitablemente a través de su experiencia espaciotemporal” (Iniesta, 2009:472).

A pesar de ello muchos de estos códigos pueden llegar a ser impuestos o determinados por un grupo social dominante, construyendo un relato hegemónico y homogéneo en donde no todo el conjunto se siente identificado, o que en ocasiones el grupo identifica como propio pero sin llegarse a interiorizar. En este sentido, en la actualidad, se habla de ese desarraigo al lugar y de las crisis identitarias que se están produciendo en los territorios urbanos, donde se producen habitualmente esas confluencias de relatos y estructuras. Esta pérdida de la capacidad para crear nuestras narrativas ante el relato impuesto imposibilita la construcción de nuestras propias necesidades de sentido en torno al mundo que nos rodea, nos impiden generar un juicio sobre lo que está sucediendo. Hay una necesidad creciente de situarse, de lograr unas coordenadas espacio-temporales en lo que viene siendo un problema de orientación (Iniesta, 2009:474). Cuando nos faltan mecanismos para interpretar el espacio público, cuando nos cuesta identificar el lugar donde vivimos, no podemos construir nuestro relato vital.

Vivimos con la fugacidad del presente marcada por la sociedad del consumo, en una amnesia que nos hace más difícil recordar quienes somos y nos impide construir el futuro al que dirigimos. Hay una necesidad de recuperar la memoria y se hacen cada vez más indispensables

espacios, lenguajes y técnicas de mediación apropiados para ubicarnos entre la memoria y la historia, para aprender a hilvanar la información disponible con los vestigios del pasado, y a tejer con todo ello armazones de conocimiento que nos ayuden a pensar, habitar y orientarnos en el presente (Iniesta, 2009: 477).

Todo ello implica una reconciliación con lo urbano y con lo local, debemos mirar y apreciar de otra forma la ciudad y nuestra cotidianidad, sólo así conseguiremos situarnos y cuestionar lo ya sabido, repensar el pasado y construir el futuro. Debemos caminar, recorrer sus calles, conocer al “otro”, establecer un diálogo con nuestro entorno para que no se produzca esa disociación entre nuestro relato y el relato hegemónico.

Ya en el s.XIX Walter Benjamin escribía sobre un *flâneur*, un paseante que al caminar, al recorrer las sendas de la ciudad, hacía suyo el entorno generando su propio discurso. Recorría las calles de la ciudad a través de la deriva, organizándolas bajo un nuevo mapa, bajo su propia narrativa, que no era ajena ni a sus vivencias ni a su experiencia. Una experiencia que narraba lo que percibía como algo inseparable de su percepción de lo pasado y de su memoria, lo que le permitía repensar la ciudad, descifrar sus símbolos y ser crítico con las transformaciones que se habían producido. Su deriva le permitía generar una cartografía a través de elementos y objetos que se convierten finalmente en detonantes de emociones.

La ciudad, por tanto, es como un palimpsesto, un paisaje amalgamado y constituido por diversas formas edificadas que, con el paso del tiempo, se superponen unas sobre otras y se transforman constantemente. Este palimpsesto es leído por Benjamin en múltiples capas atendiendo a los indicios aparentemente más triviales, a los desechos, a las migajas abandonadas, a los textos y a las imágenes en los que se inspira y que se presentan como entidades materiales de referencia (Supelano, 200:166).

La deriva supone enfrentarse con lo que queda del ayer, lo que pasa, lo que se anuncia... (Olmo, 2005), nos sirve para crear nuestras propias experiencias de la ciudad y, en este aspecto, la vida cotidiana se vuelve un tesoro vivo. Pero no sólo los objetos y los elementos urbanos son detonantes de la memoria sino también las situaciones, las relaciones, los olores o los sabores. La vida cotidiana se convierte en una fuente de reflexión crítica y estética, que abre nuevos caminos de aprendizaje y experiencia que nos acercan a nuestra identidad individual y colectiva. La valoración de aquello que vivimos y compartimos como cotidiano, de aquellas imágenes que están insertas en nuestro sistema mental y que configuran nuestros recuerdos y nuestra historia, generan nuestro patrimonio personal, que luego generará un patrimonio colectivo.

Hablamos de un patrimonio de lo cotidiano, material (objetos, espacios, construcciones) e inmaterial (recuerdos, ideas, valores, gestos, lenguajes, músicas), del día a día, que interpretamos bajo nuestros propios patrones y que nos sirve para definirnos. Aquí “vivencia individual y experiencia histórica, memoria particular y colectiva trazan caminos entrelazados y dibujan una de las líneas de tensión de la narración histórica y de la construcción de los patrimonios contemporáneos” (Iniasta, 2009:480).

En este aspecto, la ciudad se convierte en un museo de lo cotidiano. La ciudad y el museo se nos presentan como dos mundos muy próximos que casi se diluyen en una experiencia cotidiana. Las calles de la ciudad, sus escaparates, sus monumentos, sus luces, sus olores... hacen de nuestro recorrido una experiencia casi museográfica, donde entran en juego: el patrimonio material e inmaterial, su relación con el espacio y nuestra propia experiencia. La ciudad y el museo son contenedores que nos permiten realizar una apropiación simbólica de sus contenidos, nos permiten interpretarlas y, al mismo tiempo, interpretarnos. Del mismo modo que el *flâneur* y que el ciudadano, el visitante del museo recorre las salas en busca de obras, generando su propio recorrido a través de un discurso alternativo, buscando un vínculo que lo acerque al pasado y lo proyecte hacia el futuro (véase Figura 1).



Figura 1. Esquema analogía museo-ciudad (Fuente propia)

Con la aparición de las nuevas museologías y las transformaciones que se han producido en la última década bajo lo denominado como “el giro educativo” (Rogoff, 2008), los museos han tratado de buscar nuevas herramientas centradas en el aprendizaje que va más allá de lo exhibido o de lo expuesto en sus salas, presentando el museo como un espacio que genera principios que pueden ser aplicados más allá de las paredes del museo para convertirse en un modo de aprendizaje emancipador y para toda la vida

(Rogoff, 2008). Se convierte al visitante en generador de contenido y la exposición se presenta como una herramienta flexible y abierta a la interpretación, siendo el visitante el que decide el umbral de su relación con la obra (Rico, 2008). El conocimiento se redirige hacia la interpretación del patrimonio y se abren nuevas fórmulas de acercarse a la realidad y, por tanto, a la verdad. Esta nueva situación nos pone como visitantes en un rol más participativo, pero también más crítico, generando nuevas narrativas y confrontándolas con los discursos establecidos e institucionales.

Como visitantes en el museo se nos presenta la posibilidad de convertirnos en unos *flâneurs* de la experiencia museográfica y pensar la visita como un fractal cuyo efecto podrá detonar nuestra vida cotidiana (Zabala, 2012). La calle y la exposición son fuentes de estímulos que guardan ciertas similitudes y en ocasiones hasta parece que comparten estrategias comunicativas. Algunos autores como Juan Rico realizan desde la museografía comparaciones claras en donde los lenguajes y codificaciones propios del museo y la ciudad se comparten y entremezclan. Entre estas analogías presenta algunas como los escaparates como vitrinas, las fachadas de los edificios como paneles informativos o las tiendas que

tienen unos criterios expositivos directamente relacionados con las técnicas desarrolladas en los museos: son superficies pequeñas que normalmente se pueden comparar con una sala de exposiciones y que, consecuentemente, enseñan de un solo vistazo todo lo que está a la venta, por tanto, su estructura se basa en los lenguajes correspondientes: la sucesión de salas o la rotonda expositiva, en función de la distribución del espacio (Rico, 2008 :168).

La relación entre observador-objeto-espacio está también muy presente en la museografía, siendo el espacio un elemento poco neutro (Rico, 2008) en donde intervienen parámetros que van desde la luz, la textura, las dimensiones, el orden interior de sus elementos, al igual que el *flâneur* en la ciudad. Otros autores como Roser Calaf (1998) nos presentan lo urbano como una instalación de arte en donde se comprenden sus elementos u objetos a partir de sus formas de relación y ocupación con el espacio pero que actúan al mismo tiempo de una forma unitaria.

Otra de las grandes similitudes entre el museo y la ciudad es precisamente esa posibilidad de aprendizaje, que nos permite como ciudadanos-visitantes generar territorios que van más allá de los límites y de lo físico, territorios para la potencialidad y la contestación, donde podemos tomar las riendas y cristalizar nuestras experiencias. En definitiva, hablamos de lugares de producción de conocimiento que nos ayudan a narrar y a narrarnos.

La deriva se presenta aquí como una herramienta de aprendizaje, que marca ese camino que el visitante o el ciudadano deben realizar en el museo o en la ciudad, buscando situarse, buscando sus propias coordenadas, escapando de las rutas preestablecidas. Ya sea una ruta turística o nuestra ruta habitual para ir del trabajo al centro comercial en la ciudad, o el itinerario a través de unas obras determinadas que te proporciona el plano de un museo. Estas rutas silencian lugares y relatos, creando jerarquías bajo una selección específica de lo que es patrimonio y no lo es, creando una estrategia narrativa que será legitimada por la sociedad.

Debemos apropiarnos de la ciudad y del museo en la misma medida, recuperar y reconquistar estos espacios que nos pertenecen y sobre los que construimos nuestra vida. Debemos cambiar nuestra forma de ver la ciudad para convertirla en un territorio que asuma la complejidad de la contradicciones que conviven en ella y donde se visibilicen todo tipo de relatos.

## Desarrollo. Ocho notas para disfrutar la ciudad como museo de lo cotidiano

Con esta necesidad de la reapropiación de la ciudad y aprovechando la capacidad educativa de nuestro entorno inmediato (Olmo, 2005), proponemos una serie de notas o apuntes que sirvan de guía a los ciudadanos para iniciarse en la experiencia de la deriva, con la intención de posicionarse en el rol del *flâneur* y del visitante de museo en su propia ciudad. Esta propuesta es susceptible de generar situaciones y recorridos para un nuevo enfoque de entendimiento de la ciudad como museo de lo cotidiano.

Las ocho notas que se presentan a continuación conforman una secuencia formada a partir de un lenguaje de patrones basado en el modelo propuesto por Christopher Alexander, Sara Ishikawa y Murray Silverstein (1981). Los autores definen una multiplicidad de elementos que conforman un manual de trazado individual en el que intentan dar una respuesta a situaciones y experiencias vivenciales particulares, acercando el diseño urbanístico y arquitectónico al ciudadano, ofreciéndole alternativas para la mejora de la calidad de vida y para el entendimiento del contexto que lo rodea. Se trata de un lenguaje cuyos lexemas o patrones pueden ser intercambiados, utilizados simultáneamente o por partes según las expectativas individuales, según el estado de ánimo, según el día o el tiempo. Así, seleccionamos ocho patrones para nuestra propuesta donde se condensan varios patrones propuestos por Alexander, Ishikawa y Silverstein (1981):

1. Lugares sagrados, basado en el patrón de Lugares sagrados (24).
2. Ciclo arte-vida, basado en el Ciclo vital (26).
3. El papel de la infancia, basado en Niños en la ciudad (57)
4. Recorridos, basado en Paseos (31) y Caminos y metas (120)
5. Nodos de actividad, basado en Nodos de actividad (30) y La forma del camino (121).
6. Lugares de espera, basado en Secuencia Espacios-Estar (142), Asientos-escalera (125), Un lugar donde esperar (150) y Banco ante la puerta (242).
7. Dentro-fuera, basado en Vegetación Accesible (60) y Soportales (119)
8. Carnaval, basado Carnaval (58)

## Lugares Sagrados

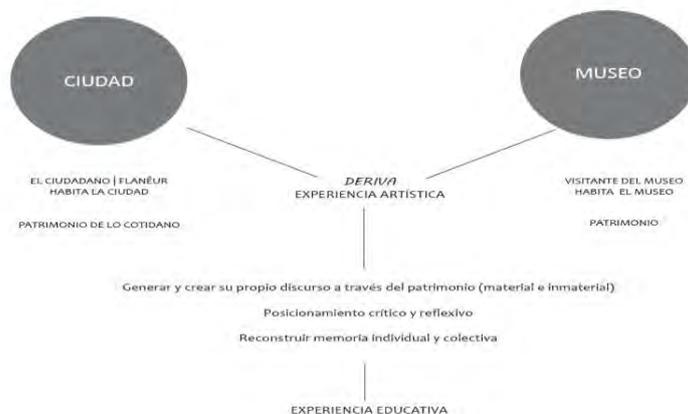


Figura 2. Lugares sagrados (Fuente propia)

Para comenzar nuestra deriva debemos situar los lugares sagrados de la ciudad, “lugares especiales que han llegado a simbolizar esa zona y las raíces que la gente tiene en ella. Tales lugares pueden ser bellezas naturales o hitos históricos dejados allí por el paso del tiempo. Pero, de algún modo, son esenciales” (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:138). Estos lugares sagrados deben tener un nexo o vínculo para los individuos, pero debemos tener en cuenta que ese lugar quizá no aparezca en el plano turístico de la ciudad.

Para localizar estos lugares debemos preguntar a las personas por esos sitios que les hacen sentir una conexión especial con su entorno, que normalmente tienen una fuerte conexión con las raíces y con el pasado. Estos lugares deben ser visibilizados y preservados, “sin embargo, hoy son excavados, urbanizados, alterados por razones políticas y económicas, sin consideración a esos aspectos emocionales, sencillos pero fundamentales; a veces simplemente son ignorados” (Alexander, , Ishikawa y Silverstein, 1981:138).

Este es el punto de partida que proponemos, el de conexión con nosotros mismos a través de la comunidad y del contexto, la conexión con nosotros mismos a través de lo que el patrimonio cotidiano es capaz de despertar en nuestra conciencia, de manera que reflexionemos sobre qué lugar es importante y lo preservemos para que sus valores perduren.

### Ciclo arte-vida



Figura 3. Ciclo arte-vida (Fuente propia)

ARTE-VIDA es el concepto que desarrolla este patrón, entendiendo que “una comunidad verdadera posibilita plenamente el equilibrio de la experiencia y vida humanas” (Alexander, , Ishikawa y Silverstein, 1981:144). La experiencia vivencial es la que determina el significado del objeto, es la que establece la relación y conexión entre aquellas señales y símbolos que determinan el recorrido, que lo hacen único y que dependen en última instancia del momento preciso, del ahora, del estar, y que lo conectan ineludiblemente con el ser.

En todo recorrido debe existir un diálogo, una conexión con el pasado y una proyección hacia el futuro que nos invite a seguir, a explorar, a fijar puntos de encuentro, de sinergias y vivencias.

Entender el recorrido como un proceso artístico y entender el proceso artístico como una metodología para el desarrollo personal, conlleva entender la ciudad como museo de lo cotidiano, como un lugar donde los sitios sagrados y la secuencia de espacios, objetos, pensamientos o experiencias determinan el proceso de aprendizaje. Hablamos del flujo de la vida y del arte como algo parejo, como conceptos que se entremezclan y se diluyen, entendiendo la vida desde una experiencia estética y el arte como una fuente de conocimiento.

### El papel de la infancia



Figura 4. El papel de la infancia

Para continuar nuestro recorrido debemos recuperar esa necesidad de exploración que perdemos como personas adultas y que abre las puertas al autoconocimiento personal. Los más pequeños nos enseñan a ser curiosos y a sentirnos libres de opinar frente a lo que vemos. Cuando acudimos al museo con nuestros hijos nos ofrecen nuevas apreciaciones y perspectivas, hacen preguntas que nosotros no nos atreveríamos a hacer, llegando a soluciones creativas, imaginativas y genuinas (Idema, 2014). Como ciudadanos-visitantes es importante arriesgarnos a preguntar cosas diferentes, ir más allá de lo conocido y

reconocido, y encontrar las respuestas que necesitamos (Aguilar, Zepeda y Ekdesman, 2016).

Si durante nuestro recorrido recobramos esa conexión personal con la niñez, no sólo descubriremos la ciudad de una forma más abierta y libre, sino que también descubriremos que existe una fuerte conexión entre los objetos y producciones de la infancia y los lugares sagrados. Éstos son determinantes a la hora de entender la ciudad, a la hora de establecer un diálogo con el mundo físico que nos rodea. La comunicación no verbal que los espacios transmiten, el patrimonio inmaterial intrínseco a ellos está encerrado muchas veces dentro de una nueva imagen, una imagen desvirtuada de lo que fue.

Buscar conexiones entre lo que fuimos y lo que somos, y establecer el papel que la transformación de esos espacios de la infancia en los que experimentamos y nos formamos como adultos, es un patrón clave para inducir una reflexión sobre la evolución y cambios de los espacios de la ciudad.

## Recorridos



Figura 5. Recorridos (Fuente propia)

Siguiendo nuestra deriva, nos debemos plantear ahora el ritmo que vamos a emplear durante el recorrido. El objetivo principal que define este patrón parte de la recuperación de los paseos pausados, ajenos al mundo actual y al ritmo de las grandes urbes.

Muchas veces cuando visitamos un museo nos empeñamos en ver todas las obras, ello implica acelerar el ritmo para verlo en el menor tiempo posible, esto ocurre en la ciudad de la misma forma, ya seamos turistas fugaces o ciudadanos apurados. La visita al

museo debe ser pausada, pararse frente a una obra el tiempo que estimes necesario, aunque ello implique no ver todas las obras.

La relación pausa-recorrido juega un papel fundamental a la hora de definir un recorrido como experiencia. El recorrido está formado por una serie de elementos que se conectan entre sí y determinan la forma del camino. Las calles, como las salas de museo, nos ofrecen una continuidad para percibir sus elementos u objetos, además la estructura y diseño de los mismos puede llegar a marcar un ritmo determinado en el ciudadano-visitante, invitándonos a parar a tomar un café en esta plaza o en esta sala. La ciudad al igual que el museo presenta caminos, rotondas, cruces, que determinan nuestras formas de habitar los espacios.

Mientras caminamos siguiendo este ritmo lento “escudriñamos el paisaje en busca de metas intermedias, de los puntos más alejados que se pueden ver a lo largo del camino. Procuramos caminar más o menos en línea recta hacia esos puntos” (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:523). Podemos buscar esos elementos que establecen nuestro recorrido, establecer conexiones entre ellos y reformular esa experiencia de forma que el recorrido responda a nuestras inquietudes .

### **Nodos de actividad**



Figura 6. Nodos de actividad (Fuente propia)

Hoy en día las calles están planteadas y diseñadas como lugares de transición o como lugares de paso, no están preparadas para que los individuos se paren y las disfruten, “las calles deben servir para estar en ellas y no sólo para recorrerlas al modo actual” (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:526). Si queremos continuar con nuestra deriva debemos modificar el trazado de nuestro recorrido teniendo en cuenta los espacio-pausa que encontremos ligados a los nodos de actividad.

Desde un punto de vista ambiental, la esencia del problema es ésta: Las calles son «centrífugas», no «centrípetas». Expulsan a las personas en lugar de atraerlas. Para combatir este efecto, es preciso convertir el mundo peatonal exterior en un lugar donde permanecer, y no en un lugar por el que pasar (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:526).

Las estructuras de las ciudades actuales no favorecen la vida compartida y la vida

comunitaria, los caminos públicos deberían converger en puntos de acción, donde pararse y relacionarse con los demás. Estos puntos de convergencia son los nodos o nudos, que deben ser peatonales y deben condensar actividades, relaciones e intercambios.

Las ciudades y los museos deberían estar llenos de nodos, hablamos de calles y salas de exposiciones que convergen en puntos que dan lugar a encuentros y desencuentros, donde te puedes encontrar a un amigo o a un guía. Estos nodos pueden ser plazas o el restaurante del museo. Los restaurantes de los museos son puntos de actividad más importante de lo creemos, sitios donde los visitantes comparten sus impresiones y reflexiones sobre la visita, relajadamente y con un café. Autores como Idema (2014) nos recomiendan revalorizar el papel de los restaurantes y tomarnos en serio la tienda de los museos, en donde podemos comprar una postal de nuestra obra favorita para no despedirnos de ella para siempre o donde podemos encontrar más información sobre obras o autores que hemos visto en la exposición.

Los nodos son importantes para nuestras relaciones con los demás, nuestro entorno debe proporcionarnos este tipo de lugares que se forman también de forma natural en nuestra vida en comunidad. Si queremos seguir con nuestra deriva debemos encontrarlos o crearlos, o vincularlos a través de nuestro recorrido, pero sobre todo debemos vivirlos. Pueden ser plazas, parques o mercados, pero también kioscos, cafeterías o mismo una Apple Store.

### Lugares de espera



Figura 7. Lugares de espera (Fuente propia)

Puede ser importante para nuestra deriva la búsqueda de espacios para la pausa, donde poder pararnos y simplemente observar lo que sucede a nuestro alrededor.

La atmósfera adecuada se producirá espontáneamente si en nuestro recorrido incorporamos algunos lugares tranquilos y protegidos. Por ejemplo, un asiento cerca de una parada de autobús, bajo un árbol, aislado de la calle; un asiento-ventana que domine el escenario callejero de abajo; un asiento cubierto en un jardín, un columpio o una hamaca; un lugar a la sombra y una jarra de cerveza, lo bastante alejado del paso de los demás para que no haya que estar mirando cada vez que llega o se va alguien; un asiento recoleto ante una pecera (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:627).

Las ciudades y los museos deberían poner a nuestra disposición gran cantidad de bancos, sillas e incluso sofás, pero muchas veces no es así. Colocar un banco en un sitio o en otro crea una jerarquía sobre lo que vemos. ¿Por qué debo sentarme frente a este estanque de patos o frente a este cuadro de Rothko?, ¿por qué no elegir el lugar exacto donde sentarnos para establecer nosotros mismos nuestras necesidades sobre lo que vemos?

### Dentro-fuera



Figura 8. Dentro-fuera (Fuente propia)

Otro punto clave en nuestro recorrido es la incorporación de espacios abiertos, lugares donde se haga patente la relación interior-externo, dentro-fuera, donde los límites se diluyen y aparece ese espacio indefinible entre dos situaciones. Es interesante situarnos en este espacio charnela, en esta zona de conflicto ya que detonará nuevas líneas de pensamiento y acción, seremos sujeto y objeto simultáneamente según nos posicionemos en uno u otro lado.

Los soportales, los muros de borde, las vallas, los espacios previos a las entradas de los edificios son zonas en las que se concentran muchos flujos de actividades, son zonas normalmente sujetas a intervenciones y transformaciones. El límite entre lo público y lo privado, lo interior y lo exterior, la imagen y espectador, define un campo de acción que precisamente por su ambigüedad genera múltiples y nuevos significados.

Cuando los caminos principales que bordean o atraviesan los edificios son genuinamente públicos, pero están cubiertos por una extensión del edificio (un soportal bajo con huecos al interior de aquél: muchas puertas y ventanas y paredes semiabiertas), las personas se sienten atraídas hacia el edificio; sienten tangencialmente una parte de éste. Quizá lo miren, entren en él y pregunten (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:519).

Lo mismo ocurre con las ventanas en los museos, en ocasiones tapiadas o tapadas, suelen concebirse como elementos que entorpecen la visita, porque lo importante se supone que está en el interior de sus salas. Sin embargo esas ventanas crean esa misma situación estimulante de encontrarse entre el interior y el exterior. Al mirar por la ventana en el museo puedes reconfortar tus sentidos, fijarte en el exterior, y el flujo de la vida

intensificará tu experiencia de la visita (Idema, 2014).

De la misma forma, el acceso a los lugares verdes y a la vegetación son imprescindibles en los espacios de la ciudad, nos conectan con los espacios abiertos y con la naturaleza. Pueden ser jardines o parques pero también esos pasos donde crecen malas hierbas, esos muros llenos de musgo o ese edificio abandonado comido por la vegetación. Buscamos parques donde te puedes sentar en la hierba o fuentes naturales donde puedes beber agua.

## Carnaval



Figura 9. Carnaval (Fuente propia)

Otra cuestión que debemos tener en cuenta para la deriva en la ciudad es la de salir de los flujos y actividades rutinarias. Debemos prestar atención a aquellos elementos, objetos, espacios que sean susceptibles de llevarnos a vivir experiencias nuevas, a ampliar nuestro imaginario, a soñar con transformaciones posibles del escenario real. Hay una necesidad real de que

entren en juego procesos insensatos y subconscientes, aunque sin darles rienda suelta hasta el punto de que se conviertan en socialmente destructivos. En suma, hay una necesidad de actividades socialmente aceptadas que constituyen el equivalente exterior y social de los sueños (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981:279).

Esta necesidad de ponerse en la piel de otro, de imaginar una utopía y de ser críticos con lo que nos rodea son acciones que nos permiten indagar sobre nuevas formas de hacer, de ser y de estar en el mundo. Ejemplo de ello son los ya casi desaparecidos circos, ferias y carnavales (Alexander, Ishikawa y Silverstein, 1981).

Si queremos percibir lo que nos rodea de otra forma debemos jugar con los

significados, ver la realidad desde infinitas perspectivas y olvidarnos de la mirada rutinaria.

## Conclusión

Las analogías entre la ciudad y el museo se hacen posibles a través de la experiencia artística de la deriva, una experiencia estética, filosófica e histórica que nos permite recorrer sus calles bajo una mirada diferente que nos acerca a nuestro pasado y nos enseña a apreciar nuestro patrimonio cotidiano. Saber valorar, disfrutar y conservar lugares, elementos, objetos, olores, sabores, situaciones o relaciones de nuestro día a día, nos permite acercarnos a lo que somos y proyectarnos hacia lo que queremos ser, poniéndonos en una postura crítica y emancipadora, para alcanzar la ciudad ideal o la comunidad ideal futura que queremos plantear.

La finalidad de nuestra propuesta radica en facilitar el acceso a la ciudad al que aprende, permitirle mirar hacia el interior, a través de sus calles, plazas, soportales. De esta forma se presenta la ciudad-museo como entienden la ciudad Alexander, Ishikawa y Silverstein (1981), como una malla de aprendizaje que descentraliza gradualmente el proceso de aprendizaje, acercándolo a la calle, y enriqueciéndolo mediante el contacto con muchos lugares y muchas personas.

## Referencias

- Alexander, C., Ishikawa, S. y Silverstain, M. (1981). *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili
- Barthes, R. (1985). Semiótica y urbanismo. En *La aventura semiológica* (pp. 257-267). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A
- Calaf, R. (septiembre, 1998). *Entender la ciudad como instalación. Identidades e invención en el cambio de milenio*. Comunicación presentada en el XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Recuperado de <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/actas-completas-oviedo.pdf>
- Idema, J. (2014). *Cómo visitar un museo de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Iniesta, M. (2009). Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas. En *El estado y la memoria* (pp. 467-521). Barcelona: RBA Libros
- Olmo, C.S. (octubre, 2005). *La ciudad como museo: Arquitectura y enseñanza de la filosofía*. Comunicación presentada en XIII Jornadas de la DEAC. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/62705978/La-Ciudad-Como-Museo>
- Rico, J.C. (2008). *Cómo enseñar el objeto cultural*. Madrid: Silex Ediciones.
- Rizo, M. (2006). Conceptos para pensar lo urbano. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 6, pp. 2-13.
- Rogoff, I. (noviembre, 2008). *Turning. e-flux Journal*. Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Supelano, C. (2014). ¿Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamin y la mirada de lo urbano. *Universitas Philosophica*, 62, pp. 147-168.
- Torres, A., Zepeda, N. y Ekdesman, D. (2016). *Menú para visitar museos*. Recuperado de [https://issuu.com/nodocultura/docs/menu\\_para\\_visitar\\_museos](https://issuu.com/nodocultura/docs/menu_para_visitar_museos)
- Zabala, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/261566053\\_ANTIMANUAL\\_DEL\\_MUSEOLOGO\\_Hacia\\_una\\_museologia\\_de\\_la\\_vida\\_cotidiana](https://www.researchgate.net/publication/261566053_ANTIMANUAL_DEL_MUSEOLOGO_Hacia_una_museologia_de_la_vida_cotidiana)

## **Londres – Viena. La construcción de la identidad mediante un paseo con Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann**

Verónica Ripoll León  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

En el *essay Street Haunting* (1930), Virginia Woolf cuenta cómo se adentra una tarde de invierno en las calles de Londres ante la ferviente necesidad de conseguir un lápiz de mina, aunque en realidad esta autobligación no es más que un mero pretexto para llevar a cabo la acción que realmente desea efectuar: salir a pasear. Lo interesante de este texto, escrito en primera persona, es que muestra cómo el paseo es para Woolf una práctica urbana que le otorga la posibilidad de observar y reflexionar sobre sí misma a través de los otros. Este ser que se construye mediante el reconocimiento de los demás lo volvería a ejemplificar cuarenta años más tarde Ingeborg Bachmann con la representación de la calle Ungargasse, espacio donde se desarrolla la trama de su única novela terminada, *Malina* (1970). Para la escritora austriaca, esta calle de la ciudad de Viena se convierte en un lugar de reconocimiento y de libertad, así como de construcción del yo.

El objetivo del presente texto se fundamenta, pues, en el estudio del proceso de creación literaria en relación con el espacio urbano en dos lugares y tiempos determinados. Para ello, las ciudades de Londres y Viena invitarán a comprender el acto de pasear como un ejercicio que permite, no solo observar y conocer mejor el mundo que rodea a estas dos escritoras que se insertan en el marco de la escritura del espacio autobiográfico, sino también adentrarse y cuestionarse el propio ser sobre el que ellas mismas dan cuenta a través de su escritura.

### **Abstract**

In the *essay Street Haunting* (1930), Virginia Woolf tells how she penetrates into the streets of London in a winter afternoon because of her burning need to get a lead pencil, although actually this self-obligation is nothing more than a mere pretext to carry out the action that she really wants to do: go for a walk. The interesting thing about this text, written in first person, is that it shows how the walk is for Woolf an urban practice that gives her the possibility of observing and reflecting on herself through others. This being, which is built through the recognition of others, would be exemplified again forty years later by Ingeborg Bachmann with the representation of the Ungargasse Street, space where the plot of her only finished novel is developed, *Malina* (1970). For the Austrian writer, this street in the city of Vienna becomes a place of recognition and freedom, as well as the construction of the self.

The aim of the present text is based, then, on the study of the process of literary creation in relation to the urban space in two places and determined times. In order to do this, the cities of London and Vienna will invite to understand the act of walking as an exercise that allows, not only to observe and better know the world that surrounds these two writers who are inserted in the framework of the writing of the autobiographical space, but also to go in depth into and question the self about which they themselves give an account through their writing.

**Palabras clave:** paseo, identidad, reconocimiento, espacio autobiográfico

**Keywords:** walk, identity, recognition, autobiographical space

## Introducción

La noción moderna de ser o de tener un yo es inseparable de la idea de interioridad, de recogerse para reflexionar sobre uno mismo, pero, a su vez, la identidad moderna europea es incapaz de definirse sin tener en cuenta la fragmentación de este yo y el pensamiento del otro. Ambas características de la conciencia de sí del sujeto están presentes en la obra literaria de las escritoras Virginia Woolf (1882-1941) e Ingeborg Bachmann (1926-1973), donde la necesidad de búsqueda y creación de una identidad individual solo puede realizarse a través del reconocimiento previo de los otros. Este modo de construcción identitaria queda especialmente patente en aquellos fragmentos de sus obras en los que ambas manifiestan la afición que compartían por pasear, actividad que realizaban de manera habitual por las ciudades de Londres –en el caso de Woolf– y Viena –en el caso de Bachmann.<sup>1</sup> El presente estudio abordará, por tanto, aquellos textos en los que el ritual del paseo, práctica que decidieron atribuir también a sus personajes, es más relevante.

Las protagonistas de los pasajes en los que se centrará este análisis actuarán igualmente como desdoblamientos o figuraciones del yo de ambas escritoras, lo que sitúa al lector en una escritura del espacio autobiográfico<sup>2</sup>, género literario estrechamente ligado a la noción de identidad, por ser un organizador y creador –en lo que tiene de ficcional– de experiencias. No obstante, la identidad es un concepto complejo de definir dada la heterogeneidad de las teorías que han tratado de aprehenderlo. El filósofo canadiense Charles Taylor distingue en “Identidad y reconocimiento” (1995) al menos tres ejes del discurso de la identidad que pueden, a su vez, iluminar el concepto de figuración del yo en la escritura de Woolf y de Bachmann.

El primero de estos ejes sería aquel que presenta un componente psicólogo, por el cual el individuo ha de tener conciencia de sí a través de una definición del yo que puede ir reformulándose con el transcurso de los años. De este modo, la identidad definiría el horizonte del mundo moral de la persona, por el que uno es capaz de discernir lo que es importante para sí de lo que no lo es. El segundo contexto –que muestra las relaciones entre identidad y modernidad– concebiría la identidad como algo no solo moral, sino también personal, “potencialmente original e inédita y, por consiguiente, inventada o asumida en cierta medida” (Taylor, 1996: 12). Es aquí donde adquiere mayor relevancia la idea de figuración o creación ficcional de un segundo yo, posterior al que ha vivido la experiencia. De acuerdo con este segundo eje, para que la identidad pueda ser declarada como tal, para que un sujeto pueda decir “yo soy yo”, antes habría de aceptar su identidad, pero el individuo, si bien participa de su propia definición de sí mismo, carece de plena voluntad. Para poder ser él mismo, requiere de ser reconocido. Por tanto, hay un tercer eje, el de las identidades colectivas, en el que el individuo que aspira a definirse de manera original necesita ser reconocido.

Esta necesidad de reconocimiento, que puede ser rechazada, es la que subyace en las líneas de las escritoras Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann, para quienes su

---

<sup>1</sup> Si bien Londres y Viena son dos ciudades que juegan un papel fundamental en la escritura de ambas autoras, cabe señalar que son muchos más los lugares por los que ambas pasearon. Especialmente relevantes son los paseos que Virginia Woolf daba por el pueblo de Rodmell, donde se situaba la Monk’s House, la cabaña de madera que compró junto a su marido en 1919. Desde allí, Woolf paseaba a menudo hasta Lewes e incluso hasta Firle, donde se hallaba la finca de su hermana Vanessa. Por su parte, son de sobra conocidos los paseos que Ingeborg Bachmann daba sola o con su padre por la ciudad de Klagenfurt, donde nació y donde se desarrolla la mayor parte de su novela corta *Tres senderos hacia el lago* (*Drei Wege zum See*, en *Simultan*, 1972).

<sup>2</sup> El término *escritura del espacio autobiográfico* es un concepto acuñado por la ensayista y crítica literaria argentina Nora Catelli en su obra *El espacio autobiográfico* (1991).

condición de mujer les obliga a realizar un proceso que va desde la otredad a la que han sido relegadas por el género masculino hasta el intento de alcanzar una identidad que puede no ser aceptada. En este proceso de creación es donde tendrá cabida el paseo, entendido este como un ejercicio de liberación y de reflexión, donde otra concepción del yo –no supeditada a la subjetividad masculina– podría ser factible.

## El Londres de Virginia Woolf

En el *essay Ruta callejera. Una aventura londinense (Street Haunting. A London Adventure, 1930)*, Virginia Woolf narra en primera persona cómo una tarde de invierno siente la imperiosa necesidad de recorrer las calles de Londres para obtener un lápiz de mina. “Debo comprarme un lápiz sin falta” (Woolf, 2014: 17), se dice, aunque en realidad esta sentencia oculta lo que de verdad quiere realizar: salir a pasear para liberarse del yo que se hallaba encerrado en el hogar.<sup>3</sup> Con esta afirmación, el paseo se convierte en una absoluta *caza* en busca de un lápiz por la ciudad de Londres, que se presenta a su vez como una suerte de puzle donde reina lo fragmentario. Hemos de tener en cuenta que, en la escritura de Virginia Woolf, al igual que en la literatura de la modernidad en general, la concepción de texto como unidad cerrada y autosuficiente ha quedado ya invalidada, caracterizándose por la fragmentación. La llegada del modernismo ha traído consigo una crisis cultural, por la que el arte intuye que, tras la Primera Guerra Mundial, ya no puede seguir empleando los lenguajes con los que hasta ahora se ha intentado expresar la sensibilidad, dando lugar a espacios vacíos que antes ocupaban las palabras. Ciudad y escritura quedan ligadas, pues, no solo a través del nombre de la autora, sino también mediante este concepto.

Aun encontrándose en una ciudad moderna como es Londres, está igualmente presente durante este relato una herencia del Romanticismo, ya que, en lo que dura el paseo, la mirada de Woolf tiende a posarse sobre los elementos más naturales. Al pasar al lado de una verja de hierro, ella siente los crujidos y susurros propios de las hojas y las ramas del campo, intuyendo incluso el ulular de un búho. Pasear es para Woolf “el mayor placer que nos ofrece la vida urbana” (2014: 17) durante los fríos meses invernales. No obstante, lo realmente interesante del texto es la atracción que siente Woolf por ese momento del día en el que se le presenta la posibilidad de esconderse en la oscuridad de las calles y, con ello, de dejar de ser una misma, de abandonar el solipsismo del ser que se hallaba previamente en la calidez del hogar, para conformar una pluralidad con la que sentirse parte de los otros: “Cuando salimos de casa una deliciosa tarde entre las cuatro y las seis, nos liberamos del yo que conocen nuestros amigos y pasamos a formar parte de ese inmenso ejército republicano de vagabundos anónimos, cuya compañía resulta de lo más agradable luego de la soledad de la propia habitación” (Woolf, 2014: 18). Londres representa entonces la libertad y la posibilidad de asomarnos a la vida de los otros, ya que es una ciudad que no está conformada por “una única mente” (Woolf, 2014: 32), sino por el conjunto de todas.

En *La señora Dalloway (Mrs. Dalloway, 1925)*, Virginia Woolf también volcó su pasión por la capital británica. La novela sigue a Clarissa Dalloway a través de un solo

---

<sup>3</sup> Virginia Woolf describe muchas veces el hogar como un lugar cálido, apacible, pero este es también a menudo un espacio de opresión. Pasear, sin embargo, adquiere siempre un carácter de liberación, de desaprensión del momento presente, que abre las puertas a la reflexión. En *Una habitación propia (A Room of One's Own, 1929)*, Woolf escribe: “Paseando despacio por aquellos colegios [los de Oxford], por delante de aquellas salas antiguas, la aspereza del presente parecía suavizarse, desaparecer; el cuerpo parecía contenido en un milagroso armario de cristal que no dejara penetrar ningún sonido y la mente, liberada de todo contacto con los hechos (a menos que uno volviera a pisar el césped), se hallaba disponible para cualquier meditación que estuviera en armonía con el momento” (1986: 12).

día de junio en Inglaterra después de la Gran Guerra en una narrativa de estilo de flujo de conciencia. Aun no siendo esta una novela autoficcional, lo cual sí se podía decir del *essay* anterior, donde las instancias de autor y personaje coincidían, es interesante señalar el primero de los paseos que realiza Clarissa al comienzo de la novela, cuando decide encargarse de ir a por flores para la fiesta que celebrará al caer el día. Mientras camina, Clarissa se va encontrando con algunos amigos a los que ha invitado a la fiesta, va fijando la mirada en múltiples elementos que acontecen en la ciudad y reflexiona sobre ellos, así como sobre su propia vida. Cuando está muy próxima a Piccadilly, dado que puede observar los omnibuses desde donde se halla, Clarissa se para un momento y le viene a la cabeza un pensamiento:

No se atrevía a afirmar de nadie, ahora, que fuera esto o aquello. Se sentía muy joven; al tiempo que inefablemente avejentada. Penetraba en todas las cosas como un cuchillo; y a la vez se quedaba fuera, observando. Tenía un perpetuo sentir, al mirar los taxis, de estar fuera, lejos, muy lejos, mar adentro y sola; siempre tuvo la impresión de que vivir era muy, muy peligroso, aunque sólo fuese un día. (Woolf, 2003b: 155)

Según la editora María Lozano, este fragmento presenta dos elementos que coinciden con la experiencia de la propia Virginia Woolf, pues ella misma se refiere frecuentemente en sus diarios a la creatividad de su inteligencia como un cuchillo “que corta”. Asimismo, señala, es ampliamente conocida su afirmación de que vivir es peligroso como “caminar por un estrecho sendero al borde del abismo.”<sup>4</sup> Se produce aquí un doble efecto de extrañamiento y de angustia, en el sentido que le dio Kierkegaard al término, es decir, la angustia como nada y como sentimiento de salto al vacío. Cuando Clarissa Dalloway pasea por las calles se siente como si fuera una extraña, pero, a la vez, esa extrañeza, el integrarse entre las gentes que pasean como ella, le lleva a autoafirmar su identidad. Lo mismo apuntaría Woolf años después en su diario:

Una sensación de mi propia extrañeza andando sobre la tierra está presente también: de la infinita rareza de la posición humana; trotando por Russell Square, con la luna allí en lo alto y esas nubes montañosas. Quién soy yo, qué soy, etc.: estas preguntas están siempre flotando dentro de mí. (Woolf, 2003a: 66)

La pregunta por la identidad –con la que Montaigne iniciara sus ensayos– ese “quién soy yo”, muestra en la escritura de Virginia Woolf cómo esta no puede ser autodefinida por ella misma, ya que conlleva un elemento de necesidad de ser reconocida por aquellos otros a los que ve como libres. Y al igual que Woolf, su personaje Clarissa observa a las gentes para después volver a mirarse a sí misma. La existencia de los otros se le revela empíricamente mientras pasea a través de la mirada: la mirada de los otros es lo que le permite crearse una identidad en la que se siente reconocida como un igual.

Acto seguido, Clarissa continúa caminando hacia Bond Street. Las calles de Londres y la marea que la arrastra son su única alegría, lo que la hace sobrevivir. En ese fluir de gentes en el que se encuentra, Clarissa consigue sentir que forma parte de esas personas con las que nunca ha cruzado ni media palabra. Al entrar en la tienda de Hatchards, se confiesa a sí misma lo mucho que necesita que la gente se muestre contenta al entrar ella y enseguida desea poder volver a empezar a vivir o tener al menos otro aspecto físico, en vez de su figura estrecha, como de palillo y su carita ridícula, picuda

---

<sup>4</sup> Ver nota nº 6 a la edición (*La señora Dalloway*. Madrid: Cátedra).

como la de un pájaro (Woolf, 2003b: 158), descripción que coincide con la de la escritora y confirmada por ella misma en sus diarios.<sup>5</sup>

La conciencia de su cuerpo femenino le redescubre su diferencia con el otro masculino, apartándola de la masa; la necesidad de reconocimiento es, llegada a este punto, fundamental para poder continuar con la vida. El sentimiento de desubicación que el personaje arrastraba desde casa aumenta, extrapolándose a la acción de pasear: “Ahora a menudo, este cuerpo que llevaba [...], este cuerpo con todas sus cualidades, parecía no ser nada –nada en absoluto. Tenía la extrañísima sensación de ser invisible; de que no se la veía; desconocida” (Woolf, 2003b: 158). Clarissa, en su realidad de *flâneuse*, se camufla y se esconde entre la masa, pero el reconocimiento de su identidad individual no ha sido posible. No obstante, el paseo colectivo al menos le ha permitido durante un tiempo cierto olvido de lo que representa su cuerpo –delator de su condición femenina– para la sociedad. Este paseo coincide con la experiencia de la propia Virginia Woolf, pues no parece casual que sea justo en este momento, en el que su protagonista confiesa sentirse como una desconocida, cuando Woolf decida describir a Clarissa físicamente como si de ella misma se tratara.

### La Viena de Ingeborg Bachmann

En la segunda mitad del siglo XX, Ingeborg Bachmann creó también a un personaje que intentaba buscar una identidad propia e individual que fuera reconocida por los otros. Para ello, se valió de la representación de la calle Ungargasse, lugar donde se desarrolla la trama de su única novela terminada, *Malina* (1971), perteneciente al ciclo “Modos de muerte”. *Malina* narra la historia, en su lectura más simplista o tradicional, de tres personajes –Yo, Iván y Malina– que mantienen un triángulo amoroso: Iván, un húngaro que vive en Viena desde hace varios años, carente de interés intelectual alguno, y que trabaja en un instituto de crédito; Malina, un hombre de cuarenta años, empleado en el Museo del Ejército austriaco tras estudiar historia e historia del arte; y la narradora-protagonista, Yo, de la que el lector únicamente sabe que es rubia de ojos castaños y que nació en Klagenfurt, pero ahora vive en la Ungargasse 6, Viena III; características que coinciden con la biografía de su autora.

Sin embargo, una segunda lectura sería la que la crítica ha hecho de la obra desde finales de la década de los 70, por la cual se considera la relación entre los protagonistas “y el enfrentamiento del «yo» femenino con las dos partes de su personalidad, Ivan y Malina, como distintos niveles interpretativos del mismo conflicto” (Blanco Hölscher 1994: 126), es decir, como un desdoblamiento de Ingeborg Bachmann en los tres personajes principales de la novela: Yo, Malina e Iván, siendo el tema principal de la novela la problemática de una búsqueda de la identidad femenina dentro de una sociedad patriarcal.

Esta búsqueda de la identidad es en *Malina* inseparable del espacio urbano de Viena, ciudad sobre la que Bachmann deposita su huella desde el comienzo de la novela, cuando señala en la introducción la relevancia que tiene la calle de la Ungargasse para ella, así como todo el distrito III de la ciudad, del que destaca algunos de los lugares a los que acude paseando, ya sea sola o con Malina o Iván, como el café *Alter Heller*, el estanco de tabaco a la altura de la Neulinggasse, la panadería que le encanta en la esquina de la

---

<sup>5</sup> El jueves 18 de junio de 1925, Virginia Woolf anotaba en su diario que a su amigo Lytton Strachey no le ha gustado *La señora Dalloway* porque considera que hay “cierta discrepancia en la propia Clarissa; cree que es desagradable y limitada, pero que yo [Virginia Woolf] alternativamente me río de ella y la cubro, muy notablemente, conmigo misma” (2003a: 42), lo cual confirma que hay rasgos del personaje de Clarissa Dalloway que coinciden con los de la propia Virginia Woolf.

Beatrixgasse o el famoso Stadpark, uno de los parques más antiguos de Viena que cuenta con un monumento a Johann Strauss II.

Ya en el primer capítulo de la novela, “Feliz con Iván”, la narradora presenta la relación destructiva que mantiene con su amante, mientras continúa mostrando la importancia de Viena para la obra al recorrer espacios fácilmente reconocidos, como el canal del Danubio. No obstante, de los tres capítulos que componen la obra, el segundo, llamado “El tercer hombre”, es en el que mejor queda manifestada la relevancia del espacio vienés. El capítulo comienza con la declaración “esta vez no es Viena el lugar” (Bachmann, 2003: 175); sin embargo, desde el título que elige Bachmann para el mismo, se revela que esta vez también es Viena el lugar, pues el nombre del episodio coincide con el de la novela escrita por el británico Graham Greene, y posterior película de Carol Reed, *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949)<sup>6</sup>, ambientadas ambas en la Viena ocupada. Pocas páginas después de esta declaración por parte de Yo, volverá además a aparecer un claro elemento constitutivo de la ciudad, como es la Riesenrad, la noria aún hoy en día ubicada a la entrada del Parque de Atracciones del Prater. Esta “Rueda gigante” (Bachmann, 2003: 178) persigue a la protagonista en sueños mientras su padre le obliga a avanzar caminando. El padre se alza como ese tercer hombre al que hace referencia el título del capítulo, representante de la estructura patriarcal de la sociedad vienesa y, al igual que la Rueda, que avanza destrozándolo todo a su paso, representante también del nacionalsocialismo del que trata de huir Yo.<sup>7</sup>

En lo que se refiere propiamente a la ocupación del espacio mediante el paseo, la protagonista de la obra acostumbra a llevar a cabo esta práctica por el mero disfrute de recorrer las calles de Viena, en especial las que llevan hacia la Ungargasse, y dejar atrás los fantasmas que la asolan: “Deambulo sin rumbo fijo por la ciudad, pues caminando se siente, caminando es cuando mejor lo siento” (Bachmann 2003: 173). El camino hacia la calle Ungargasse, donde vive Yo, se alza en la novela como un espacio de refugio del yo, único lugar en el que la protagonista se siente henchida de felicidad. La vivienda en la que habita Yo es un espacio de fuga, pero también la prisión y la tumba en la que se halla encerrada. En los textos narrativos de Bachmann, al igual que sucedía en los de Woolf, la casa presenta una dualidad por la cual es, al mismo tiempo, refugio en el que se desarrollan la creatividad y los vínculos afectivos, y también cárcel donde el reconocimiento por parte de los otros –Malina e Iván– se vuelve imposible si se es mujer. Pasear es para Bachmann y sus protagonistas la única vía de escape a ese espacio interior que ha dejado de lado a las mujeres.

La tercera parte de *Malina*, “De las últimas cosas”, muestra el desenlace del yo. En este apartado la imposibilidad del reconocimiento entre los tres miembros de la relación se hace evidente a cada página: “Mi imaginación exagera muchas veces y Malina me lo hace notar, pese a lo cual soy incapaz de imaginarme, con la precisión y extrañeza suficientes, su manera de mirar y de escuchar” (Bachmann, 2003: 253). La identidad tripartita resulta cada vez más difícil de sobrellevar, lo cual se debe a que la protagonista es al final de la obra totalmente consciente de lo que implica ser mujer en una sociedad en la que este género ha sido excluido de los espacios de poder.

---

<sup>6</sup> El director y productor de cine húngaro nacionalizado británico Alexander Korda le pidió a Graham Greene que escribiera un guion cinematográfico basado en la Viena ocupada de 1948, por lo que la novela fue originalmente concebida como base para este propósito, constituyendo un testimonio imprevisto de la Europa inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial.

<sup>7</sup> El padre de Ingeborg Bachmann fue miembro del NSDAP (Partido Nacional-Socialista Alemán de los Trabajadores) desde 1932, lo que marcó la vida de Bachmann, quien desde muy joven –como refleja su *Diario de guerra* (*Kriegstagebuch*, 2010)– ya condenaba el movimiento político.

La imposibilidad de este reconocimiento supondrá que el personaje no pueda más que acabar con la supresión de una parte de su propia identidad: la femenina. Y esta destrucción de la identidad va ligada a la condición de ella misma como paseante: “A veces voy caminando por la calle y en cuanto veo a alguien que me aventaja, no puedo evitar seguirlo, ¿será esto natural o normal? ¿Seré una mujer o un ser dimorfo? Si no soy del todo mujer, ¿qué soy entonces?” (Bachmann, 2003: 281). La conciencia de que la identidad de un ser no está o, mejor dicho, no ha de estar, determinada por el género al que el discurso hegemónico le ha hecho pertenecer es tomada por la protagonista de la novela durante el paseo. La obra finaliza con Yo desapareciendo en una pared. Iván llama por teléfono a Malina y este le dice que, la que hasta ahora había sido la narradora, nunca ha existido. En el número 6 de la Ungargasse solo vive él, Malina. El género femenino ha quedado completamente destruido.

## Conclusiones

Escribir se convierte tanto para Virginia Woolf como para Ingeborg Bachmann en un deambular sin rumbo fijo, en un acto de soledad y abandono. Durante la escritura, el ser parece alejarse del mundo y reafirmarse, volver a sí. Escribir es un ejercicio de memoria y expectación, pero también tiene algo de ritual, uno ha de recogerse, contemplar y estar preparado para el asombro. Y para el paseo se requiere exactamente del mismo procedimiento. Las ciudades de Londres y Viena invitan a comprender en la escritura de ambas autoras el acto de pasear como un ejercicio que permite, no solo observar y conocer mejor el mundo que rodea a ambas, sino también adentrarse y cuestionarse el propio ser sobre el que ellas mismas dan cuenta.

Para ellas, el espacio público, las calles por las que pasean, son lugares de liberación, frente a la casa donde el reconocimiento les es constantemente negado. No obstante, esta contraposición va más allá de la dicotomía entre lo público y lo privado, pues la casa también alberga el espacio destinado a la escritura, a la creación. El *cuarto propio* es igualmente un lugar de tranquilidad y libertad, de reformulación del yo. Debido a ello, en los textos de Woolf y Bachmann el lector percibe siempre una dualidad por la cual la casa es espacio de angustia y desasosiego, pero es también el lugar al que las escritoras y sus protagonistas desean constantemente volver para poder dejar por escrito todas aquellas experiencias que han sido impresas en su mente mientras recorrían la ciudad.

Pasear por Londres y Viena suscita para ellas la liberación, la reflexión y el encuentro con los otros desconocidos, seres que las miran y a los que a menudo ellas también observan extrañadas, produciéndose un distanciamiento, pero a los que de igual modo ven como iguales por lo que tienen de anonimato, de uniformidad. La masa no tiene género, constituye una unidad en la que todos los individuos son observados como iguales. Woolf y Bachmann se sienten en ella reconocidas, en tanto que existe una relación de pertenencia a un mismo espacio compartido por todos, pero, al mismo tiempo, la identificación de tantos individuos como un único grupo hace que la identidad que se está creando sea una identidad colectiva con la que no pueden sentirse identificadas de manera individual.

La identidad que ellas reclaman es una identidad que las constituya como sujetos independientes. Esta identidad intentan construirla de manera experiencial, componiéndola de todo aquello que es significativo para ellas, pero su construcción conlleva además un proceso por el cual ejecutan, en un primer movimiento, actos que van dirigidos a los otros, pues el ser necesita del otro para su propia realización; y en la medida en que este responde a la interpelación, en un segundo movimiento, el individuo es

consciente de sí mismo. La identidad implica, por tanto, una orientación, que tiene que ver para ellas con la respuesta que les otorgan aquellos seres que forman parte de sus relaciones definidoras más importantes, por ello tratan de construirse como sujetos a través de la creación de lazos afectivos con aquellos que las rodean, pero que trágicamente no responden a sus necesidades.

Además, esta orientación es también espacial, dado que los seres nos definimos en relación a los lugares que habitamos y ocupamos. De este modo, el paseo facilita en ambas un tipo de definición identitaria social y geográfica. El paseo supone para las dos una constante búsqueda de espacio propio, femenino, espacio que el mundo les ha negado y en el que ellas necesitan reconocerse. La mayoría de los textos aquí abordados, como la vida de sus autoras, acaba con la desaparición u ocaso de sus protagonistas; sin embargo, a través del paseo, queda la esperanza de que, en el futuro, en la ciudad sea posible el reconocimiento y la emancipación para las mujeres, así como la construcción de un nuevo yo que sea capaz de tener en cuenta a los demás, pero que también les permita definirse como sujetos libres e independientes.

## Referencias

Bachmann, I. (2003). *Malina*. Madrid: Akal.

Blanco Hölscher, M. (1994). Las diversas formas de matar o *Malina*, de Ingeborg Bachmann. En Carrera Suárez, I. / Suárez Lafuente, M. S. (coord.), *Como mujeres... Releyendo a escritoras del siglo XIX y XX* (pp. 121-130). Asturias: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

Taylor, C. (1996). Identidad y reconocimiento. *Revista internacional de filosofía política*, 7, pp. 10-19.

Woolf, V. (1986). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Woolf, V. (2003a). *Diarios 1925-1930*. Madrid: Siruela.

Woolf, V. (2003b). *La señora Dalloway*. Madrid: Cátedra.

Woolf, V. (2014). Ruta callejera (Street Haunting). En *Paseos por Londres* (pp. 17-33). Madrid: La línea del horizonte.

## Atlas ArtEducativo<sup>1</sup>: La ciudad desplegada

Cristina Trigo Martínez  
(Universidad de Santiago de Compostela)

### Resumen

El proyecto *Atlas ArtEducativo: La ciudad desplegada* propone al alumnado de la materia de Educación Plástica y Visual II: Procesos y proyectos artísticos desarrollar hipótesis acerca de cómo funciona la ciudad y establecer un paralelismo entre entramado urbano y proyecto educativo partiendo de la propia experiencia y la creación de situaciones.

El movimiento Situacionista y el concepto de deriva, el *Atlas Mnemosyne* creado por el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929), la educación basada en el paradigma de la Complejidad y los proyectos-proceso de aprendizaje artístico, son las referencias metodológicas por las que transita esta propuesta centrada en la ciudad.

El taller de recorrido será el inicio de un proceso que continúa en la facultad. Aquí todo el material recopilado por los estudiantes se despliega como un inmenso *Atlas*: un dispositivo abierto, no lineal, mutable, en el que los relatos e imágenes se activan como ondas expansivas y se entrecruzan para ahondar en las posibilidades de la ciudad como contexto ArtEducativo.

### Abstract

The *Atlas ArtEducativo Project: the City Deployed*, offers Art and Visual Education II: Processes and Artistic Projects subject students the opportunity of developing hypotheses about how the city works and drawing a parallel between urban framework and educational project based on the experience and the creation of situations.

The Situationist movement and the concept of *dérive*, the *Atlas Mnemosyne* created by historian German Aby Warburg (1866-1929), the education based on the Paradigm of Complexity and the Projects-process of artistic learning are the methodological references for this proposal focused on the city.

The walk workshop will be the beginning of a process that continues in the faculty. All the material collected by the students is displayed such as an immense Atlas: an open, non-linear and mutable device in which stories and images are activated as shock waves and intertwine to research into the possibilities of the city as ArtEducativo context.

**Palabras clave:** ArtEducación, Atlas, Ciudad, Deriva, Proyectos-Proceso

**Keywords:** ArtEducation, Atlas, Ciudad, *Dérive*, Projects-Process

### Introducción

Siempre pensamos que conocemos los lugares que habitamos, pero conocer exige ver, mirar, no sólo caminar, no sólo ir. Aproximarse a lo próximo puede resultar infinito, pero de sencillo lo simple se presenta como complejo y bello en si mismo, no como un medio sino como un fin. (Grupo 2)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Utilizo el término ArtEducación por entender la educación artística como un todo inseparable de la vida, del proceso, del discurrir del educador-artista-investigador.

<sup>2</sup> Las citas que aluden a “Grupos” son parte de los textos realizados por el alumnado para este proyecto. Grupo 2: Marcos Casas, Sara Arias, Luis Aceituno, David Castiñeiras.

El proyecto *Atlas ArtEducativo: La ciudad desplegada* se centra en la ciudad como entorno de investigación y aprendizaje en educación artística. Se inscribe en la materia de Educación Plástica y Visual II: Procesos y proyectos artísticos (3º curso, Grado de Maestro/a en Educación Primaria, Universidad de Santiago de Compostela) y se propone en el ámbito de una educación basada en proyectos y acciones.

Iniciamos el recorrido por esta materia planteándonos de dónde venimos en relación con la educación artística; ¿qué hemos vivido? ¿qué tiene el arte que ver conmigo? ¿qué docentes queremos ser? Y poco a poco, vamos buscando territorios en los que se entrecruzan la creación artística, la educación y los tres ejes por los que se desplaza la materia: las identidades, el contexto y el entorno.

Tomando como referencia los valores contemporáneos que reclaman el arte y la educación, fundimos los contenidos con los modos de actuar, lo relativo al arte con el campo de la educación, buscamos un modelo de formación que despierte el interés y el conocimiento de las prácticas artísticas de hoy y ayude a los futuros maestros a valorar el papel del arte en la educación (y fuera de ella), y a diseñar y reconsiderar su práctica.

## Desarrollo

La ciudad es el espacio que compartimos y, en consecuencia, susceptible de convertirse en motor de procesos y proyectos artísticos respetuosos con la diversidad y la diferencia. Existen tantos conceptos de ciudad como maneras de aproximarse a ella. Se entiende como creación de creaciones, lugar de encuentro entre lo público y lo privado, el espacio complejo en el que las relaciones sociales tienen lugar, nos conforma e interviene en las identidades. En este contexto de luces y sombras somos constructores de significados, tenemos la capacidad de transformar el espacio que compartimos y crear en él nuevas dinámicas; de ahí el inmenso valor que el medio tiene para comprendernos.

Para abordar el acercamiento a la ciudad y el análisis posterior de la información, partimos de dos referencias claves: el movimiento Situacionista y el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929). Los Situacionistas proponen, a finales de los años cincuenta, explorar la ciudad de un modo nuevo, abandonar lo conocido, perderse y sentir el paisaje urbano desde otros puntos de vista. Para este movimiento de vanguardia -que generaría una de las bases teóricas más sólidas de la crítica de la sociedad y la cultura contemporáneas- la construcción de situaciones se define como “la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior” (Debord, 1957). Crear o construir situaciones en la ciudad va más allá del deambular surrealista, si bien aquí la activación del inconsciente produce encuentros fortuitos, la deriva se plantea como una crítica, una herramienta política para la transformación concreta de la vida de las personas, una relación subversiva con la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea (Ontañón, 2012).

Para reconocer la ciudad desde esta perspectiva es necesario desactivar las estrategias aprendidas, perderse en ella en relación a los otros y también a uno mismo lo que provocará encuentros con lo inesperado; fugas de lo inconsciente, vivencias que nos hagan sentir diferentes emociones al recrear un recorrido.

El azar, la vivencia que se traduce en mirada crítica y las emociones (y aquí debo hacer hincapié en el aspecto lúdico y el trabajo cooperativo que conlleva la deriva) determinarán el taller de recorrido, que será la primera fase de este proyecto.

Por su parte, el historiador Aby Warburg, creó en *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) un dispositivo visual dinámico diseñado para pensar las imágenes, una forma visual de conocimiento hasta entonces inexplorada que se conforma a través de la disposición en grandes paneles móviles de todos los objetos de su investigación (textos, panfletos,

postales, carteles, páginas de libros, dibujos, legajos...) y que el investigador puede mover para buscar nuevas relaciones entre ellos.

Su investigación supuso transformar el modo de comprender las imágenes incorporando cuestiones radicalmente nuevas para la comprensión del arte y, en particular, la de la memoria inconsciente. En este dispositivo de conexiones discontinuas, cualquier imagen puede ser entendida como un cruce de múltiples migraciones y el trabajo del *Atlas*, según Didi-Huberman (2010), como un proceso incesante de recomposición del mundo.

El *Atlas* se ha convertido en una obra de referencia en el ámbito de las artes visuales; cruza campos de conocimiento como la Psicología, la Antropología y la Historia del Arte, que hasta entonces se mantenían separados. Pero cabe preguntarse si esta visión de Warburg, estaba en relación con las manifestaciones artísticas de su tiempo. Y es aquí donde podemos ver múltiples conexiones. Didi-Huberman<sup>3</sup> señala que Warburg comparte con los artistas de su tiempo una misma afinidad visual operatoria, y ello lo convierte en contemporáneo de artistas plásticos de vanguardia (Kurt Schwitters, Moholy-Nagy), fotógrafos (August Sander), cineastas (Vertov o Eisenstein), escritores que ensayaban el montaje literario (Walter Benjamin, Fondane)... Y también nos acerca a producciones artísticas de hoy que utilizan procesos relacionados con las imágenes como método de creación o emplean el concepto de archivo desplegado en el espacio ofreciendo así al espectador la posibilidad de generar múltiples relaciones.

Este método experimental y abierto de análisis del imaginario occidental centrará la segunda fase del proyecto.



Figura 1. Aby Warburg, Panel 8 del Atlas Mnemosyne.

---

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte francés fue el comisario de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (MNCARS, 2010-2011) que se planteaba como una propuesta para hacer visible el marco de pensamiento que el historiador del arte alemán Aby Warburg introdujo en el conocimiento histórico y de las imágenes. La exposición proponía un recorrido por la historia de las imágenes desde 1914 hasta nuestros días, donde el pensamiento warburgiano constituye el *genius loci*. Además de la obra inacabada de Warburg, la muestra incluía el trabajo de artistas que conciben la obra más como un espacio operativo que como un resultado lo que constituye una nueva forma de contar la historia de las artes visuales alejada de los esquemas históricos y estilísticos del academicismo.

A su vez, nos mueve una idea de la Educación basada en el paradigma de la Complejidad que reta al ideal clásico de la racionalidad y prioriza la mirada de la complejidad como característica propia de la realidad social y no social que nos rodea. Busca llegar a comprender el mundo en términos de sistemas dinámicos y aquí las interacciones entre los elementos que constituyen esos sistemas y su entorno son tan importantes como el análisis de los componentes mismos. Se redefine así la idea de conocimiento que ahora no reconoce oposición entre conocimiento académico y conocimiento aplicado, lo cual nos remite a la idea de aprendizaje significativo y entornos de aprendizaje (Aguerrondo, 2009).

Esta cartografía de ideas y referencias metodológicas basadas en la incerteza necesita herramientas que permitan dar forma(s) y sentido(s) a un proyecto que ha de contribuir a la formación de futuros docentes en ArtEducación. El modelo de formación basado en los proyectos-proceso de aprendizaje artístico (Agra, 2001) pretende incidir en la práctica y en la vida; lo relevante son los modos de conocer, el proceso más que el resultado. Los proyectos-proceso funden el pensar y el hacer (la idea y la materialización visual de esa idea). El arte de hoy es nuestra referencia para buscar una arquitectura del pensamiento que diseña las formas a partir de la indagación, el conflicto y las necesidades sociales. Busca entrecruzar teorías aplicadas y prácticas reflexionadas, la colaboración, el deseo de cambio.

Metodologías dialógicas y participativas, creación de situaciones que generan situaciones de creación colectiva, son las bases pedagógicas de este modelo de formación.

Y comenzamos el viaje planteándonos cómo podemos trabajar con la ciudad como contexto ArtEducativo y generar entornos de aprendizaje, y si podemos desplegar las diferentes voces y formas de vivir la ciudad como sistema de cultura contemporánea en el que se entrecrucen reflexión, experiencia, formas de representación y la posibilidad de transformar el contexto con la comunidad.

Trasladar el proceso al relato es una tarea compleja pues siempre se pierde información que en la experiencia fue relevante o aparecen organizados elementos que surgieron como respuestas a las situaciones que iban surgiendo. Teniendo en cuenta que el proyecto *El Atlas ArtEducativo: La ciudad desplegada* es un *work in progress*; intentaré contarlo atendiendo a los tres momentos diferenciados del proceso que se desarrolló durante cuatro semanas: el Taller de recorrido, la Instalación de la ciudad desplegada y por último la Reflexión y propuestas.

### **Taller de recorrido**

Comenzamos con una introducción al tema de la deriva y la organización en grupos cada uno de los cuales recibe una carpeta con premisas a tener en cuenta durante el recorrido, material para dibujar, un dado y propuestas de acción. Las premisas inciden en la ruptura de las dinámicas rutinarias y en la observación detenida:

- Vivir la experiencia de interacción con el contexto de un modo diferente.
- Romper con la visión y las dinámicas aprendidas.
- Mirar detenidamente con la finalidad de que la percepción sea más intensa, vivida y compartida y la actitud estética inquieta como la del arqueólogo/a que busca señales aún por descubrir.
- Utilizar diferentes medios como estrategias de acercarse a la realidad: el dibujo, la fotografía, el texto...
- Experimentar, profundizar en la percepción y en las implicaciones de lo que vemos, re-descubrir, entender y colaborar.
- Y por último: ¡puedes cambiar las premisas cuando y como quieras!

En cuanto al espacio elegido para realizar el recorrido, nos centramos en un área acotada ya que se dan una serie de condicionantes temporales (sólo disponemos de dos sesiones de 90' para hacer el itinerario) y urbanos (evitar el casco antiguo de la ciudad conocida por todo el alumnado y con una fuerte carga histórica y turística). A estos factores se suma otro determinante: integrar una escuela pública en el recorrido para explorar y re-conocer su contexto. Así cada grupo realiza un recorrido diferente alejado del centro histórico y monumental con la escuela y su entorno como destino común.

Escoger una zona próxima a la facultad nos permite contraponer lo que “sabemos” (pues son lugares de tránsito a los que no se presta atención) con la experiencia de “vivir-sentir” esos lugares de un modo radicalmente diferente porque lo importante para conocer una ciudad no es saber orientarse sino perderse en ella pero para que esto suceda se requiere aprendizaje (Benjamin). Pasar de un lugar a otro conlleva también un desplazamiento de emociones y formas de pensar.

Así mismo, el hecho de incluir una escuela pública en el itinerario vincula los contextos educativo y urbano y puede hacer visibles aspectos que intervienen en esa relación -hasta ahora desconocidos-.

Con las mochilas preparadas, la confusión es generalizada y la expectativa muy grande, los grupos salen y surgen las risas, la inquietud, los dados comienzan a caer sobre el asfalto! Sorprende la alegría con la que el alumnado sale a la calle pues no es habitual que el aprendizaje tenga lugar fuera de las aulas.

Y así comienza la experiencia de caminar con todos los sentidos alerta. El ejercicio de reflexionar y mirar detenidamente implica desactivar las estrategias aprendidas y para ello, se propone una serie de acciones que permitan recopilar información e interactuar con el contexto y el grupo como:

- Crear un mapa subjetivo en el que se registra el camino del grupo y los elementos que consideren significativos.
- Realizar una serie de once fotografías recogiendo aspectos de la ciudad relacionados con el lenguaje visual pero también con la rutina, el ritmo, los detalles escondidos o la huella de nuestra presencia en el contexto urbano.
- Dibujar a varias manos. Las tiradas del dado se corresponden con propuestas para dibujar la ciudad de forma compartida y lúdica que muestran las diferentes miradas, trazos, formas de entender y observar el espacio.
- Recoger información del recorrido y conocer las dinámicas de la ciudad.
- Valoración de la experiencia.

Los instrumentos para desarrollar las acciones son muy simples: cámara de fotos, papel e instrumentos de dibujo, un dado y lo más importante: implicación, imaginación y dejarse llevar. El dado simboliza el juego y el azar, el elemento que determina un camino a seguir y propone una acción grupal, siempre con el objetivo de hacer PAUSAS, Entender y Activar la Percepción. Lo lúdico permite romper estrategias y rutinas y funciona aquí como un activador de miradas cruzadas.

Entre otras opciones, las tiradas proponen: caminar ralentizando el paso; seguir algo en movimiento o dejarse llevar por algo inesperado; cambiarse de acera para observar el lugar desde otro punto de vista; fijarse en las huellas que deja el paso del tiempo; hablar con alguna persona que encuentren en el camino... y trasladar al papel algo de estas experiencias mediante dibujos colaborativos. Y así, nos paramos, olemos, cerramos los ojos, miramos el suelo, el cielo, los muros, intentamos retener lo visto, sus características, convertimos en significativo lo que minutos antes era invisible. Nos detenemos en los detalles y las marcas como si fueran los anillos del tronco de un árbol que hablan de su pasado. Buscamos las cicatrices en la piel de la ciudad y dibujamos alguna de esas marcas para retenerlas.



Figura 2 . Alumnado realizando el taller de recorrido.

Estas acciones se piensan y se viven para desarrollar hipótesis acerca de cómo funciona la ciudad. La reflexión sobre el contexto (la visión crítica en la relación entorno-individuo, la aproximación al contexto educativo desde el barrio, la configuración urbana, los aspectos socio-económicos, el concepto de espacio público y espacio privado, el tipo de arquitectura o los espacios de ocio...) surge del análisis de la realidad más próxima y ello nos coloca en situación de repensarnos en el papel que jugamos y el que podemos jugar como ciudadan@s activ@s.

El paisaje que nos acompañó en el trayecto estaba lleno de vegetación marcada por la huella del otoño, ya que las hojas de los árboles estaban en el suelo, predominando el color naranja y amarillo. Entre el paisaje, distinguimos un pequeño río pasando por el Parque de la Música. Otras cuestiones que pasan desapercibidas pero que también tienen importancia son: la presencia de andamios por obras en la Rúa de San Francisco y en Pelamios; la presencia de contenedores de basura en el Burgo; o todos los caminos asfaltados por los que pasamos. Este lugar fue nuevo para nosotros ya que ninguno lo conocía en profundidad. (Grupo 8)<sup>4</sup>

Observamos numerosas pintadas, grafitis, carteles y señales en las que encontramos en muchas ocasiones palabras o frases.<sup>[1]</sup> Además de estas representaciones artísticas (...) encontramos numerosas esculturas, un cruceiro, etc. Nos gustó mucho esta propuesta ya que nos permitió aprender fuera de las aulas, dejando a un lado la monotonía para aprender de los paisajes cotidianos que nos rodean. (...) La sensación final con la que nos podemos quedar es de satisfacción y diversión. (Grupo 9)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Grupo 8: Antía Arbones, Sara Armesto, Daniel Bellas, Pablo Canosa

<sup>5</sup> Grupo 9: Alba Leiro, Fátima Lago, Isabel González, Laura Laiño

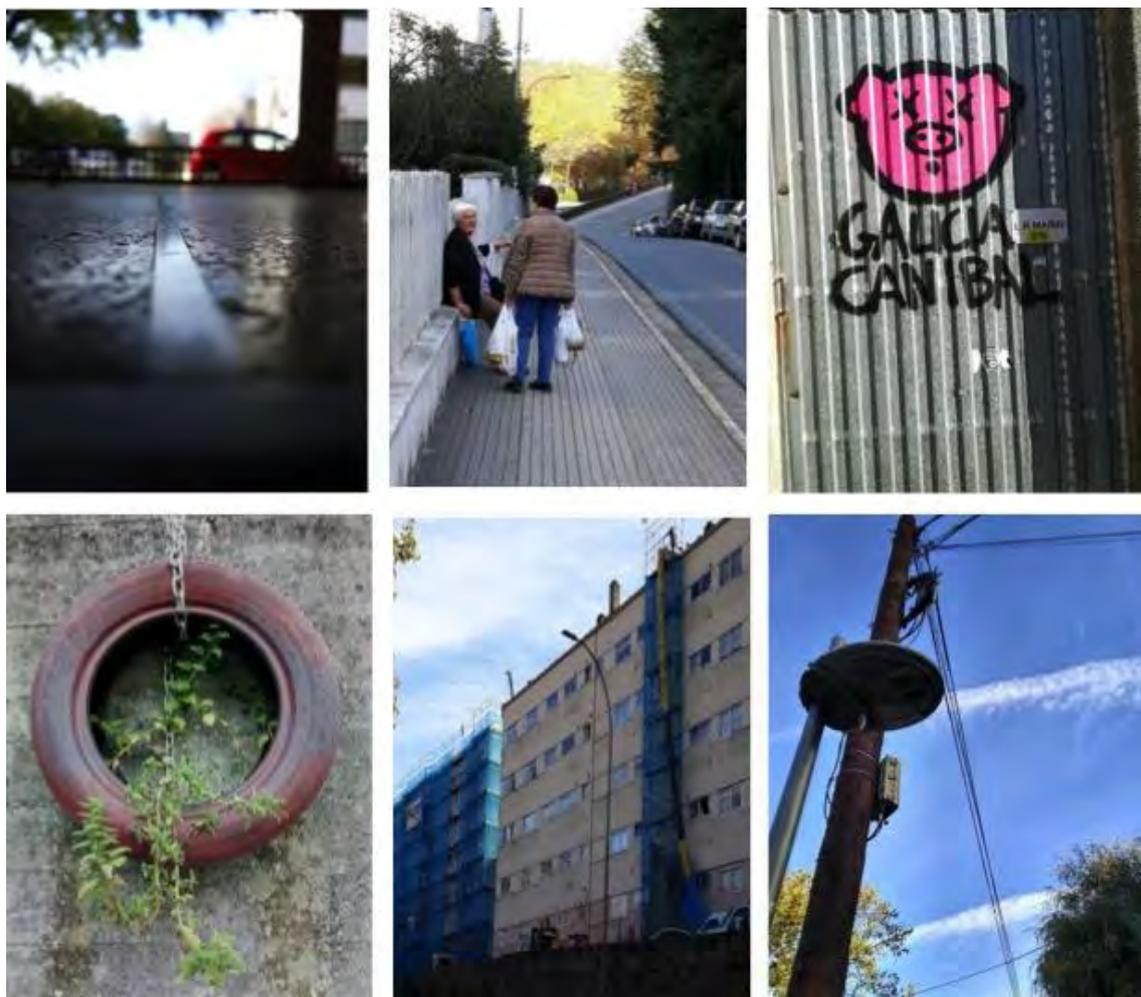


Figura 3. Selección de imágenes de las series fotográficas realizadas durante el taller de recorrido

Ese análisis necesita una actitud estética inquieta, razón por la que el proyecto se basa en la deriva y el paseo como práctica en la que el cuerpo se convierte en el radar a través del que hacemos los descubrimientos y cada movimiento es importante en sí mismo. Pasamos de descubrir físicamente la ciudad a introducirnos en ella y sentirla. La mirada se detiene en las grietas, fisuras, líneas, huellas, palabras, marcas, rastros o movimientos... no observados hasta ahora. Descubrimos enigmas y necesitamos ejercitar los códigos del lenguaje visual para registrarlos y entenderlos. Nos apropiamos del espacio público mediante estrategias de aprendizaje artístico basadas en la colaboración, lo lúdico, lo sensitivo o el azar que rompan con el miedo a hacer, a dibujar, a expresar emociones y subjetividades.

En cuanto a las sensaciones que nos transmitieron estos lugares, destacamos lo agradable que resultó el camino de regreso, evadiéndonos totalmente de la ciudad. Nos encontramos con caminos fuera de lo habitual, sin calzada, sin carreteras, era como si estuviésemos en otro lugar, rodeado de naturaleza donde desaparecían las construcciones urbanas, era un sentimiento agradable, de tranquilidad, de relajación, sentimientos muy distintos a los que encontramos en la ciudad. Pero a pesar de esta atmósfera tan idílica, ya terminando el camino nos damos cuenta de que lo urbano volvía a estar presente y con más magnitud. (Grupo 3)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Grupo 3: Alicia Fernández, Andrea Fraga, Milagros Gándara, Rubén García

Teníamos muchas preguntas: ¿Porqué hicimos esto? Cuál era la finalidad? ¿Qué se esperaba que aprendiésemos o que viéramos? ¿Teníamos que haber reparado en algo “especial”? ¿No nos *fijamos en cosas obvias*? (Grupo 7)<sup>7</sup>

Nos gustó mucho esta actividad porque nos abrió puertas que en nuestro día a día cerramos sin darnos cuenta. (Grupo 4)<sup>8</sup>

Se presenta la ciudad como un espacio de exploración, se hace una actividad de manera muy lúdica, de modo que se trabaja con el contexto en el que nos encontramos, pero a su vez se evitan las miradas estereotipadas, huimos de lo que conocemos y nos lanzamos hacia lugares en los que no nos habíamos fijado. (Grupo 6)<sup>9</sup>

Gracias a esta metodología didáctica rompemos con la visión cotidiana, deteniéndonos en zonas desconocidas para nosotros, y percibiendo todo de forma más intensa. Además de perdernos, y divagar por tramos no señalados en el guión, nos dimos cuenta de cuestiones referentes a la presencia de los elementos significativos de una ciudad. (Grupo 15)<sup>10</sup>

## Instalación de la ciudad desplegada

Al terminar el taller, nos encontramos con una gran cantidad de material: dibujos, textos, fotografías y mapas subjetivos. Y comienza la tarea de seleccionar y analizar la información. Se suman las miradas y obtenemos una visión caleidoscópica, colectiva y compleja de la ciudad pero queremos ir más allá. La vivencia generó la información pero si cruzamos todo lo que tenemos surgirán relaciones y preguntas. Y es aquí donde este inmenso *collage* se transforma -a modo de *Atlas*- en dispositivo complejo para pensar.

Decidimos apropiarnos de un espacio de tránsito, un pequeño hall poco iluminado al pie de una escalera que reinventamos y transformamos en espacio documental abierto a todas las personas que pasen por allí. El lugar elegido para realizar la instalación debe permitirnos ir trabajando en diferentes fases y, del mismo modo que el taller nos llevó fuera de la facultad, la información y registro de la experiencia nos lleva fuera del aula para que todos los elementos puedan cambiar de lugar e interrelacionarse.

El mapa geográfico en su forma más simple no es el que hoy nos parece más natural, es decir, el que representa la superficie del suelo como vista por un ojo extraterrestre. La primera necesidad de fijar sobre el papel los lugares va unida al viaje. Es el recordatorio de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido, pues a pesar de obstinarse en su asepsia, todo mapa geográfico presupone una idea narrativa, es concebido en función de un itinerario, es ODISEA. (Calvino, 2001, p. 29)

Los mapas plasman experiencias personales; son subjetivos, evidencian los puntos comunes del recorrido pero cada representación es fruto de vivencias diferentes, en unos el color define acciones, en otros aparecen elementos recogidos del suelo, los hay más o menos descriptivos o que inciden en detalles o sensaciones... se percibe la intensidad de la experiencia por lo que decidimos iniciar la instalación representando sobre el suelo los diferentes recorridos. En los laterales, los mapas subjetivos junto a los planos de la ciudad que manejan los turistas. Nuestra área apenas tiene importancia en esa representación por

---

<sup>7</sup> Grupo 7: Virginia Ameneiros, Aitana Felipe, Manuel Cebro

<sup>8</sup> Grupo 4: Adela Dios, Bruno Dosaula, Xeila Fernández, Sergio Fernández

<sup>9</sup> Grupo 6: Laura Bouza, Yolanda Chasco, Carla Fuentes

<sup>10</sup> Grupo 15: Catia Aller, Iria Blanco, Carlota Casal, Enrique Espiño

lo que subrayamos esa contraposición colocando el mapa vivido como una apertura de foco de lo que en el plano turístico se representa sólo con una mancha de color.

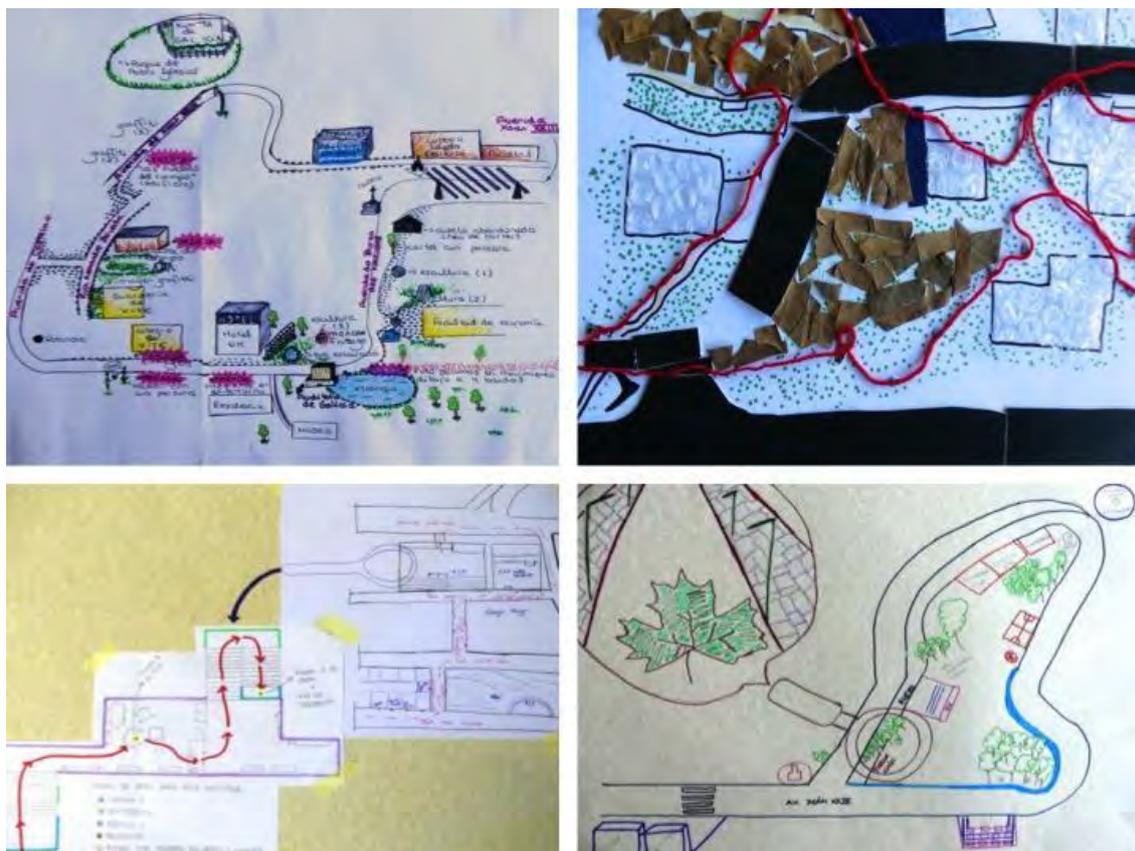


Figura 4. Mapas subjetivos realizados durante taller de recorrido.

Los grupos auto-gestionan el trabajo y reparten las diferentes tareas; poco a poco, los dibujos se cuelgan de las escaleras o de las retículas de hilos que surgen como una telaraña. Un espacio en proceso donde todos los elementos pueden cambiar a medida que llegan otros. Se proponen diferentes formas de iluminación, se juega con los elementos arquitectónicos, el muro acoge los textos disruptivos, fragmentados como queriendo hacer grandes pausas en la lectura, dejando espacios para pensar y enfatizando la discontinuidad. Narrativas que se rompen textual y visualmente, lecturas azarosas, no lineales...

Un pasillo próximo a la escalera acoge las series fotográficas que se montan creando una cuadrícula que permita la lectura en vertical (temas) y en horizontal (serie de cada grupo) pero esto es sólo el comienzo.

En la siguiente clase, cuando tuvimos que escoger las imágenes para imprimir, y ver los dibujos, nos dimos cuenta de que fue en ese momento de dejarse llevar, de falta de obligación y objetivo, cuando obtuvimos los resultados que más nos gustaron. (Grupo 2)



Figura 5. Instalación del *Atlas ArtEducativo* en la Facultad.



Figura 6. Textos sobre la experiencia desplegados en los muros.

A partir del primer análisis de la información, todos los elementos son susceptibles de cambiar de lugar. El panel se monta, se desmonta, se remonta para buscar analogías, diferencias, correspondencias... La lectura del *Atlas* es en sí misma una deriva Situacionista. Podemos ver la ciudad a través de las líneas rectas, los materiales, el movimiento, las palabras y las huellas creadas por el tiempo, la vegetación, la presencia del agua, las sombras, los reflejos, los espacios abandonados, los huecos, las grietas, la mirada de un grupo o hacer el seguimiento de una calle.



Figura 7. Series fotográficas realizadas durante el taller de recorrido desplegadas a modo de *Atlas*. Cada elemento puede cambiar de lugar y es susceptible de ser transformado e interrelacionarse con los demás.

Además, obtenemos una imagen múltiple de la escuela, destino de nuestro recorrido, lo que nos ayuda a conocer las características del barrio en el que se ubica.

Pensamos que la escuela de Vite se integra muy bien en el contexto dado que se encuentra prácticamente inserida en el Campus transmitiendo un aire más de escuela rural que de escuela urbana, con muchas más posibilidades para jugar con el entorno circundante a nivel educativo del que pueda tener una escuela situada en el medio de una calle muy concurrida o en el corazón de la ciudad.

(Grupo 8)

## Reflexión y propuestas

Con el *Atlas* desplegado, se hacen visibles múltiples conexiones y posibilidades de lectura, podemos repositionar todos los elementos, introducir otros y cualquier cambio genera asociaciones nuevas e inesperadas.

A modo de reflexión y como futuras maestras, creemos que esta metodología es una forma de hacer que el alumnado, como nos pasó a nosotros, pierda el miedo a dibujar, provocado por la educación que recibimos. También es muy útil para enseñarle a los niños y niñas que para conocer un lugar tenemos que emplear todos los sentidos, por lo que para eso es necesario salir del aula.

(Grupo 18)<sup>11</sup>

Pensamos que todas las actividades están muy bien enfocadas, pues son hechas de modo que todo el mundo participa, y todas las formas de ver la ciudad son

<sup>11</sup> Grupo 18: Jéssica Martínez, Sheyla Martínez, Eva Martínez, Nera Gil

aceptables, todas las imágenes forman parte de un conjunto y se pueden observar también las diferentes visiones entre el alumnado. (Grupo 7)



Figura 8. Alumnado trabajando en la realización del proyecto *Atlas ArtEducativo: la ciudad desplegada*.

El *Atlas* funciona como herramienta de conocimiento complejo y comienzan a surgir posibles temas o estrategias para seguir trabajando. Nos permite entender la ciudad y el entorno construido como espacio educativo, como currículum basado en la experiencia y en la vida, un entorno de aprendizaje a modo de malla con múltiples centros de interés.

De entre las ideas que se proponen desarrollamos dos que se relacionan con el lenguaje visual y el *Land Art*. La primera tiene que ver con el tratamiento de las imágenes, la apropiación y los elementos que configuran el lenguaje visual. Buscamos en el panel aquellas fotografías que nos permitan incorporar líneas de fuga o composiciones que acentúan sus características geométricas. Intervenciones que se quedan incorporadas al panel como ejemplo de posibilidad e invitación a continuar.

La segunda acción toma como referencia el *Land Art* y consiste en trasladar al jardín de la facultad la experiencia de la deriva. Cada grupo lleva el mapa subjetivo de su recorrido y decide una intervención en este entorno.



Figura 9. Desarrollo de propuestas a partir del análisis y reflexión del *Atlas*. En la parte superior: intervención sobre imágenes de las series fotográficas. En las imágenes inferiores, acciones basadas en el Land Art y los mapas subjetivos realizadas en el entorno de la Facultad.

Estas acciones nos sitúan de nuevo en la ciudad como creación de creaciones, en el espacio público susceptible de ser re-apropiado. Así como los elementos del panel se contaminan de todo lo que les rodea y pueden reubicarse de forma incesante para generar nuevas asociaciones, nuestras identidades en relación con el contexto se transforman constantemente en función del papel que queremos jugar.

Como conclusión, nos pareció una actividad muy interesante que se podría llevar a cabo en cualquier otra zona de Santiago y de cualquier lugar. Permite además que cada grupo decida qué lugares recorrer y en cuáles fijarse más, el tiempo es flexible y la visión del espacio es muy variada entre los diferentes integrantes, así como entre todos los alumnos, por lo que permite hacer debates sobre lo trabajado. (Grupo 11)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Grupo 11: Daniel Espiña, Manuel González, Adolfo Liñayo, Álvaro López, Claudia López

## Conclusiones

Tras esta experiencia y, a modo de reflexión final, señalar que trabajar con la idea de deriva, el *Atlas Mnemosyne*, el conocimiento basado en la Complejidad y los proyectos-proceso de aprendizaje artístico como propuestas metodológicas para conocer la ciudad nos ha permitido establecer un paralelismo entre entramado urbano y proyecto educativo partiendo de la propia experiencia y la creación de situaciones.

El proyecto hace saltar relaciones, posibles narrativas, evoca analogías... entre el recorrido incierto por el sistema urbano y el mismo recorrido incierto por el pavimento biológico que cada estudiante va construyendo en la búsqueda de su identidad docente en relación con la educación artística (Agra, Trigo, Eça, 2013). Entenderse uno mismo en relación con el medio y en relación con los demás y, en este sentido, estas dinámicas de trabajo incentivan mecanismos cooperativos de producción e interpretación (Franco, Huerta, 2011).

Ha sido posible crear un sistema abierto de reflexión y aprendizaje en el que todos los elementos pueden generar diferentes conexiones, reubicándose, superponiéndose... que nos acerca a los modos de hacer del arte hoy y muestra como no hay una única manera de afrontar lo que se entiende por conocimiento, se hacen visibles otras formas de ver el mundo y de reconocerlo basadas en lo vivido.

Al desplegar la ciudad, el *Atlas* nos la muestra discontinua, mutable, aquí todos los relatos e imágenes se activan y se entrecruzan conformando una visión caleidoscópica y compleja y a medida que ahondamos en las posibilidades de la ciudad como contexto ArtEducativo nos damos cuenta de que somos constructores de significados y que podemos generar dinámicas de cambio en las formas de vivirla. El análisis y las asociaciones entre los elementos nos muestra muy claramente la posibilidad de implicar a diferentes participantes, colectivos o instituciones en proyectos basados en la ciudad. Seguiremos trabajando a partir de aquí.

## Referencias

Aguerrondo, I. (2009): Conocimiento complejo y competencias educativas. *IBE. Working Papers on Curriculum Issues no 8*. Unesco, Oficina Internacional de Educación, Ginebra. Disponible en: <http://www.ibe.unesco.org>

Agra Pardiñas, M. J. (2001) *Planes de acción: una alternativa para la educación artística*. [Tesis]. Universidad Complutense, Madrid.

Agra Pardiñas, M. J. , Trigo Martínez, C. y Eça, T. (2013). “Excerpts and Dialogues for an Archive Shared stories on Art Education” en UNESCO, Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts. Special Issue: *A/r/tograph and the Literary and Performing Arts*, Volume 3. Issue 2, pp. 1-19, Australia, The Graduate School of Education, University of Melbourne.

Benjamin, W. (1992) *Infancia en Berlin hacia 1900*. Círculo de Lectores, Barcelona.

Calvino, I. (2001). El viandante del mapa. Colección de arena. Siruela, Madrid

Debord, G. (1996) *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. (Nelo Vilar, trad.) Valencia: Fuera de banda nº 4. (Obra original publicada en 1957) Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl>

Didi-Huberman, G. (com.) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Exposición celebrada en Madrid, MNCARS, del 26 nov. 2010 al 27 marzo 2011). Madrid, Museo Reina Sofía, 2010

Franco, C., Huerta, R. (2011) “Público y privado. Espacios urbanos observados por el alumnado de magisterio” en Íber. *Los conflictos actuales en la enseñanza*. Volumen 69, pp. 102-111. Graó, Barcelona.

Morin, E. (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. UNESCO, París.

Ontañón, A. (2012). “La vanguardia no se rinde: Guy Debord y el Situacionismo”. Revista Situaciones, nº 1. Escola D’Historia Del’Art, Barcelona (ESDAB) Disponible en: <http://situaciones.info>

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. AKAL, Madrid.

Nota sobre las imágenes: las imágenes que ilustran el texto (2-9) forman parte del proyecto “Atlas ArtEducativo: La ciudad desplegada” realizado en la materia “Educación Plástica y Visual II: proyectos y procesos artísticos”, Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad de Santiago de Compostela).

## **La ciudad: Imágenes e imaginarios**

# REPRESENTACIONES

## **Representaciones de Santiago de Compostela en la literatura infantil gallega del siglo XXI. Un camino de lecturas textuales y visuales**

Eulalia Agrelo Costas  
(Universidade de Vigo)

Olalla Cortizas Varela  
(Universidade de Santiago de Compostela)

### **Resumen**

Después de realizar una serie de consideraciones generales sobre el origen y significado de Santiago de Compostela, se hace una aproximación a la imagen que sobre esta ciudad se ha proyectado desde las obras literarias en lengua gallega dirigidas al lectorado infantil en el siglo XXI. Se analizan sus componentes textuales y visuales, así como el papel otorgado a este espacio urbano en la configuración identitaria del pueblo gallego y como reclamo turístico.

### **Abstract**

After generally considering the origin and meaning of Santiago de Compostela, an approximation is made to the image that has been projected on this city from the literary works in the Galician language addressed to the children's lectorate in the 21<sup>st</sup> century. Its textual and visual components are analysed, as well as the role given to this urban space in the identity configuration of Galician people and as a tourist attraction.

**Palabras clave:** Literatura Infantil y Juvenil, Santiago de Compostela, Camino de Santiago, Ilustración

**Key words:** Children and Youth Literature, Santiago de Compostela, Camino de Santiago, Illustration

### **Introducción**

En el año 2001, se presentaba en Oporto (Portugal) la ponencia “A cidade na literatura infantil e xuvenil galega” (Roig Rechou, 2001), en la que se manifestaba la visión de la ciudad como un espacio de conflicto, agresión y pérdida de la identidad, en oposición al papel de salvaguarda del ámbito rural. Esta representación no es común a Santiago de Compostela que, por su plurisignificativad dentro y fuera de Galicia, ha sido descrita desde el modelo retórico acuñado por Quintiliano, la *laudatio urbis*. El hallazgo del presumible sepulcro de Santiago el Mayor en el siglo IX determinó el nombre recibido por esta ciudad, a partir de los términos de *Liberum donum*, *Arca marmorica*, *Locus sanctus*, *Locus Santi Iacobi* o *Campus stellae*, que acabaron por construir un simulacro de referente externo (Greimas y Courtés, 1979). Así se fue creando una urbe que por su poder simbólico se convirtió, en el año 1981, en la capital autonómica al considerarse una pieza fundamental del proceso de redefinición identitaria gallega (Gutiérrez, 2013), para años después, en 1985, ser Patrimonio de la Humanidad Unesco por su riqueza arquitectónica.

Todo ello se aborda en las más de veinticinco obras literarias en lengua gallega que se han escrito para el público infantil en el siglo XXI, con el fin de incidir en su nacionalidad diferenciada mediante los códigos literarios (Thiesse, 1999). Bajo el manto de la ficción, estos títulos contribuyen a desvelar una ciudad de soberbio patrimonio material e inmaterial, que ha sabido hibridar lo rural y lo urbano, lo sacro y lo profano, lo

autóctono y lo foráneo. Con la finalidad de analizar las representaciones que en ellos se ha hecho de Santiago de Compostela repararemos en sus aspectos textuales e icónicos para valorar la calidad estética y funcionalidad de unas propuestas que, de modo general, focalizan esta ciudad como elemento genológico del discurso y como ansiada llegada de venturosos peregrinos.

### **Santiago de Compostela: Creación de una ciudad / Construcción de una identidad / Configuración de un enclave turístico**

En buena parte de las obras la ciudad de Santiago actúa como una categoría configuradora del relato, pues sus elementos físicos y perceptivos más sobresalientes se hilvanan a modo de lo que en griego se denominó topografía o en latín *positus locorum* o *situs terrarum*, que, en ocasiones, incluso llega a convertirse en etnografía (Curtius, 1948). Los distintos lugares compostelanos se erigen en protagonistas centrales mediante la referencia al trazado urbano, edificaciones, zonas verdes, hechos o figuras históricas, tradiciones etc., aunque sobresale el desplazamiento temporal hacia esa época medieval de articulación de la ciudad. Se observa, pues, la presencia del llamado cronotopo por Bakhtín (1975), debido a que se produce una relación indisoluble entre el espacio y el tiempo, es decir, entre la ciudad compostelana y la época de su fundación. Unos límites espacio-temporales en los que también se forja la construcción de una identidad diferenciada con lengua propia y que son sostenedores, por tanto, de un constructo nacional, a la vez que se convierte en un polo de atracción turística.

El Consorcio de Santiago y la editorial Sotelo Blanco publicaron entre 2006 y 2009 ocho títulos en la colección “Branco de cores”, que ilustró Andrés Meixide y firmaron diferentes escritores. Xosé Antonio Perozo fue el encargado del texto de *Unha mensaxe para Sara* (2006) que, por su carácter introductorio, sitúa en escena a Branco de Cores, uno de los caballos de la fuente de la Praza das Praterías. Este simpático caballo reaparece en los siguientes títulos de X. H. Rivaculla Corcón -¿A que veñen as gaviotas a Santiago de Compostela? (2006)-, Pere Tobaruela y Ana Boullón -A rebelión das rúas (2007), *Unha vaca marela en Compostela* (2008), ¿Unha pantasma na cidade? (2008), *A cruz dos farrapos* (2009) y *Peregrino na sombra* (2009)- y Miguel Vila Pernas -*Hora de comer* (2007).

Por medio de un narrador heterodiegético, se recrean las aventuras de Branco de Cores por la zona monumental, en las que, en ocasiones, está acompañado por la pequeña Sara. El peligro, el reto, el misterio, la intriga y la magia se entrecruzan en un discurso literario sencillo en su estructura, pero dotado de fluidez y atractivo. Estos anclajes textuales arrastran al lector a seguir a este intrépido Caballo en sus andanzas por una ciudad que sitúa el punto cero en su Catedral flanqueada por la Praza do Obradoiro, la Praza da Quintana y la Praza das Praterías, a partir de las cuales se generaron el resto de la malla urbana, sus edificaciones, su acervo cultural y el *modus vivendi* de sus habitantes. Se trata de un periplo ficcional por el casco antiguo de la ciudad que convierte al lector actual en un auténtico topógrafo informado mediante pinceladas históricas y etnográficas, lo que le posibilita reconstruir la maqueta monumental y vivencial de una ciudad medieval que, a partir de esta experiencia lectora, mirará con ojos diferentes y le otorgará gran valor patrimonial e identitario.

Branco de Cores es el guía que llena de significado mediante sus explicaciones al edificio catedralicio con su Pórtico da Gloria, Puerta Santa, Botafumeiro, mausoleo y figura del Apóstol, además de aludir a la celebración del Año Santo Xacobeo desde el año 1122. Desde este espacio simbólico y cerrado, se trazan varias Rúas: da Conga, do

Franco o do Home Santo que se rebelan ante la impasibilidad de las gentes que transitan por su calzada, además de dibujarse diferentes plazas (Toural, Mazarelos, Cervantes, etc.). En estos espacios públicos se sitúan otros inmuebles religiosos (Torre Berenguela, Pazo de Fonseca etc.) y de carácter civil (Pazo de Raxoi, Pazo de Bendaña etc.), de los que se exponen sus orígenes y funciones. En medio de este recorrido, que oscila entre el pasado y el presente, se lanza un mensaje a favor de la protección de estos bienes patrimoniales, pues se denuncia el derribo del Pazo da Inquisición del siglo XVIII y del Edificio Castromil de estilo modernista. Ese juego temporal se repite en las menciones a la sabrosa gastronomía compostelana, puesto que tanto se recuerdan los suculentos platos de La Casa de la Troya, en la que Alejandro Pérez Lugín situó su novela homónima de 1915, como las especialidades de locales recientes como el Restaurante Asesino o la Casa Marcelo.

Este viaje patrimonial por la ciudad se complementa con la mención a su ciudadanía más notable. Así, se nombra a la población que se alzó ante acontecimientos como la invasión napoleónica y se citan figuras simbólicas de la ciudad, como las populares Dos Marías o Rosalía de Castro, cuyas estatuas son objeto de múltiples fotografías en la Alameda. No obstante se echan en falta las menciones a sus gentes más comunes y a sus modos de vida, lo que reduce la imagen de Santiago a la de una ciudad monumental carente de la humanidad y del dinamismo de sus gentes hospitalarias.

En todos estos volúmenes la imagen acompaña al texto para reforzarlo sin asumir los riesgos narrativos del álbum ilustrado. El esquema de maquetación se repite en los ocho números de forma que el texto se recoge en las páginas izquierdas, mientras que a la derecha se presentan las ilustraciones viñeteadas sobre un pie explicativo donde se identifica el lugar de la acción. Este ritmo compositivo tan reiterado refuerza, sin embargo, la implicación temporal y espacial del espectador mientras acompaña a los protagonistas por el itinerario literario marcado. Esta cadencia representa también una segunda forma de acercamiento al libro, ya que al activar las páginas como si de un folioscopio se tratara, el espectador podrá aislar la secuencia progresiva de viñetas que se suceden en las hojas impares del libro, obteniendo así una lectura exclusivamente visual de la historia. Las ilustraciones de Andrés Meijide revelan así su vinculación con el cómic, cuya estética ya se percibe por el trazo firme, suelto y caricaturesco con el que crea sus personajes. El grado de iconicidad del patrimonio arquitectónico representado es muy alto y superior al que alcanzan los personajes de la historia. Se evidencia el interés por mostrar la imagen más monumental de la ciudad y no hay muchas referencias a escenarios interiores, pero cuando esto ocurre se aprovecha para introducir la ciudad de otro modo a partir de la estrategia del cuadro-ventana. La representación reiterativa de ciertos elementos de la ciudad no supone un freno en el esfuerzo del ilustrador por buscar nuevas perspectivas, ángulos y encuadres desde los que mostrar estos espacios y enriquecer el imaginario colectivo que de ellos se tiene.

El modelo de ciudad monumental se reproduce en *Unha noite en Compostela* (2006), de la serie “Os bolechas van de viaxe” de Pepe Carreiro. En esta ocasión, los Bolechas visitan a su amigo Delmiro, que vive en el casco antiguo de Santiago, donde tienen que atrapar al fugitivo gato Félix. Bajo este pretexto y en un ambiente marcado por la aventura, estos hermanos pasan por lugares tan singulares como el Pazo de Bendaña, el Hostal dos Reis Católicos, la Torre do Reloxo y San Martín Pinario para terminar en el Pórtico de la Gloria. Estos enclaves actúan como telón de fondo de las peripecias de los hermanos Bolechas y son identificados con un texto explicativo, como sucedía en la colección “Branco de Cores”, pero en este caso se recogen a modo de inventario en las guardas finales sin alterar el ritmo del relato.

Estos y otros espacios son retomados en *Santiago de Compostela contada aos nenos* (2014), con texto de Ana Sánchez Peinado y Marta Marín Sánchez y con ilustraciones de Pilarín Bayés. Santiago de Compostela queda sin música a causa de un hechizo y los hijos de una pareja de viajeros se trasladan al siglo XII para intentar resolver la situación. Así se inicia una ruta por la ciudad monumental en esta obra en la que el *horror vacui* se convierte en el recurso formal dominante. Las escenas aparecen atestadas de gente (campesinos, peregrinos, comerciantes...), por lo que se percibe cierto interés por representar el dinamismo más humano que se echaba en falta en otros relatos. Pilarín Bayés retrata la ciudad de Santiago con el tono ingenuo y risueño que caracteriza su dibujo y lo hace conjugando tiempos y escenarios de la ciudad contemporánea con los de épocas pasadas. El estilo gráfico empleado es esquemático y homogeneizador en el tratamiento de los rostros, aunque, cuando atiende a las arquitecturas de la zona monumental, se aprecia cómo la necesidad de describir fidedignamente obliga a un dibujo más detallado. Ahora se incorporan nuevos escenarios, pues los jóvenes protagonistas visitan una Oficina de información turística y una tienda de azabache y pasean por la calle de San Pedro de galerías acristaladas, donde se repara por primera vez en la lengua que hablan las personas que se cruzan, el gallego.

Esa mirada amplificadora de Santiago se fija en el detalle de la propuesta literaria de Francisco López-Barxas, *Sar, Sarela e os monstros de Compostela* (2007), donde se presenta como una ciudad de juguete. Durante la celebración de sus fiestas en honra del Apóstol, esa lluvia que se convierte en arte en Santiago anima a esa pareja de gatos a dar un paseo por la zona vieja. A través del elemento onírico, Sar y Sarela, cuyos nombres proceden de los ríos que cruzan la ciudad, descubren los secretos que guardan sus tejados representados por las gárgolas que adornan las cornisas de conocidos edificios (Casa da Parra, San Paio de Antealtares, el Hostal dos Reis Católicos etc.). Por medio de este viaje fantástico, la pareja de gatos ofrece una galería de terribles seres imaginarios de aspecto grotesco (dragones, bestias marinas, etc.) que entrelazan lo humano y lo animal para despedir el agua por sus bocas. En el conjunto final se percibe el diseño cuidado de la maquetación y un ejercicio visual de gran interés donde las imágenes a doble página comparten el protagonismo con el texto. La propuesta visual narrativa de Kiko Da Silva, más cercana al álbum ilustrado, implica más exigencia por parte del lector, convirtiéndolo en cómplice de lo textual mediante el estímulo de la curiosidad. Da Silva no renuncia a representar aquellos lugares comunes y emblemáticos, pero lo hace como una apuesta personal en la que explota nuevas perspectivas y encuadres e incluso se atreve a jugar con lo fantástico. En las páginas finales se incluyen a modo de colección de instantáneas, las gárgolas del relato y su localización. Esta guía también conforma una invitación para que lectores y mediadores se acerquen al patrimonio más inmediato con la mirada puesta en las alturas y descubrir en ese gesto algunas de las obras más escondidas de la cantería gallega.

La editorial Kalandraka, con el apoyo del Consorcio de Santiago, publicó *Nemo e Sabela polos parques de Compostela*, escrito también por López-Barxas. Una nueva pareja de gatos, ahora llamados Nemo y Sabela, ensanchan los límites de la parte antigua de la ciudad para ofrecer una imagen de sus zonas verdes y de las edificaciones recientes. Esta representación más periférica conduce al lector por el misterioso parque de San Domingos de Bonaval, que está abrazado por El Centro Galego de Arte Contemporánea y el antiguo convento que alberga el Museo do Pobo Galego y el Panteón de Galegos Ilustres. El trazado tiene continuidad por el parque de la Música, el Paseo de las Letras Galegas y el palco de la música, para llegar, posteriormente, al laberíntico Parque de Belvís, al Parque Eugenio Granell o al paseo fluvial del río Sarela. Este periplo concluye en el Monte Pedroso, desde el cual se muestran dos imágenes complementarias de

Compostela: la más tradicional retratada por sus torres y la más moderna de la Cidade da Cultura diseñada por Peter Eisman y que se asemeja al símbolo peregrino de una concha de vieira. Las ilustraciones de Isabel Pintado a doble página acompañan la narración dotándola de un cierto aire naïf y ensoñador.

A modo de homenaje a Miroslav Sasek, mediante la evocación de sus guías de viajes sobre las ciudades más turísticas del mundo, Fermín Solís lanzó con El Patito Editorial *Así é Santiago* (2016), en el que consigue un conjunto fresco al hacer uso de dibujos esquemáticos y ágiles que evocan la soltura y el movimiento de los cuadernos de viaje. Más que una obra literaria, se puede considerar una guía-*souvenir* o conclusión de un viaje por Santiago de Compostela, en la que las ilustraciones se apoyan en textos sencillos y se acaban convirtiendo en la representación de los iconos simbólicos de la ciudad: la lluvia, las edificaciones históricas, las tiendas, los parques, la oferta cultural, la gente, las costumbres, los personajes emblemáticos, la gastronomía, las leyendas, la Ciudad de la Cultura, etc. Santiago se presenta desde una mirada irónica y de superficie en la que se percibe una voluntad de integrar las múltiples perspectivas que conviven en la ciudad.

*Compostela* (2010), de David Pintor, es otro ejemplo en el que la imagen es la gran protagonista, ahora prescindiendo del texto. Si en el trabajo de Fermín Solís ya se percibe una estética cercana a la historieta o al cuaderno de viaje, Pintor va un paso más allá consiguiendo que continente y contenido tomen aún más coherencia. El objeto libro toma las características formales del cuaderno de viaje tradicional (pequeñas dimensiones, formato apaisado...) y en el interior se aprecia una apuesta personal por mostrar a Santiago de Compostela con la libertad creativa de un artista. El dibujante con su bicicleta roja recorre terrazas y cafeterías (Derby, Café Gijón, Casa Camilo...), espacios naturales, edificios históricos y actuales, plazas, calles y otros rincones. Como en muchas de las pinturas de Chagall, el protagonista vuela entre sus tejados y contagia al conjunto de la propuesta con la magia de su gesto mientras dibuja una Compostela otoñal, cálida y acogedora incluso cuando llueve.

La ciudad que se configura en estos títulos simula una ciudad de cartón piedra, pues casi todo su diseño, referencias, atributos... se focalizan en reconstruir su casco antiguo como si fuese una maqueta, en la que se elimina lo religioso y la ciudadanía es anecdótica. La razón de estas ausencias deriva, sin duda, por estar detrás de la edición de estos volúmenes instituciones públicas interesadas en promover la ciudad del Apóstol y el culto jacobeo, por lo que se han secularizado sus principales manifestaciones y se ha incidido en aquellas prácticas que lo convierten en un objeto de consumo acorde con la lógica economicista del mercado turístico (Gutiérrez García, 2013: 226-227). La obra que más se centra en sus gentes es *A noite da raiña Berenguela* (2005, Premio Lazarillo 2004), en la que Xosé Antonio Neira Cruz tomó personajes históricos. Esta farsa teatral bebe de una leyenda compostelana y ficcionaliza con humor la triste vida de la reina Berenguela, quien se dice que la noche del 24 de julio comparte su belleza con los que se encuentra. Entre un prólogo y un epílogo, tres actos y un entreacto ponen en escena la soledad de esta apenada reina junto al goloso rei Afonso VII y el calculador arzobispo Gelmírez, entre otros actores de corte cómico. Desde la exageración y lo absurdo, se recrean las intrigas de palacio protagonizadas por actores históricos que contribuyeron a la configuración monumental y a la posición en el mundo de la ciudad compostelana. Kiko Da Silva es el autor de la ilustración de la portada y también de los interiores, unas doce ilustraciones en blanco y negro de gran contraste lumínico. Santiago de Compostela aparece representada a través de sus personajes haciendo uso de un estilo caricaturesco y humorístico y solamente en dos de las ilustraciones encontramos la imagen de la catedral en último plano, dibujada con gran detalle.

## Santiago de Compostela: un camino de ida y vuelta

La ciudad de Santiago de Compostela también constituye el final del camino que muchos peregrinos han realizado tanto por fines religiosos como por razones culturales o de otra índole. A partir del trazado de estos itinerarios y de la suma de andanzas de un elenco amplio de personajes, se han estructurado los discursos de obras infantiles que podríamos encuadrar dentro de la literatura de viajes, o en palabras de Bakhtín (1975), denominar novelas de pruebas. En todas ellas surgen personajes envueltos en una serie de aventuras motivadas por el conflicto y las dificultades, aunque su afán de superación los hace merecedores de ver cumplido su gran deseo: llegar a Santiago. Una ciudad que es vista como un espacio anhelado, soñado y admirable, en el que la Catedral se convierte incluso en un recinto santo en el que se obra el poder del milagro mediante la intervención de lo sobrenatural.

Dentro de la serie “Os Bolechas van de viaxe” de Pepe Carreiro (2006), nos encontramos con dos títulos que centran su relato en puntos no muy distantes de Compostela, pero marcados desde el punto de vista de su configuración arquitectónica y económica por el tránsito de multitud de caminantes. En *A vaca da Amaía* (2003), los hermanos Bolechas huyen de la virulencia de una vaca, lo que les permite poner el foco en aquellos espacios naturales y construcciones más identificativas de las tierras del valle de A Mahía. Este catálogo de alusiones a los espacios no se recogen en el texto, sino que aparecen integrados de una forma natural en las ilustraciones. En sus páginas finales se incluyen una imagen en miniatura y un texto explicativo de las localizaciones. Este esquema compositivo se repite en *Un peregrino en Melide* (2007), en el que los Bolechas descubren su patrimonio natural y material de este enclave tan conocido del Camino francés y deciden tomar rumbo a Compostela.

Estos y otros itinerarios fueron recorridos por peregrinos de diferentes latitudes y procedencias sociales como sucede en el álbum de Xosé Antonio Neira Cruz, *A viaxe a Compostela de Renato Ratoní, rato de compañía de Cosme III de Médicis* (2004), que fue editado con motivo de la exposición homónima que acogió Santiago de Compostela en el Xacobeo 2004. Al mismo tiempo que nos muestra algunos tesoros de la corte de los Médicis, el tataranieta de Renato Ratoní se apoya en el diario de su antepasado para recrear el viaje del príncipe de Florencia iniciado en Barcelona en el siglo XVII. El humor, las continuas apelaciones al lector y el juego de intertextualidades aderezan este libro de viajes que finaliza en una ciudad significada por la constante lluvia. La ilustradora Noemí López da vida con lápiz y aguada a Renato Ratoní, figura que a lo largo del relato aparece integrada en la página junto a viejos mapas, reproducciones de pinturas y otros documentos fotográficos. La portada recoge la heterogeneidad de lenguajes que intervendrán en la ilustración y enriquecerán la historia con una mirada múltiple. Santiago de Compostela se presenta por primera vez en la antepenúltima página con la representación simbólica del botafumeiro de la Catedral y en la última página se despide con una panorámica de la ciudad de fondo y en escala de grises detrás de los protagonistas.

Desde un marcado misticismo, en *Príncipes de Bretaña, Estrelas de Compostela* (2009), de Ramón Loureiro, el protagonismo recae en unos Príncipes Bretones que recorrían los Caminos de la Tierra con la esperanza de encontrar a Nuestro Señor, a San Pedro o a la Virgen María. Es Año Santo, por lo que toman el Camino francés y pasan por lugares emblemáticos y revestidos por la rica tradición literaria como son O Cebreiro y Santo André de Teixido. La atmósfera se intensifica a su llegada a Compostela, donde la catedral se convierte en el escenario de unos hechos extraordinarios. Parte de sus imágenes adquieren animismo y el Apóstol les da la bienvenida, mientras las almas de

los peregrinos se convierten en flores. Las ilustraciones de Ramón Loureiro son figurativas y a doble página. Tanto en la portada como en el último pliego aparece el botafumeiro envuelto en una nube gris sobre la que destacan las coloridas y delicadas flores, se presenta como un elemento simbólico y evocador del misterio que marcará la atmósfera general del relato. En varios pliegos del interior se suceden escenarios claves del centro monumental de Santiago como son el Palacio Raxoi, el Pórtico da Gloria o la Catedral

Una desbordante fantasía y toques de humor son los principales ingredientes de varios textos, en los que, desde un accidentado trayecto, se prefigura nuevamente la magnificencia de una ciudad representada por su Catedral desde unas narraciones atractivas para el lector infantil, pero en las que la ilustración pierde peso a favor del relato textual. En todas estas propuestas se sigue un formato tradicional de libro de lectura donde las ilustraciones suelen ser de diez a quince páginas en blanco y negro o a dos tintas situadas dentro del texto en lugares definidos por la maquetación editorial. Las ilustraciones en estos casos anuncian a través de su portada en color y de una forma más directa o poética el tono del relato al mismo tiempo que suelen introducir ya a algún personaje, elemento o escenario clave para intentar despertar el interés del lector.

En la leyenda del ave que está encerrada en la catedral de San Domingo de la Calzada (La Rioja), bebe Gloria Sánchez para en *A Galicia da Paz* (2002, ilust. Manuel Uhía) darle cuerpo literario a las rocambolescas aventuras y peligros vividos por Galiña que, acompañada de Lagarturo, viajan hacia Compostela para convertirse en una Galiña da Paz. En el recinto catedralicio vuelve a obrarse el milagro a semejanza de lo que sucede en *Olga e o dinosaurio* (2009), de Breogán Riveiro y con ilustraciones en tonalidades verdosas de Andrés Meixide, pues el dinosaurio encuentra la puerta de regreso a su universo en el Pórtico da Gloria. El narrador omnisciente de los dos textos previos es sustituido por la voz en primera persona de Bartolo en la obra traducida a la lengua gallega, *O trasno da catedral de Santiago* (2003), de Luisa Villar Liébana e ilustraciones en técnica mixta de Kiko Da Silva. En esta narración el papel otorgado a la ciudad es mayor, por medio de la referencia a sus calles antiguas y a sus gentes, aunque no pierde relevancia la Catedral. En este lugar santo Bartolo cumple la petición de un anciano moribundo de llevarle una carta a un duende de la luz, mientras echa mano de sus documentos para dar testimonio de la intervención de este ser fantástico en el levantamiento de ese edificio religioso.

Santiago de Compostela también es el punto de llegada de *As flores do meu amigo* (2000), escrita por Rafael Fernández Lorenzo e ilustrada por Xosé Cobas. Las peripecias vividas por una comitiva integrada por personajes históricos (Paio Gómez Chariño, Joam Airas de Santiago...) son el aliciente para que el lector quiera acompañarlos en su trayecto desde Toledo, que es enriquecido con notas sobre hechos históricos, culturales, sociales... en tiempos de Alfonso X El Sabio. Desde una vertiente más próxima a la transmisión oral, Antonio Reigosa recubre de humor las aventuras de *Resalgario* (2001, Premio Raíña Lupa 2000 e ilustraciones de Santiago Gutiérrez Gómez), en la que el hijo más pequeño del Demo maior es castigado por su padre a ser peregrino durante un año y a emprender el camino hacia Compostela para visitar a San Croques, una ciudad que se representa como el fin de un camino y el inicio de la siguiente etapa de su vida junto a su enamorada.

## **A modo de conclusión**

Tras este breve repaso por una selección de las obras literarias infantiles que consideramos más relevantes sobre Santiago de Compostela, es de señalar que se observa una reiteración de los agentes responsables de su creación y edición. Esto es debido a que

muchas de ellas son fruto del impulso de instituciones públicas que, con el objetivo de promocionar la ciudad, han recurrido a los mismos creadores para que diesen respuesta a una petición coartada por una serie de directrices. Sin duda, este hecho ha influido de forma notoria en sus discretos resultados finales, ya que las obras que ofrecen una mayor calidad literaria y visual son aquellas que asumieron el riesgo y que emergieron del ejercicio libre de sus autores o están respaldadas por sellos editoriales de reconocida solvencia en el ámbito literario.

Dentro de este corpus predomina el género narrativo y el formato del libro ilustrado. En sus historias e ilustraciones se da prioridad a la explicación del origen de la ciudad y a su configuración espacial con la catedral y la zona monumental como ejes centrales. Esta focalización se inserta en unas historias que se nutren de los elementos discursivos y visuales de la apetencia estética del lector infantil, con la finalidad de fortalecer su identidad y hacerlos partícipes de su imaginario colectivo, además de resaltar el carácter de Santiago como entidad de profunda vocación internacionalizadora. De ahí que se insista en situar muchas de las tramas en la ciudad medievalizante, en la que se diseña el trazado de sus calles y es el punto de partida de muchos de sus edificios emblemáticos, personajes y hechos históricos o legendarios. Esta mirada tan sesgada limita las referencias a la Universidad, a la zona nueva, a la Ciudad de la Cultura... El propósito de representar fidedignamente la Compostela más monumental condiciona el resultado final de una de las ciudades santas del cristianismo, ya que, aunque se percibe en muchos trabajos el esfuerzo por abandonar el estereotipo, Santiago de Compostela es merecedora de obras más ambiciosas y de miradas más poliédricas, sin olvidarse de la parte humana que llena de vida una ciudad que recibe gente de todas las geografías y culturas.

## Referencias

Greimas, A. y Courtés, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Bakhtín, M. (1975). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica [1937-1938]. En H. S. Kriúkova y V. Cazcarra (Trad.) (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (pp. 237-409), Madrid: Taurus.

Gutiérrez, S. (2013). A cidade de Santiago de Compostela na literatura galega contemporánea. En S. López, M. Meléndez y G. Pérez (Coord.), *Identidad europea e intercambios culturales en el camino de Santiago (siblos XI-XV)* (pp. 225-246). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Roig-Rechou, B. A. (2001). A cidade na literatura infantil e xuvenil galega. En Ponencia presentada en los 7 Econtros luso-galaico-francófonos do Livro Infanto-Juvenil, Porto.

Roig Rechou, B. A. (Coord.) (2015). *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Roig Rechou, B. A. y Agra Pardiñas, M<sup>a</sup>. J. (Eds.) (2010). *Itinerario de Lecturas. De Camiño a Compostela pola LIX*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ELOS/LIJMI.

Roig Rechou, B. A. y Franco Vázquez, C. (Eds.) (2010). *A Santiago. Relatos infanto-xuvenís para o Camiño*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ELOS/LIJMI.

Thiesse, A. M. (1999). *La Création des identités nationales. Europe XVIII-XX siècle*. París: Editions du Seuil.

## **“I’m just trying to make my city a better place” Social issues, superpowers, and New York City in Netflix’s 2015-2017 marvel series franchise**

Octávio A. R. Schuenck Amorelli R. P.  
Pedro Afonso Branco Ramos Pinto  
(Universidade de Brasília)

### **Resumen**

Una señal luminosa de angustia que recorre el cielo suplica por un superhéroe capaz de derrotar al mal que invade Crime Alley. Seguramente, la parte más aterradora de Gotham City también es la cuna de su héroe: fue allí donde, como niño, Bruce Wayne presenció el asesinato de sus padres, un evento que lo marcó profundamente y fue la base para el nacimiento de Batman. A menudo, los superhéroes existen en universos ficticios propios y navegan por lugares y espacios que se desenredan de manera fluida, - pero no necesariamente armoniosa - y generalmente en consonancia con una razón de ser particular. Como Gotham City, estas ciudades ficticias a veces ganan tanta complejidad que evolucionan de telones de fondo a personajes, lo que influye profundamente en varias facetas de las trayectorias de otros personajes. Pero, ¿qué cambia cuando estas influencias, como las inclinaciones que las alimentan y los desafíos que enfrentan, están intrínsecamente conectadas con lugares reales? ¿Qué sucede cuando los superhéroes y nosotros coexistimos en la misma ciudad?

Este artículo analiza las interpretaciones recientes de Netflix de Marvel's Daredevil, Luke Cage, Iron Fist, Jessica Jones y The Defenders para comprender cómo el arco dramático de cada serie se nutre, se entremezcla y se basa en elementos específicos de la geografía y la historia de Nueva York y sus texturas sociológicas. Proponemos un argumento doble: en primer lugar, que estos superhéroes se enreden en la trama de la ciudad de Nueva York como encarnaciones míticas de algunos de sus problemas sociales más apremiantes, cuyas narraciones constituyen vías para audiencias diversas para interactuar críticamente con la ciudad, sus luchas, y sus múltiples modos de vida. En segundo lugar, que estas narraciones explotan roles claramente definidos de “héroe” y “villano” y emplean superpoderes como abstracciones diseñadas para apelar a una noción amplia, mal definida, de “justicia”, mientras exponen dilemas reales de moralidad y luchas de diseño y aplicación de políticas apuntalando ambientes urbanos particulares. En última instancia, argumentamos que las historias de superhéroes son artefactos culturales importantes porque tienen el potencial de reunir a las audiencias, y establecer el tono de las disputas sociales e ideológicas relacionadas con espacios urbanos específicos, e instar a que su interacción con los paisajes simbólicos de las ciudades sea más sistemáticamente estudiada según perspectivas interdisciplinarias. Este problema recicla la experiencia urbana como una inmersión a través de imaginarios, paisajes y territorios realistas.

### **Abstract**

A luminous distress sign raging across the sky begs for a superhero capable of defeating the evil that infests Crime Alley. Undoubtedly the scariest part of Gotham City, it is also the cradle of its hero: it was there that, as a child, Bruce Wayne witnessed the murder of his parents - an event that deeply marked him and laid the foundation for the birth of Batman. More often than not, superheroes exist in fictional universes of their own and navigate places and spaces that unravel fluidly - but not necessarily harmoniously - and generally in alignment with a particular *raison-d'être*. Like Gotham City, these fictional cities sometimes gain so much complexity that they evolve from backdrops into characters, thus deeply influencing various facets of other characters

trajectories. But what changes when these influences - such as the inclinations that fuel them and the challenges they face - are intrinsically connected to real places? What happens when superheroes and us coexist in the same city?

This paper analyses Netflix's recent renditions of Marvel's Daredevil, Luke Cage, Iron Fist, Jessica Jones, and The Defenders to understand how each series dramatic arc is informed by, intermingle with, and build upon specific elements of New York City's geographic, historic, and sociologic textures. We propose a twofold argument: firstly, that these superheroes become entangled in the fabric of the New York City as mythical embodiments of some of its most pressing social issues, whose narratives constitute avenues for diverse audiences to critically engage with the city, its struggles, and its multiple modes of living. Secondly, that these narratives exploit clearly defined roles of "hero" and "villain" and employ superpowers as abstractions designed to appeal to a broad, ill-defined notion of "justice" while exposing real dilemmas of morality and struggles of policy design and enforcement underpinning particular urban environments. Ultimately, we argue that superhero stories are important cultural artifacts in that they are vested with the potential of rallying audiences around, and setting the tone of social and ideological disputes related to specific urban spaces, and urge that their interplay with the symbolic landscapes of cities be more systematically studied in cross-disciplinary perspectives. This issues recycles the urban experience as an immersion through imaginaries and realistic landscape and territories.

**Palabras Clave:** fenómenos urbanos, problemas sociales, lugares de la ciudad, vecindario

**Keywords:** urban phenomena, social issues, city places, neighborhood,

## Introduction

In a constant development since 2008, the cross media franchise centered in the audiovisual re-creation of Marvel Comics stories from comic books and graphic novels has been gaining audiovisual markets, spreading itself over video-games, on-demand streaming platforms, blockbuster cinema and television series. This brief paper will focus on the Marvel Studios and Netflix's 2015-2017 series franchise, which leads to New York City based characters and its routine environment.

The birth of cinema, under the transformations of the industrial revolution, is contemporary with modern geography and its academic development. The languages and aesthetics of the audiovisual are developed in the first years of cinema with a documentary perspective, the portrait of the landscape as well as the human marks left in the space - the territory and the place - are projected in the works of the brothers Lumière and of the other filmmakers that appear the From 1895 onwards, like any other form of previous narrative, cinema portrays, from the perspective and discourse of author, camera, direction, production and editing, human issues in their relations with themselves and with nature and with space.

Academic connections between geography and cinema began to form with the development of humanistic geography in the late 1970s. While the first incursions into the media, art, and communication centered on literature and painting, it was in the 1980s those aspects of popular culture (Lukinbeal, 2009), music or film, and the universe that surrounds it to compose new possibilities of geographic object. The force of cinema leads the geographer to study senses and identities, culture and economy.

This cinematographic force can draw attention to narrative aesthetics, language resources, the acquired form of spatial representation and its agents of spatial transformation since “geographic space is cyclically (des)constructed in artistic realization” (Schuenck Amorelli, 2013) because cinema deals with the lived space - the space conceived in the perspective of the individual, the citizen and the collective - but also deals with the reconstructed and recycled space in the imaginary.

### **Geography of Cinema**

This space is made up of territories, landscapes, places and metaphors. Images and filmic sounds have the function of constructing their own spatiality through the artistic-industrial proposition.

The landscape modeled by the camera and the direction of a film is capable of generating an illusion in the viewer, and inserting into the social perception an Image - that can circumvent the limits of reality. The metaphor of cinematography is, among others, in its relation with space and human perception, in a self-reflective and metalinguistic process. The landscape becomes an image in the visual perspective of understanding space and symbolizes spatial relationships.

The territory is revealed in the film according to the actions of each character, in which each traces through the physical and symbolic ways presented on the screen a network of actions circumscribed in its territory.

It's the emotional concept of place and all the spatiality inside ones meanings that makes cinema a great mix of understandings, relations, beliefs and ideologies. It gives passion and humanity to the narratives, the landscapes and territories. The place gains meaning by characters journeys as their actions leads to spatial transformation.

### **Development: Superheroes go Audiovisual**

Both the cinema and the comic make up the cultural industries, a system that transforms art into commerce in an apparatus of spectacularization of the facts “with the complete penetration of the media around the world, virtuality ended up surpassing reality, and today it is the real which reproduces the virtual, according to a certain Baudrillard.” (Guerreiro, 2002). For Harvey (1992) this virtuality occurs:

Through the experience of everything - food, culinary habits, music, television, shows and cinema - today it is possible to experience the geography of the world vicariously as a simulacrum. The intertwining of simulacra of daily life gathers in the same space and in the same time of different worlds (of commodities), but it does so in such a way that it conceals in a near perfect way any vestiges of origin, of the processes of works that produced them or of the social relations implied in their production.

While in the film industry Hollywood studios such as 20th Century Fox, Warner Brothers or Universal Pictures consecrate a secular hegemony, in the universe of comics the highlights go to publishers Marvel Comics and DC Comics, the two most successful publishers in this scenario and the main driving forces of this transmissive connection with cinema. Both publishers have among their creations, scripts and characters the various aspects of the Hero's Journey and the Power of Myth, treated by Joseph Campbell throughout his work on the origin of the classic hero and his motivations.

## Development: Who are those supergods?

While the main DC Comics heroes live their supergods identity most of the time, in the countless narratives of Batman, Superman and Wonder Woman, the Marvel Comics competition has brought a humanized strand to its characters, bringing its pages to crises of these characters as civilians and also as heroes, in addition to setting them in real cities such as New York, Los Angeles and other global cities. This is the case of Peter Parker, a teenager and orphan created by his uncles who, in an experiment with radioactive spiders in a collegiate science class, gains spider abilities such as superforce, sharp instinct, and the ability to scale walls. At this point Peter Parker takes on the nickname of Spider-Man and begins to divide his time between high school, the yearnings of the adult life to come and the responsibility to protect New York of robbers, terrorists and supervillains.

Spider-Man is one of the main symbols of Marvel Comics and along with him the publisher has icons like Iron Man, an alcoholic scientist and industrialist billionaire who develops a computerized armor to protect himself, Captain America, the American super-soldier created to be a final weapon against World War II Nazism, and Thor, the thunder god of Germanic mythology, a millennial Viking who moves with the human causes and feelings of the twentieth century and leaves his paradise with Odin, the God-Father, to live on planet Earth and protect the human species. These three names lead the Avengers, a group of heroes, who associate with government entities, are willing to fight for freedom, democracy and salvation of planet Earth.

Faced with this iconography, Marvel Comics created in 2005, Marvel Studios, its film producer that would no longer depend on other Hollywood companies to take their characters to the movie screens. Marvel Studios proposes to create a scenario of fantastic realism shared by its heroes, since all live and act in real cities, have financial or family problems, romance cases and experienced real space facts such as the Great Wars of the twentieth century, the Cold War, terrorism, economic crises.

The film production of Marvel Studios suggests a world interpretation based on dynamic global relationships, with actors such as Iron Man or Captain America interceding in causes that go beyond the US territory for the preservation of the human species, but nourishes the bias of imperialism political and economic bias the actions of the USA in relation to the other countries.

According to the survey of Box Office company Mojo the productions “The Avengers” (2012), “Avengers: The Age of Ultron” (2015) and “Iron Man 3” (2013), all based on Marvel Comics creations that arrived to theaters through Marvel Studios, grossed more than \$ 3.1 billion while they were in theaters around the world.

**Table 1: Marvel Studios Movie Dollar Billing Table**

Ranking	Movie	Company	Worldwide
1	<a href="#">Marvel's The Avengers</a>	Buena Vista	<b>\$1,518.8</b>
2	<a href="#">Avengers: Age of Ultron</a>	Buena Vista	<b>\$1,405.4</b>
3	<a href="#">Iron Man 3</a>	Buena Vista	<b>\$1,214.8</b>
4	<a href="#">Captain America: Civil War</a>	Buena Vista	<b>\$1,153.3</b>
5	<a href="#">Spider-Man: Homecoming</a>	Sony	<b>\$880.1</b>
6	<a href="#">Guardians of the Galaxy Vol. 2</a>	Buena Vista	<b>\$863.6</b>

7	<a href="#">Guardians of the Galaxy</a>	Buena Vista	\$773.3
8	<a href="#">Thor: Ragnarok</a>	Buena Vista	\$741.7
9	<a href="#">Captain America: The Winter Soldier</a>	Buena Vista	\$714.3
10	<a href="#">Doctor Strange</a>	Buena Vista	\$677.7
11	<a href="#">Thor: The Dark World</a>	Buena Vista	\$644.6
12	<a href="#">Iron Man 2</a>	Paramount	\$623.9
13	<a href="#">Iron Man</a>	Paramount	\$585.2
14	<a href="#">Ant-Man</a>	Buena Vista	\$519.3
15	<a href="#">Thor</a>	Paramount	\$449.3
16	<a href="#">Captain America: The First Avenger</a>	Paramount	\$370.6
17	<a href="#">The Incredible Hulk</a>	Universal	\$263.4

Font: adapted from IMDB (2015)

### **Development: United States of the Avengers**

These same hero icons also symbolize dreams and desires that feed human life through the hero's journey. For geographic space it follows the transformative potential that cinema has in the products and meanings of its conception, production and representation. This type of product needs to be studied in all its phenomenological contribution, it is an industrial product that moves masses around the world and leaves marks of thought that feed the imagination on the space itself, because in this universe of fantastic realism we have the presence of a hero who wears his own US flag and, beyond his intentions, his actions symbolize much more than a global Manichean salvation discourse, it goes beyond the duality between good and evil, for this hero was created for and still represents a cause that refers to imperialism. It cannot be just by coincidence that Thor, the God of the Asgardian Thunder, supreme power entity of the ancient Viking religions chooses the US as home. And as the flagship of this block we have the Iron Man, who besides being a multi-billionaire scientist, flies through the world equipped with powerful armor against extreme levels of warfare and in his civil persona, playboy Tony Stark, is also the biggest producer and marketer of weapons on the planet, an allusion to US military policies.

The unfolding of the narratives tends to demonstrate centralities between the flows of actions of the characters. As much as they face global threats, most of the characters are native or naturalized in the U.S., the seat of the characters' actions is New York City.

The territory of the United States of America hosts most of the events of the films. And by the narrative of the works it is possible to see the importance of the city of New York represented continuously in the films, series and other products.

Cosmopolitan life is represented in the daily lives of the characters; the journey of the hero described and analyzed by Joseph Campbell is part of this experience, and therefore part of this analysis. It is up to this research to understand the city according to the journey of these heroes, their connections between neighborhoods, customs, events, the metaphor in clichés, prejudices and food to the imaginary that these works proposes.

### **Development: Netflix's New York City**

At the close of the movie “The Avengers”, Tony Stark, proposes after the battle wear, that the heroes gather to eat an Arab dish, in a diner he knew near the scene of the battle, making great scenarios for battles and also common acts. Mean while the narratives developed in these series of Netflix Marvel superheroes escape the canon of superheroes that commonly materialize a dispute, fundamentally abstract, between good and evil. They, on the contrary, lend mythical clothing to contemporary disputes about how societies ought to be governed. Those stories roll on gender issues – Marvel's AKA Jessica Jones, racism – Marvel's Luke Cage, classism and gentrification – Marvel's Iron Fist, and the development and contradictions of justice in the perspectives of Western Christian Jewish society – Marvel's Daredevil. All these issues are dealt with materially through the active employment of the city, its geographies and imaginary, in the construction of the narrative. This is evidenced in the sense of commitment expressed by superheroes at various times, but especially in the crossover series Marvel's Defenders, whereupon the characters are joint together in the pursuit of a common cause, also a commitment to the city especially with Matt Murdock/Daredevil, the neighborhood and young people with Luke Cage, the genre, misogyny and abusive relationships with Jessica Jones. In fact, the narrative arcs themselves of these series materialize these questions, which, again, do not correspond to an abstract Well-Evil dispute, but contemporary issues pertaining to functioning and harmony living in society.

New York City remains as the center of all the narratives. The City itself became an object of disputes among other characters, it stages and depicts their passion, desires, and psychopathies in the ambition of maintain the order according to one beliefs. Despite the truth of any hero or villain, it is the city that suffers and survives the development of gangs, mafias, vigilantes, corruption and the various demands of financial capital. The series reconstruct on the screen the landscape and territoriality of Hell's Kitchen and Harlem, for most of the development of Daredevil, Luke Cage and Jessica Jones, and Iron Fist's Wall Street.

### **Characters Analysis: Daredevil**

The character Matt Murdock, protagonist of “Marvel's Daredevil”, more than native of New York, is native of the district of Kitchen of the Inferno, or Clinton, in the western portion of the island of Manhattan, its actions are basically delimited to this neighborhood both in its identity civilian community lawyer as well as the masked vigilante Daredevil, the Demon of the Kitchen of Hell. Its habits and its vision of the city are constructed through the local identity, a composition of immigrants originating mainly of Ireland and Italy, with great cares by the Catholicism and the gastronomy of masses.

### **Characters Analysis: Luke Cage**

The same construction is seen in the character of Luke Cage, the black hero who lives and works in the Harlem region, where his cycle of actions is illustrated by soul and rap music, clashes against racism and classism still in force. The Harlem hero embodies classic race issues in the U.S., for example mass incarceration, friction with the police system, vulnerability of a youth devoid of perspectives, etc. This all against the background of a process of marginalization - in the series, through the gentrification

carried out by the economic symmetry between a mostly black working class and real estate speculation conducted by an “absent” class, that is, without ties with the neighborhood.

The villain Luke faces is a materialization of the consequences of these processes of marginalization - economic, social and prospects of integration into society. Still in relation to justice issues related to Daredevil's dramatic arc, Luke gravitates to another question: How do I become my obsolete hero? In a context of physical and symbolic violence, count those who are dear to me? The city then becomes the minefield of structural violence against which Luke strikes on his journey to obsolescence as a hero. Harlem, more specifically, materializes the space to which a (racial) class has been relegated until it becomes the target of the utilitarian gaze to give classes in power. It is important to note how superpowers derive from more or less intuitive understandings of these questions.

### **Characters Analysis: Jessica Jones**

Super-heroine embodies issues of gender inequality in their most frightening materiality: psychological violence against women – grooming, gaslighting, etc. The dramatic strategies adopted, such as villain Kilgrave, capable of giving tangible expression to “immaterial” problems and the relationship between Jones (an alcoholic and considered a person of lesser social capital) and Trish (successful, working on a radio show) serve to substantiate a narrative based on policies of visibility of the question of women in contemporary society. The central question of the character is: how to make credible the existence of the villain Kilgrave?

This question relates directly to the issues of justice with which the Daredevil strikes. Jessica, however, faces a specific villain - violence against women in a context that subtracts from them, is against which society does not have adequate legal apparatus. The city, then, constitutes the space of interlocution in which the heroine, between superpowers and interpersonal relations, seeks to legitimize – and remedy – the evils inflicted on her and on the other women of the series. Which leads Jessica, as symbol of a social and extremely necessary transformation on gender issues, among women are still victims of several crimes and abusive relations and part of cosmopolitan living.

### **Characters Analysis: Iron Fist**

Danny Rand, the Immortal Iron Fist, Protector of K'un-Lun, Sworn Enemy of the Hand is an outsider in his own heritage, besides his living in NYC across his youth. The main notion of urban reality by the character is based on cultural and social learnings he gained by several years being educated by monks in a hidden city on Himalayas. Danny Rand does not understand the importance of financial capital as configured on the Wall Street reality. He turns into a misplaced man while tries to brake the interests of his own company on gentrification.

### **Conclusions**

Daredevil is blind, like justice, counting on other, sharper senses to move around the world. He is a lawyer, which places him at the center of conflicts of legal sensitivity.

Jessica Jones is super strong - stronger than any man – which, however, was not enough to stop male exploration about her body and mind.

Luke Cage is, in addition to superstrength, super-resistant – even being bulletproof, which gives him a privileged status of resistance to the violence usually inflicted on other American blacks – e.g. police violence, but which serves him little against the prospect of social ostracism or incarceration. What is expected to be emphasized here is how these narratives differ from others of the same genre with respect not only to the issues raised, but only the hero's own status in contemporary society.

If Spider-Man, for example, also inhabits New York, his *raison d'être* is fundamentally linked to the individual (issues of personal responsibility, handling of his two lives, etc.). So it is also his narrative arc - the hero is constituted by an “accident of course” and continues to exist due to threats (villains) that also exist due to “accidents of course” (Connors, Green Goblin, etc.). Thus, the myth of the spider man - although it encompasses values on ethical imperatives proportional to the capacities of the individual (with great power comes great responsibility) - is a surrender of the abstract clash between good and evil.

Daredevil, Jessica Jones, Iron Fist and Luke Cage render concrete social clashes, which, in their constitutions as heroes, are framed in core issues (which, in the end, also provide the conditions disappearance of these mythical figures). The city in this context comes to provide the context, the historical and material specificities, and the physical / emotional anchorage of what is at stake with these disputes. New York is thus the space in which we coexist with these heroes and their disputes whenever we update them - every episode of racially motivated police violence, every case of violence against women, every failure of the legal system to administer justice with competence.

The hero's empirical spatial experience, its origins, acts, and personality need to be analyzed. The essence of geographic space incarnates as the totality of the film itself before an audience, conditioning to the form of simulacrum, new experiences to the spectators. The film is projection and spatial representation and has in its artistic and symbolic nature the place, the landscape, and the territory. And the extension of the film takes place beyond the artistic-cultural quotient, its industry has led us to see a process of ideological, social, political, cultural dissemination that for Milton Santos (2000), in an article published in the *Folha de São Paulo* newspaper, says that “the contaminations of one culture by the other have become industrially possible, giving rise to a stronger influence of those hegemonic turns over the others, which are thus modified”. The characters become cultural icons, representations of ideals and mechanisms of consumption. The ability of these pop culture supergods to mobilize hundreds of millions of dollars in movie box office and hundreds of millions of dollars in licensed products created from films is a fact that impresses on the development of the Cultural Industry and drives its mass of consumption to empirical and dream experiences on human relations.

This research is delimited by the city, by the customs and identity represented. The phenomenon to be understood is how these works absorb the city for its narratives and return to the public new forms of consumption of urban space, in a cycle of construction and deconstruction of the imaginary based on symbols of human yearnings and needs - such as courage, hope and justice - aligned with the constant consumption of space as a human product composed of actions, metaphors and meanings.

Through the journey of the hero proposed by Joseph Campbell is that the relationship of the characters with the city will be analyzed, among their customs and actions, their propositions of space. Under the hypothesis that the audiovisual feeds and

is fed by the imaginary, and therefore the heroic journey attributes emotions on the space to the imaginary, the relation between the cinema and the city must be dissected from the perspective of the heroes, the public, and the authors to understand the feedback loop that this phenomenon creates.

## References

- Guerreiro, E. B. L. (2002). Cinema: Entre Mito E Realidade. *Anais do 2º Encontro De Ciência Da Literatura Da Faculdade De Letras Da Ufrj*. Recuperado de: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro/eduardo%20guerreiro%20brito%20lossos.doc>
- Harvey, D. (1992). *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola.
- IMDB (2015). Marvel Studios Movie Dollar Billing Table. *Internet Movie Data Base* Recuperado de: [http://www.imdb.com/search/title?at=0&count=100&keywords=superhero&num\\_votes=3000,&sort=boxoffice\\_gross\\_us&title\\_type=feature](http://www.imdb.com/search/title?at=0&count=100&keywords=superhero&num_votes=3000,&sort=boxoffice_gross_us&title_type=feature)
- Lukinbeal, C. (2009). Film. En *International Encyclopedia Of Human Geography*, Vol.4, Eua, pp. 125-129.
- Santos, M. (19 marzo 2000). Da Cultura À Indústria Cultural. *Folha de São Paulo*, Recuperado de: [http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc\\_3\\_10.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_3_10.htm)
- Schuenck Amorelli, O. A. R. (2013). *Ensaio Sobre A (Des)Construção Espacial Através Da Imagem Cinematográfica*. (Dissertação De Mestrado. Programa De Pós-Graduação Em Geografia, Universidade De Brasília). Recuperado de: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14845/1/2013\\_OctavioAugustoRodriguesSchuenckAmorelliRibeiroPereira.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14845/1/2013_OctavioAugustoRodriguesSchuenckAmorelliRibeiroPereira.pdf)
- Schneider, A., Pasqualino, C. (2014) Experimental Film And Anthropology. In A. Schneider and C. Pasqualino eds., *Experimental Film And Anthropology* (pp. 1-24). London: Bloomsbury Academic.

## Virtual Reality and Reading Cities: GPS-based Applications as a New Form of Literary Tourism

Ana Stefanovska  
(Università di Padova)

### Abstract

Drawing upon Westphal's idea of the city conceived as a "mega-Book", recent studies in the field of Digital Humanities have shown an interest in translating real itineraries into fictional ones, as well as in introducing imaginary spaces and characters to our *geospace*. Since this interrelation between the real and fictional has become a blurred one, new layers of meaning have been attributed to the geographical places and their potential economic benefit when used in relation to tourist attractions. The process of this hyper-realization, a technologically and culturally mediated experience that takes reality to its limits, is nowadays impacting the most actual practices of cultural tourism in Italy and beyond. Introduced by the intersection between fiction and reality and put into practice by means of geospatial technologies, the use of advanced "interactive maps" and GPS-based applications as means of orientation is constantly changing the concept of literary pilgrimages and "jet-setting" tourism. The aim of this presentation is to reflect on the intersection between actual concepts such as "reading spaces" as defined by Westphal and Baudrillard's "hyper-reality" that do not only endow the idea of traveling with a different, modified character, but also tend to merge real spaces, fictional places and virtual maps, and, thus, modify the concept of "reality" itself.

**Keywords:** Virtual Reality, Literary and Cultural Tourism, Spatial Studies, Geocriticism

### Introduction

Literary tourism is not a novelty. Considered as a *niche* form of cultural tourism, or, as Croy defined it, "a travel induced by, or associated with, works of literature, authors and places featured within literature" (Croy, 2012: 119), it was mostly confined to the *élite* pilgrimage in the past. Starting from the 19<sup>th</sup> century, the organization of Grand Tours for young European aristocrats enabled lovers of literature to explore the world through the eyes of their favorite author and pursue their passion for visiting the "intratextural strata" (Westphal, 2011: 150) of a city. This inextricable relationship between reality and fiction has become one of the focal points of the *geocentered* approach promoted by Westphal which focuses on the interconnection between the physical world and its imaginary counterpart. In the fifth chapter of his *Geocriticism* he points out Trieste as an example, defined by Claudio Magris *a city of paper*, since its reality was enriched and transformed mainly by its fictional representations in the works of art of Svevo, Saba and Slataper:

The text is no longer born of the city, but born of another text to which the city has been subjected. [...] This is the case for Trieste, whose representation and perhaps essence are marked by the work of Svevo. It is also the case of Dostoevsky's Saint Petersburg, Joyce's Dublin, Kafka's Prague, Bowles's

Tangiers, and Pessoa's Lisbon. Here, human spaces and literature have become inseparable, and so also have the real and imaginary. (Westphal, 2011: 151)

In this context, the interchangeability between the real and the imaginary modifies the city in *mega-Book* or as an open work that, like Borges's *Aleph*, feeds the dream of a "space that contains all spaces" (Westphal, 2011: 161). Moreover it is exactly from this interrelation between the city's objective reality and its many reading possibilities that many offers in the field of cultural tourism stem today. The *literary fandom* usually implies the idea of reading a novel before undertaking a real trip in the place where it is set, even though Mongiello<sup>13</sup> underlined that in the same field of interest belong also biographical sites of the authors, cities where they were born or dwelt for many years, or, even, cities known mostly for their inviting libraries and bookshops.

Despite Woolf's scepticism about the fictional guidebooks, considered as *wrongheaded*, since never completely responsive to "the affective power of the imaginary places established in the writer's, and reader's, own brain" (Tally, 2013: 82), many readers worldwide are attracted on a daily basis to discovering the *spirit of a place* by following the *blueprints* their favourite artists created out of them. One of the seven fields, covered by the Creative Cities Network of Unesco's City of Literature program<sup>14</sup> devised in 2004, proves the influence imaginary landscapes nowadays exert on our perception of them by giving special importance to the role that certain places have had on the artistic and historical heritage. J. K. Rowling's world of wizards did not only become among the main objects of mass literary tourism, drawing more than half of the British to spend their holidays in London<sup>15</sup>, but it is one of the many forms of cultural attractions that add "a new layer of experience to tourist areas" (Dewailly, 1999: 51).

This proliferation of touristic offers has been certainly enriched by blockbusters, intriguing people's imagination sufficiently so that movie or tv-series fans undertake a trip just to visit the settings where their favourite scenes were filmed. Consequently, film locations do not only have the ability to turn overnight unknown geographical points into the most requested world travel destinations, but are also growing into one of the main economic sectors of certain countries. In relation to the popularity of *Game of Thrones*, Tally pointed out the sudden fame of the Fort Lovrijenac in Dubrovnik that has become best known for the King's Landing in Westeros (Tally, 2015: 33). Joliveau, on his behalf, proposed the term of *set-jetting* tourism and some of the examples of the cinematographic contributions to the "development of the real" (Westphal, 2011: 153) are Harry Potter's world and *Friends*' tv show setting. In the first case, he indicates the coalescing point between imaginary and real embedded at King's Cross station where today we can easily locate the Platform 9, 3/4 from which the protagonist and his fellow wizards depart for Hogwarts. In the same way, "Friends" fans get the chance to have a coffee where the famous sitcom was filmed just by identifying Central Perk coffee shop on New York City maps. Once these imaginary worlds have been created, they have literally transformed the real facets of London and New York by adding spatial features that were not there previously and by semantically charging them. Fictional characters and features transcend their confined realities and enter our *geospace*, and by merging together, they become products of the "transontological crossovers":

While typically limited to the realm of fiction, every once in a while the literary cartography of crossovers itself crosses over into the realm of nonfiction. It is the

---

<sup>13</sup> <http://blog.tripnpeople.com/turismo-letterario/>

<sup>14</sup> <https://en.unesco.org/creative-cities/home>

<sup>15</sup> <https://www.visitbritain.org/literary-attractions-holiday-draw-more-half-brits>

case when fictional characters get to be inhabitants of the Land of Nonfiction. Whether or not the transontological crossovers include fictional entities that could, according to crossover culling rules, exist in the same fictional crossover universe, fictional entities have effectively crossed over into our nonfictional one. (Trauvitch, 2014: 211)

### **Squared realities: GPS applications, fictional settings and virtual maps**

In the summer of 2016 a world-known phenomenon, Pokemon Go application, was launched. By motivating the usage of the GPS navigators of our phones, it is an application based on tracing specific itineraries that orient the player in quest of “the amazing creatures that have been discovered across the Planet”. If we pay closer attention to the core messages of the trailer<sup>16</sup>: “Now, more than ever, undiscovered species are appearing, or The world of Pokemon is all around you”, we can see how tangible the intersection between the real, physical world appears in relation to the imaginary one: the trailer takes us into forests and ocean landscapes, mountains and big cities, where these little creatures show up. The final scene invites us all to immerse fully in the virtual world of Pokemons, with these three spatially engaging activities:

*Go explore. Go discover. Go collect.*

This invitation to explore, to discover and to collect, then, stimulates a polysensorial approach to the place where the player moves. One is obliged to closely observe the streets so that he or she could catch the pokemons, pay attention to the different flashes of light encountered along the way, sounds that announce the proximity of the desired object and to collect it, which, if it was not a virtualized reality within which one operates, would imply a tactile experience as well. Invited to move throughout a virtual geography, “our senses are manipulated to generate realistic geographic experiences” (Rodaway, 1996: 179) and the temporal specification renders the situation even more bizarre: “now, more than ever”, as the trailer says, Pokemon’s world and our Planet inhabited by these new, amazing creatures seem to clash. Their intersection does not consist of an exchange, they blend thus creating a liminal, merged inter-territory.

Similarly, in the field of cultural tourism tendencies that incorporate the artificialization of reality are being stimulated by new applications based on GPS navigation. Since it “puts complete fiction into concrete form” (Dewailly, 1999: 44), the reality that appears on our screens is “comprised of artifacts which could never be found naturally in the places where they have been introduced” (Dewailly, 1999: 44). By introducing this third element, the screens of our phones, which appears as an interstice between the real and the imaginary, how do we relate concepts such as the legibility of the city, a human space that never appears as a blank page (Westphal, 2011: 159) and virtual maps that are far smarter than any real guide? How can we define that particular cyberspace that draws upon the invitation to visit a literary city by following a precisely elaborated itinerary that appears on our screens and invites us to take a stroll in the fictional world of our favourite author?

---

<sup>16</sup> <https://www.pokemongo.com>

Two recent articles published in *The Guardian*<sup>17</sup> have suggested applications such as *Citymapper*, *Waze*, *Rome2Rime* and *LiveTrekker* as new means of orientation through the city hassle. By sketching intelligent and quick itineraries for tourists, commuters and taxi drivers, they use *interactive maps* that memorize past routes or trace the exact itineraries of their users, providing an effective movement from one place to another. Not only do these maps undermine any romantic and spontaneous discovery of a new place, but also by means of constant geolocalization they offer to their users, these virtual maps have influenced many forms of cultural pilgrimages. We are going to reflect on the intersection of the real, hyperreal and cyberspace by taking into consideration three recently promoted applications: Abracapp, Cityteller and Litteratour.

ABRACAPP, a new Italian startup, launched in January 2018, is based on the idea of “virtualization” of what is already a fictional reality. Connected to one of the main initiatives in the field of literary tourism in Italy, the project on *literary parks*<sup>18</sup>, it stands for a touristic guidebook to culturally charged landmarks, giving an insight into the historic heritage of a city. It is worth paying attention to its slogan:

*Every wall becomes a page, every street a chapter and every city a book.*<sup>19</sup>

The possibilities that every user who signs up obtains are the following: postscripts and photos that will stay pinned around certain locations, a radar search while they move, liking and commenting other users’ posts, navigating to where a specific post originated, chatting with the author of a post related to a specific place, sharing the post via other platforms.<sup>20</sup> These practices when visiting the literary parks enable literary fans to consult and exchange experiences with others and, at the same time, broaden the knowledge of a certain place, simply by adding one’s own experience of the place or adding information to the local community. It is a unique platform based on a dialogue, on traveling and on visiting places born out of fiction. The simulated virtual world is, thus, based on guaranteeing the “presence” of the literary fan: all the promoted practices that offer connectedness with a community tend to guide users to an immersion within the mediated environment, or to guarantee the sensation that “they are somewhere other than the actual environment” (Tussyadiah, 2017: 3).

Based on the same idea of transferring fictional setting onto virtual realities, *Cityteller* is a social platform where one gets the possibility to geolocalize book settings. Its main objective is to provide a new way to discover a city and it promotes itself as a tool that “permits to know the world through the storytelling of a great author”.<sup>21</sup> It is an application that as ABRACAPP uses geolocalization in order to provide full immersion of literary fans in their favourite fictional world and instead of requiring a non-place like Disneyland or Universal Studios, its hyper-real space gets concretized by the simple transposition of it inside the screen of one’s phone. Its GPS enables to trace one’s position and to offer the exact distance from a place that appears as a fictional setting, while every user gets the unique opportunity to opt for a specific post he or she is interested in, and read a quote suggested by other users and their favourite novels on the spatial object that

---

<sup>17</sup><https://www.theguardian.com/technology/2017/nov/19/20-best-apps-upgrade-smartphone-2017-gadgets>

<sup>18</sup> <http://www.parchilletterari.com/itinerario.php?ID=00055>

<sup>19</sup> “Ogni muro diventa una pagina, ogni strada un capitolo, ogni città un libro.”

<sup>20</sup> <http://abracapp.com>

<sup>21</sup> <http://www.cityteller.it>

appears in front. For instance, if Padua is the destination of the literary pilgrimage, on Via S. Fermo a quote inserted from Bugaro's *Bea Vita! Crudo Nordest* pops up and on Piazza dei Signori a reference from another user that quotes Strukul's *La giostra dei fiori spezzati*. The city is visited through the quotes of local and foreign authors, from Gadda to Dan Brown, and appears within the application thanks to avid readers who fill in information on streets, districts and precise locations. In this way, we do not only get the chance to follow itineraries of the fictional world, but also get closer to a place in an original way and extend our literary and cultural knowledge.

*Litteratour* is the third example of the same tendency to offer alternative tourguides to the traditional literary trips. Designed for tourists curious about feeling the city through its writers' representations, the application maps places and itineraries of the biggest Italian cities such as Milan, Naples, Rome or Turin and promotes itself as a map where stories and feelings are embedded and as a powerful tool with which one can discover "cities indepth". Along with the other previous applications, *Litteratour* is dedicated to narrating the territory through the geolocalization of books and authors and gives birth to an even wider cultural map that tends to unify words and places<sup>22</sup> not only inside novels, but in music and films as well. This application enables its users to plan their trips by filtering their destination through the author, title of a novel or song they are keen on. Furthermore, each pin of the map contains a literary extract that can be saved and traced within the user's profile diary and, consequently, shared as a personalized itinerary on different social networks such as Twitter or Facebook.

Bringing together history, geography and GPS-organized guided tours, these applications function as navigational radars that provide the possibility to its users to add photos, comments and hashtags anchored in the exact geographical point where they were taken and get in touch with another tourist by asking for further explanation of the wanted route. Conversely to the proceedings of an application such as *Tripit*, where the virtual space endows itself with the dimension of a "place", *ABRACAPP*, *Cityteller* and *Litteratour* seem to follow the reversed direction since they transform *places* in the background of non-existent *reading spaces*. Each map offers an overlapping dimension of a place in which fiction and reality, offered in the form of a virtual itinerary, merge together. All the considered applications share one repeating element: their preference for the reading city to the real one, for the invented setting to its referential space. Between the real and the imaginary maps, thus, the virtual reality gets enriched by the personal experience of those who actually walk through the city, and provides a new space, where real, reading and personal landscapes meet. Therefore, we assist in the formation of a new, multilayered reality in which not only do referential and imaginary places interfere, but where humans, following their own itineraries on the screen, appear as subjects of a constant *mise en abyme*, or protagonists of the "precession of simulacra" in which "the terms of reality seem closer to those of fiction and the interpretive practices proper to fiction" (Westphal, 2011: 159). The digitalization of the imagined world makes it fictionalized two times, and consequently, it can be defined as a *squared* reality, two times transformed, by its appearance in the fictional world and by its reduction within a cyberspace. Thus, even when we visit a city following the descriptions of a realist novel, where the attempt of an "equivalence of the sign and of the real" (Baudrillard, 1994: 24) is more tangible, since no fiction can be considered as a real, mimetic reproduction of our physical world, we walk once again according to a map that precedes the territory.

---

<sup>22</sup> <http://www.litteratour.org>, "Words and places, mixed together"

Fictional spaces anchored in a virtual reality seem to transcend even the hyper-reality in which our day-to-day experience “is mediated by synthetic sensuous media” (Rodaway, 1996: 176), since they become the product of a microcosm that we can enjoy only when bounded in the space that appears on our screens.

GPS-based applications and the tourist practices that they provide are not imaginary stations that feed reality anymore, they generate new self-sufficient spaces. Virtual maps used for discovering the world of Pokemon do not aim to depict realistically our well-known territories, they actually depict the reversed process: the world as we know presents itself as a background for the new one, more real than the reality itself, perfectly organized and where the reference to its original becomes irrelevant because the mediated forms refer to themselves (Rodaway, 1996: 176). Consequently, tourists today undertake a trip in crossover universes, complex and transontological realities and their devices are a bridge, or an inter-territory that brings them to these new virtual geographies. From this point of view, not only does the romantic idea of a literary pilgrimage fade away, but it also appears as an unnecessary and complicated way of approaching a new place, for applications assure the traveller’s independency in the process of conquering the city by simply following the given instructions of the artificial reality step by step.

The importance of these technologically and culturally mediated experiences of a place, which takes reality to its limits whether for practical or entertainment reasons, was confirmed by the European Selection of Matera as the Italian Capital of Europe for 2019. In the final report by the Commission, Matera’s project title, “Open Future”, was evaluated as “an opportunity to move towards openness”, because “accessible to all”, “freely available and unrestricted” due to its ambition to integrate the programme into a wider perspective, with an open outlook towards virtual connections within the urban European network. The Commission report underlines this trait by defining it as a visionary strategy that consists of “stripping away the barriers to culture, especially through new technologies and learnings”. This is how the Commission arguments why Matera is a perfect fit for the contest among the other five city candidates:

The panel was impressed with the vibrancy and innovation of the artistic approach. [...] The panel appreciated the strong focus on *digital technology* which by 2019 will be far more relevant in the cultural and social sectors than it is now. The program ranges from an *online TV channel* to the *digitalization of heritage archives* to coding clubs for young people. This is a forward looking and innovative approach for an ECOC. [...] The emphasis on *new technology* (including the heritage sector) also meets a common aspect of future European culture. (European Capital of Culture in 2019 in Italy: The Selection Panel’s Final Report, p. 6)

The success of the bidbook of Matera, as well as the new practices of cultural tourism, allow us to closely examine the process of metamorphosis of the “exopolis”, or the “ex-city” as Soja defined it, and its transformation into a “simcity” (Soja, 1996: 443), a hyperreal space of simulacra.

## Conclusion

At the present time the interrelations between real and fictional realities render their distinction an impossible task. Even when fictional worlds draw closely on our referential reality, the new, imaginary place has the incredible power to modify its point of departure by adding the fictional *surplus* to the already existing reality. The advances of the technology that have brought new approaches to traveling and exploring our world have not only created spatial forms in which reality and fiction merge, but conducted to new products of the so-called hyperreality that lacks a real referential counterpart.

Reading cities transferred onto virtual maps that appear on our screens have brought new practices in the field of cultural and literary tourism. It is a growing tendency that substitutes old forms of literary pilgrimages and that supports fans of bestsellers to follow virtual itineraries in order to approach the fictional reality they are interested in. Communities, comments and hashtags enrich the cyberspace of applications such as *ABRACAPP*, *Cityteller* and *Litteratour* where the distinction between reality, fiction and virtual spaces has become a blurred one. The technological advance brings new approaches of the reading city and by blending overlapping realities inscribed within one single space produces new spaces.

These microcosms bounded inside the screens of our smartphones can be named as ulterior forms of Baudrillard's hyperreality, a new form of a cyberspace, or even a virtual reality that provokes more interest than the physical world in which it is grounded. By comprehending different levels of the same city, its geospace, its fictional counterpart and transposition in the virtual reality, the maps and itineraries on which the suggested applications are based create a new form reality where the user appears as an ulterior form of a *mise en abyme*. It follows that the newest forms of literary tourism create a new, squared reality in which every idea of "real" becomes a questionable unit.

## References

- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*; translated by S. Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Croy, G. (2012). Literary Tourism. In Robinson, P., *Tourism: the Key Concepts*. London and New York: Routledge, pp. 119-121.
- Dewailly, J. M. (1999). Sustainable tourist space: From reality to virtual reality?, *Tourism Geographies*, 1: 1, pp. 41-55.
- Joliveau, T. (2013). *Connecting Real and Imaginary Places through Geospatial Technologies: Examples from Set-jetting and Art-oriented Tourism*, *The Cartographic Journal*, 46:1, pp. 36-45.
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous geographies*. London, New York: Routledge.
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Cambridge: Blackwell.
- Tally, R.T. (2013). *Spatiality*. New York: Routledge (The New Critical Idiom).
- Tally, R. T. (2015). *To draw a map is to tell a story*, <https://repositori.upf.edu/handle/10230/26516>
- Tussyadiah, I. P., Wang, D. & Jia, C. H. (2017). Virtual Reality and Attitudes Toward Tourism Destinations. In Schegg, R., & Stangl, B. (Eds.), *Information and Communication Technologies in Tourism 2017*. Springer International Publishing.

Trauvitch, R. (2014). Charting the Extraordinary: Sentient and Transontological Spaces. In Tally, R. T. (ed.), *Literary Cartographies*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Westphal, B. (2011). *Geocriticism: real and fictional spaces*, translated by Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan.

**Websites:**

<http://blog.tripnpeople.com>

<http://www.litteratour.org>

<http://www.cityteller.it>

<http://abracapp.com>

<https://www.visitbritain.org/literary-attractions-holiday-draw-more-half-brits>

<https://en.unesco.org/creative-cities/home>

[https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/files/ecoc-2019-report-italy\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/files/ecoc-2019-report-italy_en.pdf)

<https://www.theguardian.com/technology/2017/nov/19/20-best-apps-upgrade-smartphone-2017-gadgets>

<http://www.parchilletterari.com/itinerario.php?ID=00055>

## Visiones urbanas en la obra artística de Chema Alvargonzález

María Dolores Arroyo Fernández  
(Universidad Complutense de Madrid)

### Resumen

La ciudad, el viaje, la memoria, la ausencia, la distancia, la luz, la palabra, son los ejes principales en los que ha girado la obra del artista Chema Alvargonzález. Su inspiración han sido los acontecimientos del mundo contemporáneo y ha experimentado con los diversos medios y formatos propios del arte actual. A lo largo de su trayectoria profesional ha creado distintas series y ha reflexionado sobre la sociedad del presente y los contrastes en las grandes urbes. Ha trabajado en espacio público, con cajas de luz, con vídeos, en series fotográficas en las que redescubre y transforma visiones inéditas sobre la ciudad, en intervenciones en fachadas. Nacido en Jerez de la Frontera en 1960, Alvargonzález vivió entre Barcelona y Berlín y fallece tempranamente en esta última ciudad en el año 2009. Los proyectos de este artista multimedia abordan un enérgico componente urbano y un profundo significado humano. La calidad e interés de su obra, la creatividad en la construcción de imágenes de ciudades, más su implicación y apoyo a proyectos colectivos en Berlín (*GlogauAir*: Residencia de estudiantes) aportan una perspectiva específicamente artística al Congreso Internacional: “La Ciudad: Imágenes e Imaginarios”.

### Abstract

The city, trip, memory, light, word, are the core concepts in which the work of the artist Chema Alvargonzález is built. He was inspired by the events of the contemporary world, so he experimented various means and formats of contemporary art. Throughout his career he has created different series and reflected on today's society and the differences in large cities. He worked in public spaces, with light boxes, with videos, in photographic series in which he rediscovers and transforms unknown views of the city, interventions on facades. Born in Jerez de la Frontera in 1960, Alvargonzález used to live between Barcelona and Berlin, and died early in the latter in 2009. The quality, the urban component and the human meaning of his work, in addition to his involvement and support for collective projects in Berlin (*GlogauAir*: Student's Residence), provide a specifically artistic perspective to the International Conference “The City: Images and Imaginaries”.

**Palabras claves:** Chema Alvargonzález; Ciudad; Arte Multimedia; Fotografía; Intervención urbana

**Keywords:** Chema Alvargonzález; City; Multimedia Art; Photography; urban intervention

## Introducción<sup>1</sup>

Dada la extensa producción artística de Chema Alvargonzález en apenas tres décadas, no es fácil resumir en este texto la trascendencia de su labor. Prácticamente podría entrar toda ella en la temática que reza el título de este congreso. Por suerte, disponemos de su *website* con diversos apartados: fotografías, espacio público, instalaciones, vídeos, palabras y textos, algunos “en construcción”. Este espacio *web*, que fue consultado antes del fallecimiento prematuro del artista en el 2009, se renovó recientemente integrándose gran parte de lo que quedó sin concluir.

La presentación de Alvargonzález para esta ocasión es pertinente. Ya en la década de los noventa del siglo XX destacó por sus ideas novedosas, riqueza de recursos y experimentación con distintos medios, desde el objeto artístico a la comunicación; y, sobre todo, por el uso insistente de metáforas visuales. Todos estos aspectos creativos de artista multimedia llamaron entonces mi atención. Lo que conocí primero fueron sus maletas, en cuyo interior aparecían imágenes sugerentes que invitaban al viaje. Me cautivó su fuerte inspiración, su atrevimiento creativo y su coherencia; en fin, su compromiso en el apoyo a proyectos conjuntos y honestidad consigo mismo. También se convirtió en valiosa cita para otros artistas multimedia.

Las referencias bibliográficas utilizadas aquí se centran en el autor y en su aportación al arte multimedia. Dichas fuentes proceden fundamentalmente de la prensa, entrevistas, catálogos de sus principales exposiciones, de la *web* de galerías o de la *website* del artista, tanto la original como la actualizada en *La Memoria Artística de Chema Alvargonzález*<sup>2</sup>, encargada de preservar su obra y legado.

## Chema Alvargonzález y su obra multimedia

Formado en la Escuela Massana de Barcelona, Chema Alvargonzález (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960) amplió sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Berlín, en concreto se graduó en Arte Multimedia, curso dirigido por la artista alemana Rebeca Horn (1944); enseñanzas que determinaron su futura producción artística.

En su trayectoria se rastrean muchos méritos como becas, premios, exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional (en las galerías Carlos Taché de Barcelona, Oliva Arauna en Madrid<sup>3</sup> o en distintos centros de Berlín), importantes instalaciones en espacios públicos, proyectos colectivos, etc.<sup>4</sup>. Viajó a Berlín en 1988 y allí se afincó al poco de la caída del Muro (9 de noviembre de 1989) siendo en la ciudad alemana en la que realizó buena parte de su obra. Este hecho le llevó a obtener una importante proyección internacional. Sin embargo jamás perdió el contacto con Barcelona, al contrario, vivió y trabajó entre ambas ciudades.

Alvargonzález falleció en Berlín el 18 de octubre 2009 dejando un emotivo recuerdo en el entorno profesional y personal. Casi toda la prensa se hizo eco de la triste noticia. “Residente en Barcelona, donde era tratado por su enfermedad en los últimos años, Alvargonzález regresó en septiembre a la capital alemana para acudir a la gran feria

---

<sup>1</sup> Esta comunicación forma parte del proyecto de investigación *Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos*. Referencia: HAR2015-66288-C4-2-P. MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad). Plan Nacional de I+D. Convocatoria 2015. Proyectos de Excelencia.

<sup>2</sup> <http://chemaalvargonzalez.com/weboriginal/>. <http://www.chemaaalvargonzalez.com/>

<sup>3</sup> Primera individual en la Galería Oliva Arauna *Descifra tu tiempo* (1995), siguieron *El laberinto o la formación de otros* (1997), *Consigna* (2001), *Qué Bola* (2006).

<sup>4</sup> Los datos completos de su *Curriculum Vitae* se pueden consultar en la citada página *web* del artista.

de arte local *Artforum* (Ponch, 2009); “... Uno de los fotógrafos españoles de mayor prestigio, a resultas de una larga enfermedad que había requerido varios trasplantes” (Villapadierna, 2009); necrológica en *El País* (Gómez, 2009).

Iniciado en la pintura, pronto se convirtió en artista pluridisciplinar que incluía a su trabajo personal un aliento a otros proyectos colectivos. Experimentó con múltiples lenguajes y formatos para descubrir lo urbano como escenario esencial donde habita el ser humano. Captando la singularidad de ciudades como Barcelona, Berlín, Madrid, Nueva York, aunque sin pretender identificarlas, ha transformado la imagen real en obra de arte, ha conformado visiones, metáforas visuales. "Al convertir las imágenes en metáforas puedo manipularlas, desguazarlas" (Jarque, 1997).

Con la ciudad como eje principal, buceando por calles, edificios, espacios de paso, ventanas abiertas, utilizando la luz, las palabras el sonido, sus temas capitales giran una y otra vez en torno al viaje, nomadismo, memoria, ausencia, paso del tiempo, el azar. Vivencias individuales que extrapola al ser humano en general, elementos que emergen y renacen en múltiples formatos desde cajas de luz, fotografías a instalaciones en espacios públicos. Persistentemente buscaba la luz, más luz. Parecido a Claude Monet<sup>5</sup>, que deseaba haber nacido ciego y recobrado la vista de repente para comenzar a pintar sin saber qué eran los objetos que veía ante él (Stukey, 2004: 199), así también Alvargonzález basó su experiencia de la realidad en sensaciones, evocaciones, transformándolas en imágenes puramente plásticas. Como muchas veces declaró, su trabajo nace de la intuición entendida como “luz que ilumina caminos que permanecían oscuros” (Torre, 2006: 65). Aunque, al contrario que Monet que captó la luz al natural, la que le inspiró a él fue la artificial, como una fuente de energía que dialoga con el espacio urbano. Con sus propias palabras: “... la luz para destacar ciertos aspectos de la arquitectura, como una ventana o una cerca perimetral, los huecos de un edificio, para establecer acciones de una manera efímera” (Gualdi, 2001).

Recolector de objetos, compilador de imágenes, cada realización suya o funcionaba como pieza independiente o en diálogo con otras cuando se trataba de una instalación o montaje expositivo (museo, galería o la calle). Asimismo siempre participó activamente en la colocación de las obras en su espacio, ya que éstas se regeneraban, cobraban nueva vida en ese otro lugar. A esta particularidad creativa hay que añadir el afán de fotografiar sus propios proyectos. Así les confería un nuevo valor, recreaba otros discursos; su mirada apuntaba, en fin, a otras realidades, “... por lo que puedo ver de otra manera, lo que me permite construir imágenes de la misma desde una perspectiva creativa en lugar de un documental” (Gualdi, 2001). Ya en su última época trabajó entre la fotografía y la pintura, con fotos impresas en lienzos.

Como creador de obras y montajes discursivos, la historia del lugar y su relación con el presente es punto central en su producción. Por ello, el hecho de andar, de contacto vital con los lugares físicos, es pretexto imprescindible de su inspiración. Chema Alvargonzález se situaría en la línea de autores paseantes (Baudelaire, Mesonero Romanos, Robert Walser), del *flâneur* abstraído, “... De extraño paseante atento a nuestras ciudades absorto ante el soberbio espectáculo de cuanto el alma humana, la *memoria colectiva* en palabras del artista, muestra en derredor” (Torre, 2006: 66).

---

<sup>5</sup> Según comentó a la artista norteamericana Lilla Cabot Perry durante la estancia de ésta en Giverny.

## Cajas de Luz

Las cajas de luz son una señal de identidad del artista. Maletas viejas, aquellas que rebuscando encontraba en mercadillos de segunda mano y en cuyo interior introducía fotografías o vídeos. Piezas en las que expuestas individualmente o en conjunto se descubren metáforas: el viaje como vía de conocimiento; un argumento expresado en forma de nubes, oleajes, aeropuertos, pasillos, escaleras, habitación hotel. “La maleta, el viaje y el avión son todos los elementos que hacen referencia a la transformación humana continua, a la naturaleza nómada de ideas y la deconstrucción de las fronteras de la filosofía”, declaraba en entrevista (Gualdi, 2001). Con el tiempo, y a medida que avanzaba su enfermedad, ese trayecto se volvió más introspectivo, un viaje interno.

Al formato mixto, conjunción de escultura, fotografía, vídeo, instalación, se van sumando las posibilidades de la tecnología digital. Los componentes de la cajas de luz son: maleta, sistema de luz con foto duratrans y tamaño variable, según las medidas de la maleta contenedor, edición única. “El contraste entre el soporte, o sea, la maleta de tela deshinchada o cuero raído, con la imagen fotográfica, brillante, luminosa y duplicada, resultaba muy chocante y llamativo, como la revelación de una joya tirada en el suelo, en el polvo” (Vidal-Folch, 2011).

Día a día solía reunir fotografías y con ellas iba conformando la expresión de su memoria. Una imagen del mar rompiendo en las rocas se descubre en el interior de *Maleta-002*, mientras *Desde el aire hacia Berlín* (2001) alude a sus viajes en avión, a su ir y venir continuo. El tema urbano reaparece en las panorámicas: *Metrópolis Barcelona II*, (2001) (Fig.1) o *Laberinto-ciudad 2001* (2001). Pocas referencias a edificios emblemáticos eluden la identificación expresa del lugar, pues a su entender toda verdad tiene su lado de incertidumbre. La maleta es pues metáfora del viaje, de escape hacia el exterior.

Algunas de estas cajas de luz estuvieron en la muestra individual *Consigna* (2001), contribuyendo a un discurso más general sobre la idea del viaje y la espera antes de la partida; referencias entre interior y exterior, entre experiencia y la huella que queda en el recuerdo. “Alvargonzález utiliza estos espacios de tránsito para reflexionar sobre las ideas de viaje y espera y convierte la galería en una consigna donde guardar los recuerdos”<sup>6</sup>. Toda una escenografía en la que se combinan imágenes, proyecciones, objetos, unificados por la música, tan frecuente por otra parte en sus montajes.

Cuando en la primavera del 2006 presentó sus cajas de luz en Galería Carles Taché (Barcelona), ya se distinguía un giro importante en su obra. Ponía esta vez el acento en aspectos formales y en el formato digital, dejando atrás las referencias a la memoria, a la añoranza “para orientarse hacia la irrealidad del cambio y sus procesos” (Molina, 2006). En la siguiente retrospectiva en Madrid, presentó nuevas cajas de luz con un renovado argumento urbano: *Madrid en el aire I* (2006), *Berlín 004* (2006), *Agujero* (2006), *Construction* (2006)<sup>7</sup>. La técnica del barrido, a la que el cine ha recurrido como recurso de paso del tiempo, es traída ahora para disolver la imagen y hacerla apenas reconocible. Se observan grúas, alguna torre o edificio, pero al mismo tiempo se abstrae el motivo provocando un extrañamiento que irradia belleza plástica, un estímulo para las emociones.

---

<sup>6</sup> Galería Oliva Arauna ((Enero - marzo, 2001). Ver imágenes y Nota de Prensa en la *web* de la Galería <http://www.olivarauna.com/exposicion/consigna.html>

<sup>7</sup> Todas ellas caja de luz con fotografía duratrans y dimensiones (200x70; 100 x 230 cm.), edición 1/3. Muestra titulada *Qué bola...* Galería Oliva Arauna (octubre-diciembre 2006).

## Series Fotográficas

En el 2000 Alvargonzález se abrió paso hacia la fotografía de manera más entusiasta. Comienza con la serie titulada *Un sueño de ciudad* (2000)<sup>8</sup> que define como una invitación “... al espectador a pasear simultáneamente por el incierto paisaje onírico de una ciudad durmiente y por los palpables sueños de futuro que mueven a la ciudad despierta...”<sup>9</sup>. Este conjunto fotográfico representa a las grandes metrópolis (Madrid, Santander, Castellón, Barcelona, Berlín o Milán) sin identificación precisa, porque todas ellas sufren los mismos riesgos frente a la globalización. Se trata, en realidad, de un alegato imaginario sobre las consecuencias del desarrollo global, la intervención indiscriminada en el planeta y las repercusiones negativas en el individuo y en la sociedad en general. En este sentido él no camina en solitario, sus reflexiones corren parejas a las preocupaciones de otros artistas de la era digital que manipulan el medio fotográfico para generar discursos, muy atentos a las inquietudes y aspiraciones contemporáneas.

En *Sueño de ciudad*<sup>10</sup> se apunta hacia efectos de ficción más que a la realidad. En toda la serie se manifiesta ese juego de contraposición de elementos: día y noche, edificios visibles e invisibles, veracidad y sueño. Luces y nieblas envolventes que honran los valores plásticos, cromáticos y poéticos de la obra de arte. *Un sueño de ciudad, Madrid, I, II* (Fig.2) y *III*<sup>11</sup> (2001), tres vistas panorámicas que bien pudieran haber sido tomadas desde cualquier torre de la Plaza España, reconociéndose en ésta última la calle Bailén, Palacio Real y Plaza Oriente. En la serie fotográfica *Sueño de ciudad, Santander I, II, III, IV, V* (2001)<sup>12</sup>, en algunos subtítulos se precisan edificios reconocibles de la ciudad cántabra: *Estación marítima (I), Hotel México (II), Parking (III), Hotel Real (IV), Comandancia (V)*. En toda esa confusión, ya en los *sueños* sobre Madrid o Santander como en los dedicados a Barcelona, Castellón, Berlín o Milán, el artista trataba de narrar la incertidumbre del hombre en las sociedades modernas. En fin, un relato en imágenes sobre los espacios urbanos, inhabitados y mágicos, siempre con trasfondo crítico.

En la serie *Reflejos de Ciudad*<sup>13</sup> (2001) vuelve a trastocar lo urbano presentando un escenario engañoso en que partiendo de la realidad recrea otros mundos posibles. Puede ser cualquier ciudad pues se repiten parecidas fórmulas visuales, pero, como afirmaba el artista, al recorrer esos espacios los interiorizamos y los hacemos nuestros. “Espejos, fragmentos de fotografías urbanas, estructuras de aluminio, luz, se combinan formando una realidad personal y sugerente”<sup>14</sup>. Acomete el trabajo de recoger partes esenciales de lo urbano para reorganizar una especie de archivo arquitectónico interminable que sirva de referencia genérica a cualquier observador receptivo.

Un alegato contra la violencia es *La herida de la ausencia en la memoria*, serie fotográfica que realizó en Nueva York entre julio y agosto de 2002, después de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. El motivo de este trabajo arrancó de la asociación de galeristas Art Barcelona, que ideó tras el 11-S un proyecto colectivo

---

<sup>8</sup> Conjunto expuesto por primera vez en Galería Cánen, Castellón, 2000.

<sup>9</sup> <http://chemaalvargonzalez.com/weboriginal/>

<sup>10</sup> Fotografías en color C-Print, 180 x 120 cm, edición de 3 ejemplares

<sup>11</sup> *Un sueño de ciudad III* (2001) en la colección Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, figuró en la exposición *Artistas y fotógrafos. Imágenes para una colección*, celebrada en 2008 (mayo-septiembre). Ayuntamiento de Madrid.

<sup>12</sup> Cinco fotografías a color. 180 x 120 cm. presentadas en la Galería Fernando Silió, Santander (agosto-septiembre 2001). Ver imágenes *web* de la Galería [http://www.juansilio.com/exposiciones/chema\\_alvargonzalez\\_32001.php](http://www.juansilio.com/exposiciones/chema_alvargonzalez_32001.php)

<sup>13</sup> Exposición en la Galería Art in progress, Berlín, 2001.

<sup>14</sup> Cita en la *web* original del artista.

sobre Nueva York y los artistas ligados a esta ciudad. Sin una idea previa, Alvargonzález dentro de la Zona Cero lo que veía era luz y vacío. “Se nota un gran resplandor por la ausencia de las Torres Gemelas” (Vidal, 2002). Evocó entonces la desolación con gestos, brillos, trazos de iluminación, fragmentos urbanos en los que el ser humano como también las arquitecturas están ausentes; imágenes que nos suscitan preguntas y muchas dudas. Este conjunto formado por imágenes de varios tamaños, fue expuesto en la galería Carles Taché (septiembre-octubre 2002). En palabras del artista: "Aquellos hechos cambiaron no sólo el rumbo de la política sino el ámbito privado de muchas personas. Es esa intimidad tocada la que me interesó en mi trabajo, la perplejidad y el dolor ante el caos y la muerte" (Nuez, 2003). Algunas fotografías de esta serie figuraron después en *Qué bola...* Galería Oliva Arauna de Madrid (2006), monográfica con cajas de luz, esculturas y vídeos sobre el tema genérico de la violencia, tan presente en los medios de comunicación, y cómo afecta a un público fascinado por su ímpetu visual. Bajo la constatación de que el espectador casi de forma natural se distancia y abstrae de la crueldad de un hecho real, la imagen final le preserva del dolor o le insta a pronunciarse.

El artista persiste en mantener la recreación entre forma y contenido para acentuar la ambigüedad y una lectura abierta. Grande fue su capacidad para poetizar en imágenes sobre la ciudad moderna y su arquitectura, los espacios vitales del hombre. En sus últimos días antes de morir trabajaba en un especial fotográfico para ABC, con motivo del 25 Aniversario de la caída del Muro de Berlín. Eufórico, seleccionaba las fotos de un acontecimiento que él vivió estrechamente. “Aquello fue lo contrario a una guerra, toda la energía, ilusiones y dudas pero desatadas en positivo”, comentó a un corresponsal en Berlín (Villapadierno, 2009).

### **Arte Público: intervenciones en fachadas**

La curiosidad y espíritu investigador dirigen a Alvargonzález, en consonancia con su habitual planteamiento de arte conceptual, a intervenir en fachadas de edificios de importantes capitales europeas. “Yo trabajo principalmente en un diálogo entre la luz, el lenguaje (palabras), formas y elementos urbanos” (Gualdi, 2001). El uso de luces de color sobre la arquitectura confería a ésta una apariencia irreal y efectista, aunque cada edificio le inspiraba una acción, una música o relato diferente. Para él la arquitectura era ante todo un espejo del estado colectivo de la humanidad y la ciudad en su conjunto una segunda forma de naturaleza, como una gran metáfora de la era de la comunicación en la que se encuentra envuelto el hombre actual. Terminada cada intervención perduraba sólo en el recuerdo, en un documento fotográfico.

Puede destacarse como ejemplo *Abwesenheit (Ausencia)* (1992), una intervención *site-specific* en la antigua Embajada de España en Berlín. Cubrió de luces rojas las ventanas tapiadas del edificio, en desuso hasta 2003, y colocó la palabra *Abwesenheit* con luz azul en un boquete para "evidenciar los agujeros de nuestra memoria: lo desconocido, lo imperceptible y el olvido", según sus palabras. El edificio cumplía todos los requisitos para convertirse en marco de la propuesta de Alvargonzález: el tiempo como experiencia personal. “La Ausencia, como lo desaparecido, son visibles en las ventanas tapadas, como ojos cerrados que muestran la separación entre lo externo y lo interno, como también la realidad y los pensamientos”<sup>15</sup>. Esta obra, como hiciera en otras creaciones suyas, participa de un interés especial por los edificios en ruinas, sobre todo de zonas periféricas de las ciudades, y una mirada sobre ellos que atisba la posibilidad

---

<sup>15</sup> Citas tomadas de la *web* del artista ya citada.

de su transformación “convirtiéndolo de esta manera en un generador de energía creativa” (Gualdi, 2001). Ausencia está vinculada al vacío, a los edificios abandonados, al olvido, a su historia (Mas, 2011: 28).

Con semejante carácter mágico e irreal, con luces de neón, palabras y sonido, creó *Ausschub* (Ausschuß) (1993), en Kunstspeicher Postdam, como parte de un proyecto colectivo *site-specific* denominado *Fontanelle*<sup>16</sup>. Alvargonzález realizó su intervención en una de las fachadas del antiguo almacén de trigo del ejército prusiano de Potsdam, edificio ahora utilizado como centro de arte (Kunsthalle). Incluyendo la palabra alemana *Ausschub* (restos o desecho), el artista reflexiona sobre los *Ausschub Comissionnen*, comités que juzgaban los procesos de índole política en la Alemania del Este. Mientras las luces azules emergían en toda la fachada, resaltaba en luz roja la palabra en negativo. Situada ésta en la parte inferior de la fachada, al atardecer se reflejaba en positivo en las aguas llenas de desperdicios del canal. Un sonido que emitía por medio informático el canto deformado de las ballenas, introducía un ambiente misterioso que reforzaba el fuerte sentido de la palabra *Ausschub*. Nuevamente un tema para la reflexión, esta vez sobre la aún no lejana historia alemana.

En Berlín, destacó *Mehr Licht (Más Luz)* (2001) (Fig.3), instalación formada también por palabras rojas y luces azules que iluminó la fachada de la Embajada Suiza, entre BundesKanceramt (Cancillería) y el Reichstag. El título<sup>17</sup> alude a las pretendidas últimas palabras de Johann Wolfgang von Goethe en su lecho de muerte, que trasladadas a la experiencia personal y a la creatividad de Alvargonzález se diría “... como una explosión de luz que entra a través de la ventana de su habitación en Berlín. Desde la visión de Chema, esta luz representa un viaje a través de ella (la luz), donde la luz es energía, una fuente de conocimiento y un marcador del paso del tiempo en la imaginación del artista” (Sureda, 2011). Una asociación entre la frase *Mehr Licht* y los LEDs azules que, según él mismo declaró, utilizaba los colores según la simbología tradicional y los combinaba “en función de los significados internos de la pieza y su relación con el entorno y arquitectura” (Gualdi, 2001).

En Barcelona emprende *Puntos de luz*, un proyecto interactivo para Caixaforum con el que la entidad bancaria iniciaba el ciclo *Open Spaces*<sup>18</sup>. Entre noviembre de 2002 y marzo de 2003, el artista intervino en el edificio mediante un juego de luces colocadas alrededor del edificio: luz roja para el perímetro de la fachada y azul en los lugares interiores; iluminación que también podía ser controlada su intensidad a través del sitio [www.puntosdeluz.net](http://www.puntosdeluz.net) por el público visitante. En ese vínculo entre lo físico y lo virtual, la obra emergía durante la noche y se desvanecía al amanecer. Chema Alvargonzález al usar este espacio público abierto modificaba la visión del monumento (Serra, 2002) generando con su intervención un diálogo entre el pasado que fue Casaramona, fábrica textil del Modernismo, y el presente de un edificio rehabilitado y convertido en centro cultural en la era de Internet.

*El viaje invisible* (2006) formó parte del proyecto colectivo *Espacios Imaginados*<sup>19</sup>, formado por intervenciones artísticas *site-specific* en los escaparates del Corte Inglés de Madrid. Celebrado en el contexto de la feria de ARCOmadrid 2006 en

---

<sup>16</sup> Exposición colectiva celebrada entre junio a septiembre 1993 como parte de las celebraciones del 1.000 aniversario de la ciudad de Potsdam. Comisario: Christoph Tannert.

<sup>17</sup> Con este mismo título el Centro de Arte Contemporáneo Arts Santa Mónica (Barcelona) abrió en el 2011 una retrospectiva del artista, la primera después de su muerte, comisariada por Ariadna Mas.

<sup>18</sup> *Espacios Abiertos*, programa de intervenciones de artistas en la arquitectura y espacios externos del edificio CaixaForum.

<sup>19</sup> Realizado en colaboración con el Ayuntamiento y Comunidad de Madrid. Además de la intervención de Chema Alvargonzález, participaron otros artistas cuyos trabajos ocuparon escaparates de otros centros de El Corte Inglés.

su 25 aniversario, continuaba una idea pionera de 1963 que se retomó en 2005. Aquí de nuevo jugaba con las palabras y cómo se alteran sus significados según el lugar que ocupan. “Visible” es la palabra que se pasea por la ciudad, simboliza lo que todos compartimos; “Invisible”, colocada en la fachada de El Corte Inglés de la Castellana, señalaba a historias pasadas, como el incendio que destruyó la torre Winsor en febrero del 2005. A propósito de este evento se elaboró un importante catálogo, con textos de Alfonso de la Torre, crítico de arte y comisariado del proyecto, sobre el “Artista ausente” (Torre, 2006, 65-67), o las alusiones al poeta de la fotografía, al *flâneur* que retoma la experiencia de la vanguardia, de Juan Manuel Bonet (Bonet, 2006: 9).

En el marco de La Noche en Blanco (Madrid, 22 septiembre 2007) realizó una intervención en el edificio de Telefónica: *El cruce de las palabras: El adentro afuera de las palabras* (Fig.4). Después de recorrer y estudiar el lugar y su entorno, lo que le sugería eran luces azules en el interior del edificio y, como centro de la comunicación que es la Telefónica, palabras colgadas en su fachada exterior. Apasionado por la lectura a la que se entregó en las largas horas de hospitalización en el Clínico de Barcelona<sup>20</sup>, pensó entonces en cómo las palabras van hilando la identidad de las personas y los lugares. Meras reflexiones al comienzo, cuando llegó la invitación para participar en el evento ya tenía en mente parte del proyecto al que se entregó con ánimo vital y creativo. “Esto te mantiene despierto”... “Es algo que está por encima de la enfermedad y, de alguna manera, te da energía para seguir peleando...” (Guimón, 2007).

### **Epílogo: Glogauair y la memoria histórica de Chema Alvargónzalez**

Alvargonzález es “artista clave para comprender la primera generación de la globalidad tecnológica” (Altaió, 2011:10). Al acercarnos más profundamente a su obra artística y legado, a la *web* actualizada como “*La Memoria*”, escuchar los comentarios y anécdotas de amigos, familiares o profesionales que estuvieron más cerca de él (Arts Sta. Mònica, 2012), podemos reconocer mejor al artista y mucho más las motivaciones de su desbordante capacidad creativa. También la razón de su entusiasmo, entrega personal y social a través del arte.

Creador de una escuela-taller en Berlín, en ella puso en práctica su propia filosofía sobre la participación artística colectiva. En el 2005, tras la compra por subasta de una vieja escuela en el barrio de Kreuzberg convirtió el recinto en su vivienda y en talleres que abrió a artistas de todo el mundo. Además de su espacio creativo, conversó y compartió ideas; sintió el arte como una experiencia vital. Aquella casa-taller se convirtió en la residencia de artistas *GlogauAir* con sede en Glogauer Strasse 16, cuyo programa y actividades puede consultarse en su propia *web*<sup>21</sup>. Mientras estuvo enfermo continuó con sus proyectos artísticos y apoyando a la residencia, aunque ya dirigida por la artista Irene Pascual para quien Berlín es un grandioso foco de creación (Gayà, 2010).

### **Referencias**

Altaió, V. (2011). De “la luz del arte” en la protohistoria de la modernidad. En *Chema Alvargonzález Mehr Licht* (p.10). Barcelona: Ediciones Polígrafa/Arts Santa Mónica.

---

<sup>20</sup> A Chema Alvargonzález que sufría una enfermedad hepática, le fue trasplantado un hígado, que su cuerpo rechazó.

<sup>21</sup> <http://glogauair.net/index.php>

Arts Sta. Mònica (10 Enero, 2012). *Alegre grupaje (documental recordant l'artista Chema Alvargonzalez)*. [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ay26SkV0kBA&list=PL9CBBDA705DB33A58&index=2>

Bonet, J. M. (2006). Fragmentos callejeros. En *Espacios Imaginados, Escaparates* (pp. 7- 11). Madrid: El Corte Inglés.

EFE (19 Octubre, 2009). Muere el artista Chema Alvargonzález. Una larga enfermedad crónica acaba en Berlín con el artista jerezano afincado en Alemania. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Muere-el-artista-Chema-Alvargonzalez/505376>

Gayà, C. (6 Agosto, 2010). Berlín es un gran epicentro creativo. *El Periódico*. Recuperado de <http://www.elperiodico.com/es/sociedad/20100806/irene-pascual-berlin-es-un-gran-epicentro-creativo-422787>

Gómez, J. (19 Octubre, 2009). Necrológica: Chema Alvargonzález, fotógrafo y escultor. Nacido en Jerez, fundó talleres para artistas en Berlín. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2009/10/19/necrologicas/1255903201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/10/19/necrologicas/1255903201_850215.html)

Gualdi, S. (2001). *Chema Alvargonzález. Reflejos de Ciudad*. Milano: Edizioni Christian Marinotti.

Guimón, P. (22 Septiembre, 2007). Mucho más que palabras. Lucha por la vida, poesía, arte... *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/tag/chema\\_alvargonzalez/a](https://elpais.com/tag/chema_alvargonzalez/a)

Jarque, F. (18 Mayo, 1997). Entrevista: El material debe servir para liberar las ideas. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1997/05/18/cultura/863906404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/05/18/cultura/863906404_850215.html)

Marín-Medina, J. (2 Noviembre, 2006). Alvargonzález, en la construcción del yo. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Alvargonzalez-en-la-construccion-del-yo/18988>

Mas, A. (2011). Chema Alvargonzález, Mehr Licht (Más Luz). En *Chema Alvargonzález Mehr Licht* (pp.25-28). Barcelona: Ediciones Polígrafia/Arts Santa Mónica.

Molina, A. (3 Junio, 2006). Crítica: Bienvenidos al mercado irreal. Las cajas de luz de Chema Alvargonzález han dejado atrás las referencias a la memoria para orientarse hacia la irrealidad del cambio y sus procesos. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2006/06/03/babelia/1149289574\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/06/03/babelia/1149289574_850215.html)

Muez, M. (23 Septiembre, 2003). Chema Alvargonzález reivindica el carácter “intuitivo” de su trabajo. El artista expone en Pamplona su última obra. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/09/23/paisvasco/1064346011\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/23/paisvasco/1064346011_850215.html)

Poch, R. (19 Octubre, 2009). El fotógrafo Chema Alvargonzález fallece en Berlín, la ciudad que le inspiró. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20091019/53806068128/el-fotografo-chema-alvargonzalez-fallece-en-berlin-la-ciudad-que-le-inspiro-berlin-barcelona-jerez-b.html>

Serra, C. (6 Noviembre, 2002). Reportaje: Luces rojas en Caixafòrum. Una instalación del artista Chema Alvargonzález modifica la visión de la vieja fábrica. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/11/06/catalunya/1036548459\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/06/catalunya/1036548459_850215.html)

Stuckey, Ch. F. (2004). El arte de Monet y el acto de ver. En *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900* (pp. 199-217). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Sureda, O. (2011). Chema Alvargonzalez, Mehr Licht. (Equipo Doctorado) Recuperado de [http://workingbees.com/wp-content/uploads/2012/11/Olga-Sureda\\_Chema-Alvargonzalez.pdf](http://workingbees.com/wp-content/uploads/2012/11/Olga-Sureda_Chema-Alvargonzalez.pdf)

Torre, A. de la (2006). Chema Alvargonzález, íntima conversación con lo invisible, (el artista ausente). En *Espacios Imaginados, Escaparates* (pp. 65-67). Madrid: El Corte Inglés.

Vidal, J. (28 Septiembre, 2002). Entrevista: Chema Alvargonzález. A los artistas españoles nos falta “glamour”. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/09/28/babelia/1033167973\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/09/28/babelia/1033167973_850215.html)

Vidal-Folch, I. (26 Noviembre, 2011). La Crónica. Artistas voladores. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2011/11/26/catalunya/1322273253\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/11/26/catalunya/1322273253_850215.html)

Villapadierno, R. (18 Octubre, 2009). Adiós a la mirada fugaz de Chema Alvargonzález. *ABC*. Recuperado de <http://www.abc.es/20091018/internacional-europa/adios-mirada-fugaz-chema-200910181755.html>

Villapadierno, R. (19 Octubre, 2009). Adiós a la mirada fugaz de Chema Alvargonzález. *ABC*. Recuperado de <http://www.abc.es/20091019/cultura-arte/alvargonzalez-200910191037.html>

VVAA. (2011). *Chema Alvargonzález Mehr Licht*. Barcelona: Ediciones Polígrafa/Arts Santa Mónica.

### Ilustraciones:

1. *Metrópolis Barcelona II*, (2001)
2. *Sueño de ciudad, Madrid II* (2001)
3. *Mehr Licht (Más Luz)* (2001)
4. *El cruce de las palabras* (2007)



Figura 1. *Metrópolis Barcelona II*, (2001)



Figura 2. *Sueño de ciudad, Madrid II* (2001)



Figura 3. *Mehr Licht (Más Luz)* (2001)



Figura 4. El cruce de las palabras (2007)

## ***La casa del habitante que se negó a participar y la masque. Una propuesta del arquitecto John Hejduk para la ciudad.***

Carlos Barberá Pastor  
(Universidad de Alicante)

### **Resumen**

Cuando en 1981 John Hejduk plantea la propuesta de Berlin Masque, el arquitecto americano desarrolló, a partir de entonces, numerosas mascaradas para ciudades como Hannover, Riga, Vladivostok, Berlín o Venecia. Las propuestas que desarrolla a finales del siglo XX, surgen tras el proyecto de una casa ubicada en una plaza de la propia ciudad de Venecia. La persona que la habita expone al espacio público las actividades que desarrolla en su interior. Se trata de *La Casa para el Habitante que se Negó a Participar*, de 1979, publicada en *Mask of Medusa* junto a *Las Trece Torres de Cannaregio*, *El Cementerio de las Cenizas del Pensamiento* o *la Wall House 3*, situadas todas ellas en Venecia. Si se analiza la vivienda, cada una de las piezas en las que se desarrollan las actividades domésticas—en el proyecto se plantean como cajas con una pared de vidrio— queda expuesto a la plaza el mobiliario referido a las actividades que desarrolla su habitante. A diferencia de las casas que proyectó anteriormente, en las cuales las piezas que se muestran al exterior se refieren al programa del comedor, el baño, el salón, el dormitorio o la cocina; en *La Casa para el Habitante que se Negó a Participar* las piezas se definen para mostrar una actividad concreta según se trate del espacio que aloja un sillón, una mesa o un lavabo. Los muebles se encuentran a la vista en cada una de las salas que sobresalen de una pared que divide la vivienda en dos condiciones. Se muestran desde la independencia de cada una de ellas al presentarse separadas. Por detrás, los recorridos que las relacionan esconden el movimiento de su habitante.

Años después, John Hejduk, en sus propuestas tituladas *Masques*, planteará numerosas piezas desperdigadas por el espacio público de la ciudad. Parece que sean consecuencia de las piezas de *La Casa para el Habitante que se Negó a Participar*. Da la sensación que cada actividad expuesta a la plaza se haya separado de la vivienda para ocupar, en posteriores propuestas, el espacio público. Como si se tratara de una arquitectura propia, las piezas quedarán definidas particularmente y asignadas a un ciudadano. Pero al separarse de la casa, el uso de cada pieza cambia y se proponen nuevos programas urbanos en el espacio público de la ciudad. Son nuevas propuestas en las que Hejduk planteará una arquitectura desde la posibilidad de presentar por sí misma un nuevo programa arquitectónico, como si las condiciones propias del ciudadano fueran expresadas por la arquitectura, dando a entender la posibilidad de mostrar y exponer la actividad del hombre mediante cada pieza. Mediante el trabajo de investigación, se estudia la propuesta *El Reloj/El colapso del tiempo* como ejemplo para un análisis a distintas propuestas como *El Optometrista* o *Security*, entre otras, estructuras de las *Masques* de John Hejduk que al relacionarla con *La Casa para el Habitante que se Negó a Participar* puede plantearse como parte de un proceso de Investigación iniciado en los años 50 con *7 houses*.

### Abstract

John Hejduk proposes in 1981 a project entitled *Berlin Masque*. The American architect developed numerous masques for cities such as Hannover, Riga, Bladivostok, Berlin or Venice. The proposals developed at the end of the 20th century arise a project called *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*. The house is located in a square in the city of Venice. The person who lives in it exposes to the public space the activities that it develops inside. *Mask of Medusa* publishes three projects: *Cemetery for the Ashes of Thought*, *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio* and *The Wall House 3*. All of them are in Venice. If we analyze *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, the interior of all the pieces are in sight. From the public space you see what the inhabitant does. Each room of the house has a piece of furniture that shows an activity. In the previous proposals the pieces show the dining room, the kitchen or the bathroom. *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* shows a table, a chair, a kitchen sink or a shower. Each of the pieces are separated. The house has a wall and movements are made on the other side of the wall. Years later, John Hejduk will propose numerous structures scattered in the public space of the city. These pieces are results of *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*. The activities are separated from the house. Now they occupy the public space. Hejduk proposes new urban programs for the citizen. The structures show the sensitivity of the citizen, as part of the program and the activity of the people.

### Introducción. El trazo en algunos dibujos de los proyectos de John Hejduk

En 1974 Venecia impulsa a John Hejduk. Así lo dice en *Mask of Medusa*<sup>1</sup>, el libro en el que aparecen los proyectos que desarrolló el arquitecto durante el periodo de tiempo que va desde 1947 hasta 1983. En la ciudad italiana, John Hejduk presentará una serie de propuestas entre 1974 y 1979 que plantearán un cambio respecto a los proyectos que realizó con anterioridad. *Thirteen Watchtowers of Cannaraegio*, *Cemetery of the Ashes*

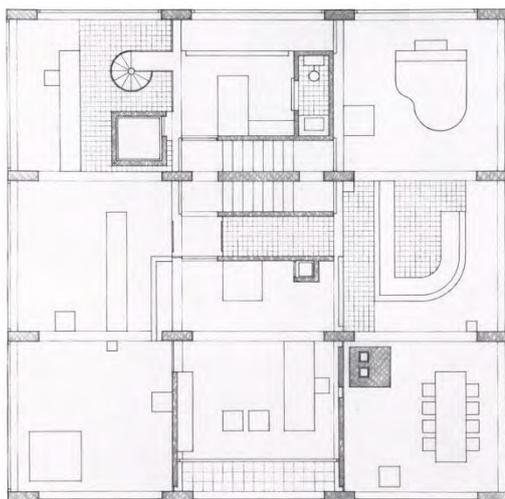


Figura 1. Texas House 7 de John Hejduk. *Mask of Medusa*.

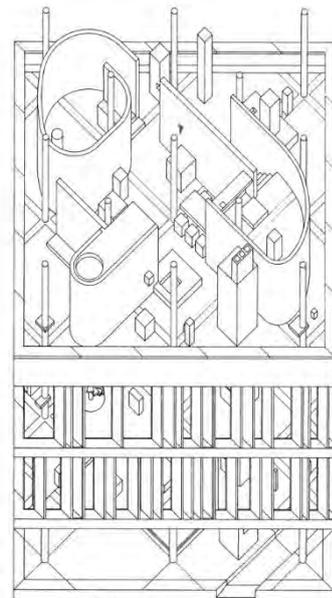


Figura 2, Diamon House A de John Hejduk. *Mask of Medusa*.

<sup>1</sup> Hejduk, J. (1985). *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli.

of Thought, Wall House 3 o House for the Inhabitant who Refused to Participate, son algunos de los trabajos realizados durante ese periodo que supuso para su autor un nuevo modo de entender la arquitectura a partir de entonces.

Se puede observar en sus propuestas, en las obras que van desde 1947 hasta 1967, que el trazo dibujado en los planos—ya sea en las plantas, secciones o perspectivas—está definido por líneas muy finas, como las de cualquier proyecto de arquitectura. Los sombreados que definen el pavimento, la sección de un tabique, el mobiliario, o la carpintería de los dibujos que desarrolló en esa época son los característicos de un proyecto, con los modos de expresión propios del dibujo arquitectónico donde cada línea queda referida a distintos objetos. *Texas Houses 7* (figura 1) de 1960 o *Diamond House A* (figura 2) de 1962, son alguno de los ejemplos que muestran el carácter del trazo que, comparado a la obra de los años ochenta supondrá un relevante cambio. Como veremos, no solo tendrá que ver con el dibujo. Muchos otros aspectos supondrán una transformación en las propuestas que desarrollará con posterioridad.<sup>2</sup> La línea recta es prácticamente abandonada tras sus propuestas en Venecia. En sus dibujos, o incluso en sus planos, el trazo adquiere el carácter de boceto en la etapa de las *Wall Houses*, sobretudo en la *Wall House II* de 1972 donde podemos ver algún dibujo en planta realizado con tinta de rotulador a colores y a mano alzada (figura 3). A finales de los años ochenta, algunos de los proyectos que realiza están presentados exclusivamente a mano alzada. En la masque titulada *Bovisa*<sup>3</sup>, que desarrollará para Milán mediante propuestas que plantean nuevos acontecimientos para el barrio italiano, todos los trazos a tinta de las láminas están dibujados como si fueran bocetos. De la misma manera también pasa en las propuestas publicadas en *Vladivostok*<sup>4</sup> o *Pewter Wings Golden Horn Stone Veils*.<sup>5</sup>

Aunque junto a los planos de la *Wall House II* de 1972 ya se iniciara este modo de presentar sus proyectos con dibujos realizados a bolígrafo de colores, acuarelas o esbozos a tinta, posteriormente, el plano dibujado a regla dejará de ser el acompañamiento de todo proyecto para adquirir el protagonismo que adquiere el trazo del boceto, ya que poco a poco irá desbancando el plano tradicional de plantas, secciones y alzados. Además de

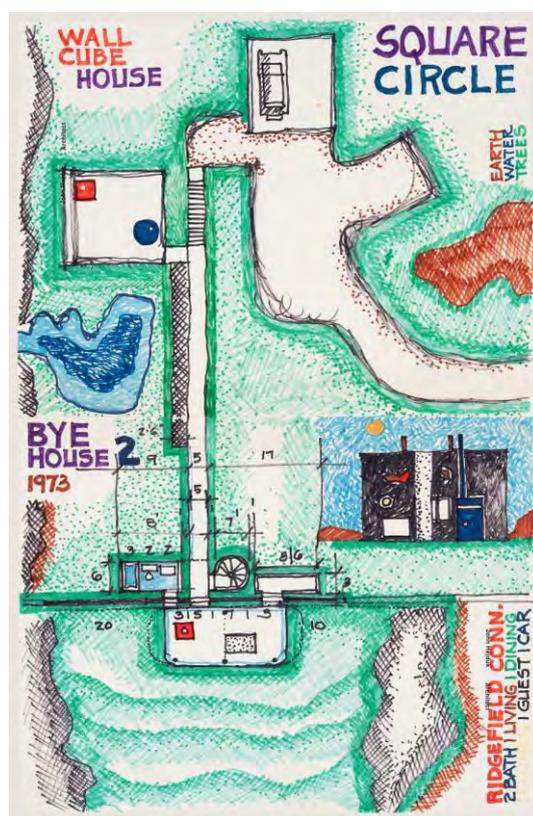


Figura 3. Wall House II de John Hejduk. *Mask of Medusa*.

<sup>2</sup> “Progresivamente, el lenguaje gráfico propio de la arquitectura, la representación diédrica—e incluso la perspectiva “Five” que el propio autor acuñó—y la compleja reflexión sobre la geometría, van dando paso a unos dibujos y bocetos más sueltos y expresivos, que se mezclan con textos y poemas complementarios.” Aparece en: Bascones, G. (2017) *Francesco Venezia y John Hejduk: La vigencia del arte de la memoria en la arquitectura contemporánea* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla) Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/64980>

<sup>3</sup> Hejduk, J. (1987). *Bovisa*. New York: Rizzoli.

<sup>4</sup> Hejduk, J. (1989). *Vladivostok*. New York: Rizzoli.

<sup>5</sup> Hejduk, J. (1997). *Pewter Wings Golden Horn Stone Veils*. New York: The Monacelli Press.

la capacidad que tiene el dibujo realizado a mano alzada para manifestar expresiones<sup>6</sup> que no pueden articular los planos, los bocetos le permitirán conformar un número muy elevado de estructuras. 96 propuestas se muestran en *Vladivostok*, 28 en *Berlin Masque*, 67 en *Victims* (figura 4), o 68 en *Lancaster Hannover Masque*. Estas piezas forman parte de la extensa obra de Hejduk que más que utilizar un medio de expresión para plantear un alto número de piezas, el dibujo será el modo para definir el sentido sensitivo que adquieren las nuevas estructuras propuestas para la ciudad. Aunque la obra de Hejduk pueda ser planteada desde un proceso que surge de la propuesta anterior—sobre todo en las que van desde los años cincuenta hasta los años ochenta—el modo de expresarse supondrá un cambio que se hace evidente en la nueva etapa de las masques. Esta etapa nace en un discurso utilizado en sus propuestas para Venecia que ampliará para explicar cada una de las estructuras que propone después.

En su obra hay una intencionalidad muy clara de mostrar los sentimientos del ciudadano para poner en valor la arquitectura desde un nuevo valor que Hejduk concibe. El ciudadano adquiere tal protagonismo que la pieza construida, el objeto, estará irremediamente vinculado a un habitante, al sujeto, de modo que la actividad y el uso, planteado desde nuevos programas para la ciudad, será lo que permitirá nuevas maneras de relación en el espacio urbano. Esta manera de entender la arquitectura vislumbrará futuros cambios que marcarán, en John Hejduk, un nuevo sentido. Obviamente, tendrá su repercusión en el modo de presentarla a través del dibujo realizado a mano alzada.

Una de las propuestas que se encuentran entre proyecto de vivienda y la masque desde el entendimiento de las propuestas de Hejduk como un proceso, también como proyecto en el que se muestra que los cambios en los modos de representación se hacen más evidentes o incluso como propuesta que supone un nuevo discurso en el cual su habitante es el protagonista, es el proyecto para la ciudad de Venecia que titula *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* (figura 5).

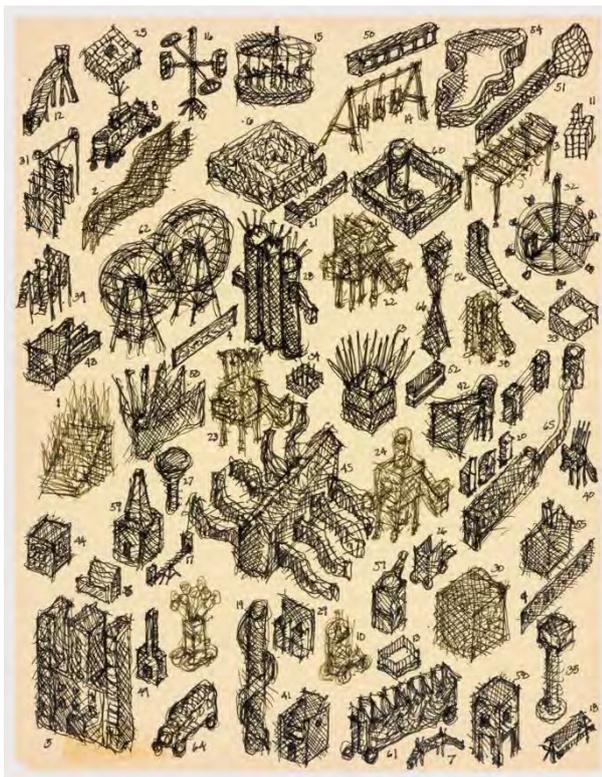


Figura 4. Objetos de la masque Victims de John Hejduk. *Victims*.

<sup>6</sup> Sobre la expresión de un dibujo Hejduk dice: “Es imposible calcar la línea de otro. El pensamiento desaparece”. Aparece en: Hejduk, J. (1993). *Victimas*. Murcia: Yerba, p. 82.

## Desarrollo. the house for the inhabitant who refused to participate

*The House for the Inhabitant who Refused to Participate* marca un cambio entre la obra anterior y posterior de John Hejduk. El transcurso de sus propuestas es concebido como un proceso de investigación que caracteriza una correlación. Las *Texas Houses*, las *Diamond Houses* y las *Wall Houses* plantean una continuidad que Hejduk explica mediante la transformación de un cuadrado.<sup>7</sup> *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* supondrá una parte del proceso que derivará en las *maskes*, como propuesta que el arquitecto desarrollará con posterioridad. El proceso no sólo es concebido desde las modificaciones que sufren los proyectos por la expresión figurativa del dibujo, sino porque a partir de esta propuesta va a incidir como medio para plantear nuevos programas en el espacio público gracias a la particularidad de su habitante y a las actividades que desarrolla.

*The House for the Inhabitant who Refused to Participate* se ubica en una plaza de la ciudad de Venecia. Se accede por cuatro estrechas calles según los dibujos y bocetos que Hejduk presenta en el proyecto que publica en *Mask of Medusa*<sup>8</sup> (figura 5). En la casa vive una persona que se negó a participar. Así queda especificado en el texto de la publicación, que con los planos y bocetos se entiende la propuesta desde su particularidad propia, tanto del objeto, la casa, como del sujeto, su habitante. Queda definida por 12 unidades de 6 x 6 x 9 pulgadas (figura 06). Las unidades se encuentran separadas, numeradas y suspendidas de una pared que adquiere la definición de otra unidad, la decimotercera. Las unidades se presentan distanciadas cuando son vistas desde el exterior por la separación que hay entre ellas. Y también desde el interior por el muro que hay que traspasar para ir de una unidad a otra. Este distanciamiento se manifiesta desde el sentido que supone que las actividades queden aisladas. Mientras que en una casa hay distintas actividades que adquieren la característica de desarrollarse en un mismo espacio, en *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, cada actividad se desenvuelve independientemente. La Unidad 1 contiene un fregadero de cocina, la Unidad 2 la cocina, la Unidad 3 una mesa de comedor junto a una silla, la Unidad 4 el frigorífico, la Unidad 5 una cama, la Unidad 6 una mesa de estudio y una silla, la Unidad 7 está vacía, la Unidad 8 contiene un sillón, la Unidad 9 un lavabo, la Unidad 10 una bañera, la Unidad 11 una ducha y la Unidad 12 un inodoro.

Las actividades en el espacio doméstico, acompañadas por el mobiliario, plantean los acontecimientos que se desarrollan según esté una mesa, un sillón, una cama o un fregadero. En la casa para Venecia cada una de ellas se lleva a cabo en una unidad independiente que es mostrada al ciudadano que transita por el espacio público y ve los distintos usos que se llevan a cabo en la casa. Las Unidades están conformadas, todas ellas, por una caja cuadrada de vidrio de metro y medio de lado por casi 2 metros treinta

---

<sup>7</sup> El cambio que puede apreciarse en el modo de representar los proyectos anteriores a las *Wall Houses* y los proyectos posteriores a *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* suponen una transformación, no solo desde el propio proceso de investigación que desarrolla Hejduk y por tanto en la evolución de sus propuestas sino en el modo de concebir la arquitectura. Sin embargo, estos cambios no suponen una ruptura en la continuidad del propio proceso. Con las *Texas Houses* se inicia una transformación que tendrá como consecuencia las *Diamond Houses* y posteriormente las *Wall Houses*, hasta el planteamiento de las mascaradas de los años 80 mediante *Berlin Masque*. Sobre las *Texas Houses*, *Diamond Houses* y *Wall Houses* como un proceso de investigación que desarrolla John Hejduk durante más de 30 años, ved las actas de la VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Encuentros Internacionales, celebrado entre el 22 y 24 de noviembre de 2017 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Aparece en Barberá, C. et. al (noviembre, 2017), *Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk*. Comunicación presentada en VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Jornadas Internacionales, Madrid. <https://goo.gl/Ao9H7S>

<sup>8</sup> Hejduk, J. op. cit. supra, nota 1.

de altura. Cada caja expone al exterior el mueble que aloja y obviamente la actividad que desarrolla su habitante según la unidad en la que se encuentra. El ciudadano, desde el espacio público, observa las acciones del habitante cuando éste las realiza, pero no puede observar sus movimientos cuando deja de hacer una actividad para pasar a hacer otra. Esta particularidad evidencia no solo la actividad del habitante y el uso que hace en cada sala, sino la forma separada e independiente de llevar a cabo las ocupaciones de la casa, por el distanciamiento que se evidencia entre cada una de las acciones.

En el análisis a la propuesta llama la atención la incomodidad que supone para su habitante ser visto desde el espacio público. No obstante, y sin obviar la discordancia entre ver y ser visto, el sentido escenográfico de la propuesta para mostrar la actividad de

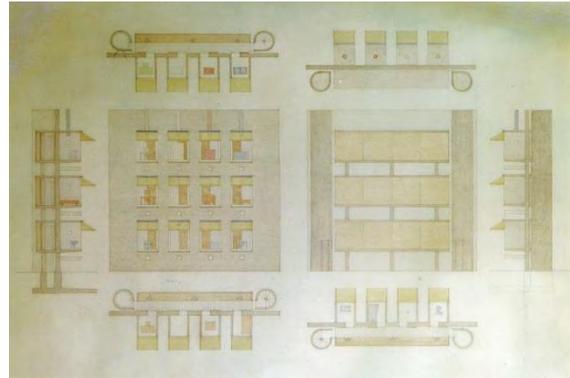
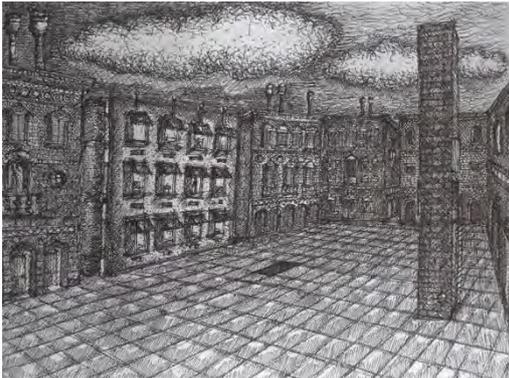


Figura 5. The House for the Inhabitant who Refused to Participate John Hejduk. *Masque of Medusa*.

Figura 6. The House for the Inhabitant who Refused to Participate John Hejduk. *Masque of Medusa*.

su habitante adquiere un significado que se vincula con el sentido de la pintura, que desde prácticamente toda la historia de occidente se instaura como un plano vertical para la representación en un lienzo de la actividad del hombre. Desde su carácter expresivo, el lenguaje que expone el muro de *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* plantea mirar la casa como si de un lienzo se tratara. Es una relación directa. La casa adquiere un sentido puramente pictórico desde la interpretación de concebir la propuesta por su capacidad para expresar la actividad del hombre en un plano vertical. Hejduk deja de lado el medio arquitectónico, el plano horizontal, y se acerca al medio de expresión de la pintura. El plano vertical y el modo de representación que utiliza un lienzo, en prácticamente toda la historia de occidente, ha sido el modo mediante el cual las actividades del hombre se han caracterizado para incluso construir la historia de occidente y por lo tanto una definición de los acontecimientos que marcan un tiempo lineal.

La privacidad de la casa expuesta al exterior tal como se presenta en un cuadro, plantea, de nuevo, el discurso sobre la pintura como medio para la representación de la actividad en el espacio. El plano vertical es transformado en *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*. Cuando plantea la expresión de la acción del hombre en el tiempo presente, en el mismo momento de la experiencia propia, tanto el observador como el observado adquieren un protagonismo y son ellos quienes provocan una relación arquitectónica sobre una actividad en el interior del espacio tridimensional como si se tratara de un espacio en dos dimensiones. Sin embargo, mientras la pintura permite el discurso de las acciones que desarrollan las personas en un determinado momento, a partir de un cuadro que dispone de una imagen fija, *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* posibilita la construcción del discurso según lo que acontece, y lo acontecido es cambiante. Esta particularidad genera una relación entre ciudadano y habitante que lleva a estudiar la casa en distintos ámbitos con los distintos discursos que

puede generar: desde el sentido de la propia casa, desde el sentido de mostrar la actividad de quien la habita o incluso desde el sentido de cómo se muestran las actividades.

En un cuadro, cuando se mira una pintura, aquello a lo que el observador se enfrenta es a un modo de ver del pintor. Uno no solo ve aquello que el cuadro muestra y representa sino que ve la manera y el modo de mirar de su autor. En este sentido, en *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* no hay una manera de mirar referido al pintor porque el plano vertical no es representación de un modo de ver. Aquello a lo que el ciudadano se enfrenta desde la plaza es al modo de mirar del su habitante. El ciudadano, al mirar *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* aquello que ve es la actividad que realiza. Es lo que la casa nos presenta, y cuando uno piensa en aquello que mira y su sentido, se enfrenta también a una mirada de su habitante que acontece en el mismo momento que uno mira. Al fin y al cabo, el planteamiento de la casa y el sentido del plano vertical concibe entrar en la mirada del habitante. Uno no ve aquello que hace su habitante sino que ve su modo de ver según lo que hace. Junto al proyecto de la casa hay una torre que evidencia esta situación (figura 5). Es otro elemento que define una relación entre el habitante y el ciudadano. La torre se ubica en medio de la plaza y enfrenta a uno y otro. Se dispone con una geometría que en planta es igual a las unidades de la casa. Que la torre disponga de una planta idéntica plantea identificar el espacio desde condiciones parecidas entre ciudadano y habitante. Sin embargo, la torre es más alta aunque permite a una determinada altura poner en relación a ambos mediante un enfrentamiento. El ciudadano sube para encararse justamente a la unidad donde el habitante no dispone de mobiliario, la unidad número 7. En la torre, un espejo se enfrenta a *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* donde el habitante, al mirar hacia afuera, se ve reflejado. La torre es el lugar donde el ciudadano sube para enfrentarse justamente allí donde su habitante no participa, donde no hay mobiliario referido a una actividad. Pero también es el lugar donde el habitante se ve reflejado.

Desde una interpretación a los proyectos de John Hejduk como un proceso que va desde las Texas Houses hasta las Masques, *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* plantea una manera de enfrentarse a las propuestas de las masques que desarrollará en proyectos posteriores. La nueva manera de entender la arquitectura, las propuestas que Hejduk propondrá a partir de entonces requieren de un reconocimiento previo que verifique dónde se encuentra el ciudadano. El ciudadano y el habitante se muestran enfrentados. Es una propuesta generadora de conflictos que intenta ser parte de una realidad definida por el transcurso del tiempo entre el pasado y el presente. El enfrentamiento, aunque tiene su relevancia durante la propia experiencia cuando sucede en el mismo momento en el que un ciudadano se enfrenta a su habitante, tiene su relevancia, por otro lado, al preparar al habitante para propuestas futuras de las masques teniendo en cuenta un modo de entenderse en el pasado. Las masques que plantea John Hejduk son un enfrentamiento en sí. Plantean la relación entre el ciudadano y el habitante que desarrolla una actividad en el espacio público. *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* plantea habitar las actividades, es lo que presenta la casa hacia el exterior.

Los enfrentamientos de las miradas que se suceden en la propuesta de la casa, en el fondo, están proyectándose hacia los modos de ver del ciudadano. Ponen en relación los distintos modos de ver y las problemáticas que generan. Es una propuesta que causa conflictos pero que, a su vez, intentan formar parte de nuevas realidades. Se definen desde un pasado y un presente, desde una experiencia que se enfrenta a modos de entenderse para plantear nuevas maneras de entrelazar nuevas relaciones en el futuro.

La nueva manera de dibujar los proyectos que desarrolla John Hejduk establecen una relación con la propia incertidumbre que supone el sentido del proyecto, el hecho de

trasladar a un futuro una actividad que no puede ser definida con claridad, tal como la historia de la arquitectura moderna había proyectado hacia un sentido positivo en las relaciones de la humanidad. (citar lo que Hejduk plantea sobre la arquitectura moderna y la época del positivismo). El paso del dibujo con línea muy fina a texturas bocetos que definen el proyecto exponen el propio modo de ver la arquitectura que Hejduk tiene en mente. La consecuencia de su modo de representación engloba una propuesta muy coherente....

### Conclusiones. The Masques

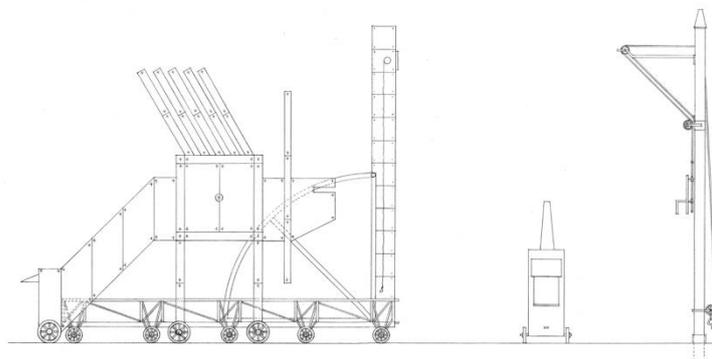


Figura 7. The House for the Inhabitant who Refused to Participate John Hejduk. *Masque of Medusa*.  
Figura 8. The House for the Inhabitant who Refused to Participate John Hejduk. *Masque of Medusa*.

Tras los proyectos de Venecia, John Hejduk plantea las masques. En algunas estructuras que propone, el plano horizontal y el plano vertical adquieren cierta singularidad en piezas referidas a lo perceptivo. *Optometrist/Sight* como la pieza número 21 de *Victims*<sup>9</sup>, o *Painter/Studio A* como la número 22, hacen referencia a ello. *Optometrist* dispone de una pieza móvil que mediante una parte articulada que gira toma distintas posiciones referidas al plano horizontal y vertical según. Una de las piezas es *The clock/The Collapse of Time*.<sup>10</sup> Es una estructura que se construyó en Londres, en la misma Belford Square (figura 7) por la Architectural Association, donde se ubica la propia Escuela de arquitectura. La pieza, construida en 1986, está conformada por una torre reloj que adopta distintas posiciones—referidas a una condición vertical, otra horizontal y otra a 45 grados—que relacionan la posición de la torre reloj con el sistema de representación adoptado según el plano vertical, para la representación del espacio bidimensional, el plano de la torre colocado a 45 grados, el espacio isométrico, y el plano horizontal, como el sistema en perspectiva. La particularidad de la pieza y la importancia que Hejduk le da al plano vertical y al plano horizontal plantea, en principio, una correspondencia entre el plano de la pintura y el plano de la arquitectura<sup>11</sup> como sistema de representación. No obstante, esto ya se presentaba en la anterior pieza comentada

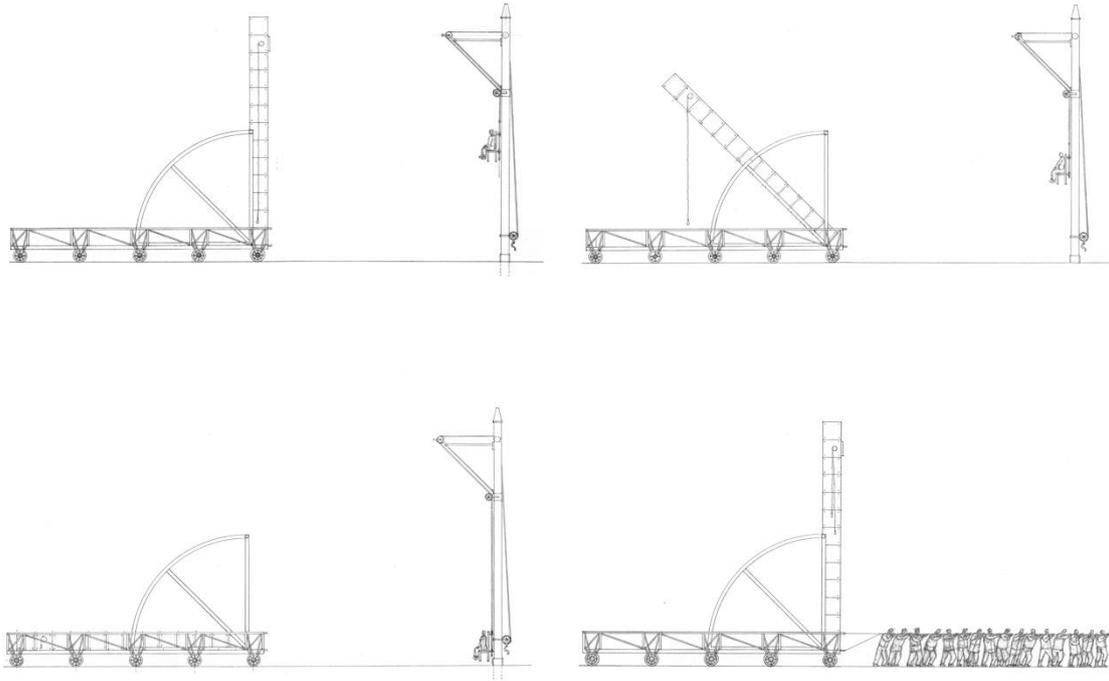
<sup>9</sup> Hejduk, J. (1986). *Victims*. London: The Architectural Association.

<sup>10</sup> Hejduk, J. (1987). *The Collapse of Time*. London: The Architectural Association.

<sup>11</sup> (buscar cita sobre esto plano vertical y plano horizontal)

proyectada a finales de los años setenta, *The House for Inhabitant Who Refused to Participate*,. Si vemos la pieza, *The clock/The Collapse of Time* añade un plano más, que más que referirlo a otro sistema de representación, la pieza queda referida a un nuevo sistema de presentar el tiempo. Conjuntamente, cada plano es un medio que da a entender distintas maneras de concebir la representación del espacio en función de las distintas concepciones del tiempo. Es un modo de unir el tiempo y el espacio, llevándolo a cabo mediante todas sus posteriores propuestas al corresponder mediante las piezas que plantea en sus masques una relación desde la actividad de su habitante y el ciudadano. *The Clock/The Collapsed of Time* forma parte de un vínculo con otras tres piezas que son un ejemplo para enlazar el tiempo, el espacio y el plano de representación. Esta manera de entender el espacio según su modo de representación queda exclusivamente referido a un modo de presentar el tiempo.

La pieza titulada *The Clock/The Collapsed of Time* (figura 7) está formada por una caja que aloja una torre reloj. La torre reloj, dividida en 13 partes numeradas, mide el tiempo mediante una plancha que se aloja sobre uno de los trece números que van progresivamente de abajo arriba. Hay cuatro estructuras: *Security*, *The Clock/The Collapsed of Time*, *The Movable Booth* and *The Pole* (figura 8). La torre del reloj se coloca en posición vertical frente al poste de madera. El poste dispone de un sistema de poleas que permite a una persona sentada en una silla subir y bajar según el giro de la torre reloj. Por otro lado está la cabina de la mujer que aloja la silla que deberá colocarse en el poste para que un hombre, elegido por los ciudadanos, se sienta en la silla de madera tras trepar por el poste y ubicarse frente al reloj vertical. Su nivel de los ojos está en el centro de la torre del reloj vertical; él está frente al tiempo vertical, es un tiempo plano (figura 9). La torre del reloj comienza su descenso hacia atrás durante un período de veinticuatro horas. Cuando la torre se encuentra en un ángulo de 45 ° el hombre, que está sentado en la silla, baja (figura 10). Consecuentemente, en un paso del tiempo representado por la torre reloj que lentamente gira hasta ubicarse en la posición a 45 °, el personaje de la silla se enfrenta con el plano inclinado que nos presenta la isometría y una manera de enfrentarse con el tiempo isométrico (figura 10). Para finalizar, el descenso del reloj a 0 °, el hombre de la silla se enfrenta a la perspectiva, el tiempo horizontal, el tiempo pasado (figura 1).



Figuras 9-12. The House for the Inhabitant who Refused to Participate John Hejduk. *Masque of Medusa*.

A la vez que el reloj y el hombre cambian de posición, una mujer elegida por los ciudadanos, desde el interior del stand lee un poema, titulado *El sueño de Adán*. Continuamente, durante un periodo de veinticuatro horas la mujer lee el poema que tiene que ver con el libro del génesis y el momento en que Eva se encontraba dentro del cuerpo de Adán y esperaba dentro mientras ella formaba parte de su estructura hasta que Dios la soltó de su cuerpo y la muerte se precipitó sobre ellos.

Cuando la torre del reloj alcanza su posición horizontal, la mujer en el stand deja de leer el poema. El hombre, en el asiento de madera que está unido al poste se baja de la silla, la retira del sistema de poleas y lo lleva a la cabina de la mujer, abre la puerta del stand, ayuda a la mujer a salir y bajar del stand, cierra la puerta, sujeta la silla en la parte posterior de la cabina, y luego se va con la mujer.

John Hejduk, mediante esta propuesta establece vínculos entre el modo de representación del espacio, la posición del plano, y la propia relación entre cada una de las estructuras que quedan vinculadas en el tiempo. Este es el planteamiento de su propuesta. Es un modo de llevar a cabo un programa arquitectónico que, desde las piezas de las masques, alude a un modo de presentar el tiempo. Mediante la publicación que presenta la pieza construida en Londres, Hejduk nos explica esto, que aunque fuese construida nunca se llevó a cabo todo el proceso que es continuado con el resto de las piezas, con sus masques, como un medio para enlazar distintos tiempos mediante nuevas maneras de representación del espacio a través de la propia actividad de las personas en el tiempo de la experiencia.

John Hejduk dice, el tiempo presente es un tiempo opaco. Mediante las masques Hejduk libera el tiempo de la opacidad que suele acompañar a la experiencia de la arquitectura. Hejduk inculca un tiempo de relación, hace patente mediante los planos que expone la imposibilidad de vincular el tiempo presente con el tiempo pasado, y mediante sus masques evidencia esa posibilidad de relacionar infinitos tiempos mediante la representación del objeto intrínsecamente unido al sujeto. Cada pieza, cada estructura de las masques que Hejduk propone es una continua expresión de la estructura.

Si mediante *The House for Inhabitant Who Refused to Participate* el enfrentamiento entre el habitante de la casa y el ciudadano es evidente desde una experiencia que nos muestra la actividad que desarrolla su personaje, que queda referido al plano vertical de la pintura desde una concepción sobre la representación de la actividad humana, las estructuras vinculadas a *The Clock/The Collapsed of Time* nos presentan un enfrentamiento con el tiempo. El planteamiento queda referido exclusivamente a una representación del tiempo en sus distintas variables desde una experiencia que se posibilita mediante la arquitectura. El contenido del espacio que hay entre las piezas, cuando se relacionan, es un modo de hacernos ver las condiciones en las que se llena el espacio que ocupamos por el simple hecho de no ser capaces de librarnos del tiempo. Pero, no solamente nos muestra esta condición que todos, por poco que nos paremos a pensar sabemos, sino que es representación de la posibilidad que Hejduk propone en cada una de las piezas de sus Masques. En la pieza *Security*, que acompaña a *The Clock/The Collapsed of Time*, está implícito el convencimiento de las personas para poder presentarse ante el tiempo, para poder ver todas sus posibilidades de representación en un único instante.

## Referencias

Barberá, C. et. al (noviembre, 2017), *Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk*. Comunicación presentada en VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Jornadas Internacionales, Madrid. <https://goo.gl/Ao9H7S>

Bascones, G. (2017) *Francesco Venezia y John Hejduk: La vigencia del arte de la memoria en la arquitectura contemporánea* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla) Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/64980>

Hejduk, J. (1985). *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli.

Hejduk, J. (1986). *Victims*. London: The Architectural Association.

Hejduk, J. (1987). *Bovisa*. New York: Rizzoli.

Hejduk, J. (1987). *The Collapse of Time*. London: The Architectural Association.

Hejduk, J. (1989). *Vladivostok*. New York: Rizzoli.

Hejduk, J. (1993). *Victimas*. Murcia: Yerba.

Hejduk, J. (1997). *Pewter Wings Golden Horn Stone Veils*. New York: The Monacelli Press.

## Plástica y tecnología como observatorios de la ciudad

Alba Cortés-García  
(Universidad de Sevilla)

### Resumen

Esta comunicación tiene como objetivo resaltar algunos aspectos que consideramos necesarios para abordar el concepto de paisaje en la construcción de la identidad social y cultural actual desde el punto de vista de la práctica artística y los factores que intervienen en el entendimiento de la ciudad como contenedor de afectos y relaciones físico-virtuales.

A través de un breve sondeo por las manifestaciones artísticas en relación al paisaje, y teniendo en cuenta los procesos que los artistas utilizan para hibridar la mirada de nuestro tiempo con las representaciones del mismo en el plano bidimensional, cartografiaremos algunos de los aspectos más interesantes que hacen posible que esta dimensión del flujo de informaciones cobre cada día más sentido.

### Abstract

This communication aims to highlight some aspects that we consider necessary to address the concept of landscape in social and cultural identity construction in the actual time, from the point of view of artistic practice and the factors that appear in the understanding of the city as an affects and physical-virtual relationships container.

Through a brief survey of the artistic manifestations in relation to the landscape and taking into account the processes that artists use to hybridize the look of our time with the representations of the same in the two-dimensional side, we will map some of the most interesting aspects that make it possible for this dimension of the continuous information flow to become more meaningful day by day.

**Palabras clave:** Arte, paisaje, mapa, tecnología, ciudad

**Keywords:** Art, landscape, map, technology, city

### Introducción

Los aspectos tecnológicos que modelan nuestro tiempo tienen especial relevancia en la forma de relacionarnos con la ciudad y su paisaje y percibir los elementos que definen nuestra experiencia como parte integrante de un espacio heterotópico. En un plano en que la información visual que nos ofrecen los dispositivos virtuales cotidianos sobre referencias geográficas es capaz de sustituir la percepción polisensorial que proporciona la experiencia *on site*, el arte actúa como ventana hacia nuevas formas de interpretación sobre las confluencias, hibridaciones y desencuentros que se producen en la interrelación de la multiplicidad de datos que construyen diferentes enfoques y el artista que produce nuevas herramientas topográficas, ya que la geografía es también asunto suyo y pretende, de este modo, acercarse al paisaje desde la poética y la crítica.

Este trabajo destacará, a modo de ejemplificación, un pequeño número de propuestas artísticas que actúan o han actuado como canalizadoras de la experiencia asociada a las nuevas visualidades que las tecnologías aportan al paisaje, cuyas coordenadas geográficas no tienen una delimitación física concreta, sino que abarcan los lugares donde se produce la confluencia de la experiencia con el paisaje en su dimensión física y virtual, enmarcados en un tiempo y un momento en constante transformación. En

este estado o esta, cómo definiría el artista y filósofo Juan Martínez Moro, Aurora Virtual, en que nos encontramos, el concepto de paisaje ha adquirido distintos significados y terminologías, y su carácter naturalista ha ido perdiendo cada vez más potencia, resultando muy complejo el definir su extensión y las relaciones que actualmente establecemos con el mismo.

Aquí se encuentra el motivo por el que muchos artistas aprovechan esta realidad tan convulsa y múltiple para plantear, mediante la producción de piezas que investigan las nuevas configuraciones del paisaje a través de lo que la revolución tecnológica ha supuesto e incluso incorporando elementos propios de ésta, nuevas propuestas que van más allá de una mirada plana hacia el paisaje condicionada por múltiples flujos de información que virtualizan la experiencia con el mismo.

El hecho de que el arte contemporáneo aborde nuestra experiencia de la ciudad ya no solo desde su percepción y experimentación física, sino también desde medios y dispositivos externos que son capaces de generar otras nuevas visualidades y alterar la significación real de un espacio a partir de nuestra experiencia virtual (o viceversa), hace visible la necesidad de realizar una reflexión más allá de la dimensión física y virtual del paisaje.

### **Aquello que distrae y modifica**

Las consecuencias de la mentira deben ser más centrales para la fotografía de lo que nunca serán para la pintura, pues las imágenes planas y en general rectangulares de las fotografías ostentan una pretensión de verdad que jamás podrían reclamar las pinturas. Una pintura fraudulenta (cuya atribución es falsa) falsifica la historia del Arte. Una fotografía fraudulenta (que ha sido retocada o adulterada, o cuyo pie es falso) falsifica la realidad. (Sontag, 2006)

La cita que arriba se inserta, a riesgo de parecer desvinculada y distante del tema que planteamos, puede ayudarnos a comprender y sentar las bases de la idea que se tiene actualmente del paisaje y de las imágenes de las cosas.

Cuando, en el siglo XIX se comenzó a hacer uso de la fotografía, la pintura entró en una gran crisis de concepto y funcionalidad. La sociedad se preguntaba para qué haría falta ya una técnica que tratara de imitar la realidad cuando ésta podía mostrarse ahora por sí misma. Posteriormente, los artistas decidieron hacer de su enemigo una herramienta de trabajo y la pintura pudo avanzar, en ocasiones aliándose con el uso de la fotografía, y en otras imponiéndose como realidad matérica, independiente de su mensaje fiel a la realidad, siendo concepto, elemento tangible que, hablando por sí misma, llegara a encontrar nuevos caminos, tendencias, vanguardias y estilos que mostrarían al espectador nuevos escenarios creativos y estimulantes, que regalarían a la sociedad y al mundo ventanas hacia lo intangible, escenarios libres de prototipos y fruto de la estimulación sensorial y la mirada intuitiva que ayudarían a generar en la historia del arte nuevos imaginarios de lo particular a lo global.

Relacionando el fragmento del texto de Sontag con la complejidad de dictaminar si una fotografía o pintura falsifica o no la realidad, y teniendo en cuenta una serie de premisas que aplicaremos sobre el tema de la percepción de la realidad contemporánea, podemos comprobar que bien es cierto que una fotografía propiamente dicha suele tener una base de verdad que no está filtrada por la cabeza y la mano de quien, en el caso de la pintura, *representa* la escena. No obstante, en el tiempo que corre, resulta difícil e incluso arriesgado creer en la veracidad de las imágenes fotográficas (o realidad no-ficcionada) que circulan constantemente por nuestros dispositivos electrónicos, y cada vez más de manera casi, metafóricamente, aunque cercano a la realidad, *flotando en el aire*, por un

espacio enrarecido cuyas corrientes naturales se ven interrumpidas constantemente por notificaciones y distracciones virtuales. Actualmente es tan poco real -a nivel pragmático- una pintura expresionista como una fotografía compartida por Instagram de un usuario que se encuentra, por ejemplo, disfrutando de un paseo por Cabo Verde, ya que la cantidad de elementos que vendrán a interponerse entre su experiencia, su manera de compartirla o la información que incluya en la publicación, así como la interacción con sus seguidores, influirán en la percepción de ese paisaje por parte del espectador consumidor de imágenes en hilo de dicha red social. Es decir, mi idea del paisaje que ha compartido un amigo puede verse subjetivizada tanto por mi experiencia o prejuicios previos sobre la escena que se me presenta, como por las fotografías que, de manera aleatoria, aparecen antes y después de ésta en el muro de la red en “fila india”, así como por los cortes publicitarios que, entre imagen e imagen, el sistema virtual se encarga de confeccionar a mi medida y exponérmelos insistentemente durante la navegación a sabiendas de que, de una forma u otra, sus imágenes están calando en la configuración de mis intereses.

Consideramos que el artista contemporáneo, el que habita en este tiempo y circunstancias, existe precisamente para mediar con eso. No podemos darlo todo por hecho o, en este caso, todos los paisajes y sus variables por descubiertos sólo con navegar asiduamente por internet. El mismo hecho de que esto exista pone sobre la mesa la realidad de que ahora esos espacios se hayan multiplicado por mil, y que existan múltiples formas de percibir los lugares si conjugamos las experiencias sensoriales del plano de lo real con la virtualidad de las informaciones que flotan en la nube y la intangibilidad de nuestros pensamientos y sus conexiones que van, de manera constante e imperceptible, modificando todas las ideas que asociamos a paisaje, territorio e incluso ciudad como continente de todo ello.

Ligado a la noción de inmediatez, una de las cualidades de Instagram es que nunca vemos únicamente una imagen, leemos todas las instantáneas de los usuarios como una serie, una detrás de otra. Permitimos que el usuario nos narre una historia, generalmente de lo cotidiano o en otros casos nuestros proyectos artísticos. (Álvarez, 2013)

No queremos ir muy lejos extendiéndonos en estos conceptos sin demarcar primero el estado de la cuestión y lo que vienen haciendo las investigaciones artísticas con respecto al tema, que son, al fin y al cabo, las más capaces de explicar y ejemplificar gráficamente lo que está sucediendo en el plano de lo social, pero desde un planteamiento sensorial, intuitivo y a su vez crítico, muy alejado de lo que pueda parecernos la realidad frívola de lo que acontece dentro del movimiento cíclico y mecánico de la inmediatez tecnológica.

Diana Domingues explica en su tesis *La caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas* esta relación que se retroalimenta entre distintos ejes y que acaba confluyendo en la exploración como vía de conocimiento común y más rizomático:

En el territorio de la interdisciplinariedad, científicos y artistas, en su visión heurística, están recreando mundos resultantes de descubrimientos en los que la imaginación creadora explota la gran performance de máquinas con software inteligentes y hardware cada vez más adaptados a los aspectos biológicos. Así, lo cotidiano se está recreando por las formas de vida que implican lo biológico con lo computacional. Con las tecnologías podemos interactuar y trabajar entre mundos de silicio y mundos de materia carbónica. Con los sistemas interactivos, nuestra realidad cotidiana, así como ya fue invadida por la fotografía, el cine, la televisión, contará con interfaces que expandirán la vida biológica. Las mezclas

de los mundos real y virtual tecnológico hacen que el “sujeto interfaceado” gane y amplíe su campo sensorio-perceptivo. Explorar creativamente sistemas interactivos es un desafío estimulante para los artistas de la era digital. (Domingues, 2002)

Interesantes iniciativas como la exposición *Metapaisajes* (2007, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca), comisariada por Pau Waelder, han demostrado el impacto que tiene la influencia de lo tecnológico en la percepción de las ciudades denominando Metapaisaje a aquellas elaboraciones artísticas que se sitúan más allá del paisaje, que otorgan al mismo nuevas formas y significados mientras plantean interrogantes sobre el entorno que reproduce. En la muestra podían verse piezas de diversa naturaleza, dispares entre ellas y a su vez con un hilo conductor muy potente, de artistas como Adam Chapman, con un trabajo de video en el que contraponen los ritmos del individuo moderno entre los flujos de la ciudad y la naturaleza, algo que está muy relacionado con lo que veremos más adelante en la obra de Giancarlo Foschino. También participa en la muestra Mauro Ceolin, “pintor de la era digital”, con una reseñable pieza que viene a presentar una potente crítica hacia el uso que se hace del paisaje y sus consecuencias. Nos invita a reflexionar sobre los errores cometidos por el ser humano contra la naturaleza y lo refleja mediante un laborioso proceso pictórico a base de pantallazos y lápiz óptico.

Entre otros, la interesantísima reinterpretación de obras de otros artistas por medio de programas informáticos que caracteriza la serie *Orogénesis* de Joan Fontcuberta, marcada por las escenas que “por idílicas deben ser irreales”, o la mirada hacia el consumo que hace evidente Carlo Zanni con *eBay Landscape*, obras en las que, por medio de la producción gráfica basada en ciertos códigos de internet, remiten al usuario-espectador a zonas de datos sobre nuestra realidad económica además de presentarle escenas paisajísticas libres de interpretación subjetiva.

No obstante, aparte de los reveladores y variados discursos que esta exposición conjugó en 2007, la producción que otros artistas contemporáneos desarrollan en torno al tema, pone de manifiesto que la preocupación por este tipo de fenomenología no es algo aislado que se dé sólo en exhibiciones dedicadas al tema, sino que aparece de manera constante en la búsqueda individual y personal de la obra y en su proceso de creación, siempre influenciado por los factores externos que determinarán, de una forma u otra, el carácter de la misma. Focalizaremos el tema en tres artistas que, trabajando de manera muy dispar y haciendo uso de herramientas totalmente diferentes, van generando toda una cartografía en torno al “paisaje moderno” caracterizada por la inquietud por trazar las coordenadas de los cruces y solapamientos que establecen las convulsas conexiones del imaginario de nuestros días.

### **Tres modelos para un mismo mensaje: La exploración de lo múltiple**

Sólo hace falta echar un vistazo a la historia del arte, en todas sus épocas, para comprobar que el paisaje siempre fue un tema recurrente a la hora de plantarse frente a una superficie en la que expresar algo. Hoy lo sigue siendo y, además de representativo, algo más tiene el detonante que hace al artista ahondar en la liberación formal y conceptual que le sugiere *aquello que representa* o, más bien, le excusa para hacer de su trabajo la extensión de su manera de ver el mundo, un resquicio de lo desconocido para el espectador y una variable o alternativa más tanto para hacerse preguntas como para comprender el paisaje. Así lo hacen, desde diferentes disciplinas, Santiago Talavera, Harun Farocki y Giancarlo Foschino.

Haciendo uso de la pintura y el dibujo, Santiago Talavera representa en sus obras inmensos paisajes de elementos concatenados, genera una atmósfera personal, con la bella inquietud que caracteriza a lo sublime. Narra historias mediante fragmentos que

hablan de (nuestro) su universo. Se trata de un artista muy concienciado con las prácticas animalistas y ambientales, y con su trabajo trata de defender además de exponer las heridas que el ser humano, en su empeño colonizador y en su práctica destructora-constructura, genera en la naturaleza. Él mismo declara, en una entrevista para *El asombrario & Co.* en relación a su idea de representación del paisaje y su giro conceptual, que siempre busca ir más allá siendo coherente a sus razonamientos, “Desde el momento en que entendí que, como animales, no estamos separados de esa naturaleza, sino que formamos parte de ella, toda esa batalla entre ser humano y naturaleza resultaba también antropocéntrica, lo veía ya como algo caduco. Sentí ese hartazgo del paisajista como un esteta, porque creo que en la propia utilización de la naturaleza hay ya implícito un distanciamiento de la misma, una separación, en la cual yo no terminaba de encajar a nivel conceptual”.

El autor destaca que sus obras se generan a base de multitud de capas de reflexiones, así como el mismo material pictórico se construye. Partiendo de un boceto digital, genera el armazón de la obra (o como él denomina “contenedor”) para ir añadiendo muchas capas, desde artículos de prensa a fotos de Internet, teniendo presente en todo momento que todos los elementos que introduzca -o no-, pueden ir variando a lo largo del proceso de trabajo, modificando o eliminando algunos y añadiendo otros tantos. Es en este punto donde el artista es capaz, sin hablar explícitamente del tema, de hacernos conscientes de la realidad heterotópica de la que formamos parte. Recuperar archivos o fotografías de la web u orquestar los componentes de sus escenografías para generar ventanas hacia su propio imaginario sólo podía hacernos espectadores de una exploración del paisaje moderno, conocedores del nuevo mundo que se oculta tras las experiencias y reflexiones, reales e inducidas, de un artista que busca encontrarse y exponer su genuina individualidad plástica entre una vorágine de acontecimientos virtuales. A la manera que el Bosco lo hizo en su día, juega a generar nuevos espacios de enigmático caos. Merece la pena visitarlos para desenmarañar lo real y fantástico de los escenarios de nuestro tiempo e imbuirse en los matices de sus paraísos artificiales.



Ilustración 1. Santiago Talavera. *Profecías de un desorden*, 2013. Técnica mixta sobre papel. 135 x 200 cm

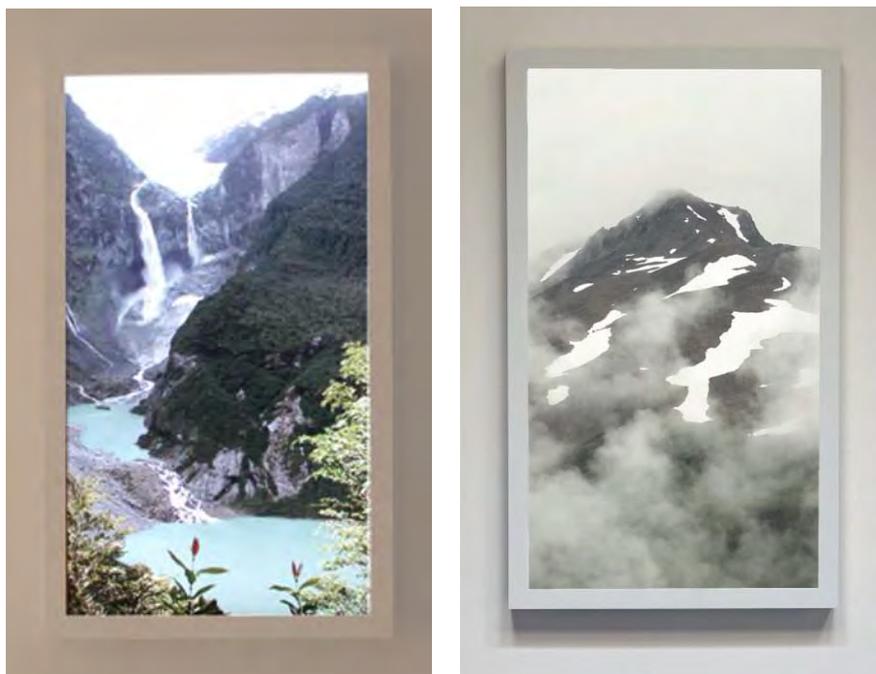
Harun Farocki, cineasta y creador de obras en vídeo e instalaciones para contextos expositivos, investiga las fronteras de la innovación con la intervención de las actuales tecnologías de la imagen. Se plantea constantemente los binomios vida real-virtual y hombre-máquina, poniendo en tela de juicio la tipología de las imágenes y nuestra forma de relación con ellas. Con un discurso y un trasfondo político y social muy potente, utiliza las herramientas que las nuevas tecnologías pueden brindarle no sólo para hablar de ellas, sino para generar un discurso *a través* de ellas. Estudia el influjo de lo tecnológico partiendo desde lo historicista -el uso primitivo que se les dio en el campo de lo militar-, hasta las formas de uso más actuales de este recurso, con lo que hace revisiones y reformulaciones de temas que se ven afectados por las imágenes de los nuevos medios, añadiendo, de manera muy distinta pero igual que Talavera, puntos de referencia en el mapa de los estudios visuales de las visualidades de nuestro tiempo y el influjo de lo tecnológico.

Por poner un ejemplo de su implicación en la historia y la investigación, en su pieza *The Silver and the Cross* (ilustraciones 2 y 3), de 2010, utiliza el análisis de un cuadro del siglo XVIII de Gaspar Miguel de Berrío y escenas reales de la ubicación para analizar la situación política-social que acompañaba a la imagen representada, planteándose por qué los pueblos, trabajadores y minas de plata del Potosí están siendo representados durante el periodo de colonización española. Con el fin de presentar sus propias conclusiones al respecto, utiliza para ello el formato de vídeo-ensayo.



Ilustración 2. Harun Farocki. *The Silver and the Cross*, 2010. Video instalación, 2 canales, color, sonido, 17 min.

Por último, vale la pena resaltar el delicado trabajo de Giancarlo Foschino, quien, a través de la técnica fotográfica del *time lapse*, traslada al espacio expositivo por medio de pantallas retroiluminadas paisajes remotos grabados mediante cámara fija que se desarrollan a su tiempo (pero en tiempo real), en su propio contexto, ajenos al ojo del espectador, que percibe sutilmente el movimiento lento y pausado que se genera en el interior de las pantallas-ventanas, y que le atrapan y transportan hacia la fantasía de lo naturalista. Una vez más, el medio tecnológico actúa como mediador entre paisaje-obra-experiencia, y pretende ir siempre más lejos aportando el factor político-cultural; se esfuerza por dar voz y presencia a aquellos lugares y parajes naturales que en un futuro se verán modificados por la mano del hombre, o que en el peor de los casos dejarán de existir.



*Ilustración 3.* Giancarlo Foschino. *Fluxus*, 2010. Video installation. Hdv. 7 min. Color. Silent. Loop.  
*Ilustración 4.* Giancarlo Foschino. *Cima*, 2016. Vídeo time-lapse. pantalla retroiluminada.

## Conclusiones

La importancia de estudiar las relaciones entre los procesos tecnológicos que configuran nuestro tiempo y cómo el arte se hace eco de los cambios culturales que apuntalan el contexto social moderno, es principalmente, y como ya hemos señalado con anterioridad, la apertura de horizontes que propicia el hecho de estudiar el paisaje, y con ello queda incluida la ciudad, que se origina a partir de las aportaciones de diferentes vías de conocimiento y, mucho más importante, como resultado de percepciones subjetivas, emocionales, analíticas, experienciales. La conjugación de todo esto es posible gracias al ímpetu de los nuevos documentalistas del paisaje: los artistas. Aquellos que, ilusionados por ir más allá de lo visible y lo intangible, se preocupan por llevar al plano bidimensional, performático o instalativo su manera de entender, reivindicar o valorar el plano que pisamos y sentimos y que, como creadores o espectadores, tenemos la obligación de trazar en el mapa del mundo contemporáneo.

Ya se han ocupado muchos de ir dejando constancia de su paso por el mismo, sentando como huella la plantación de alguna pieza que habla de un lugar concreto y de muchos a la vez. Catalogar nuestra escena presente va mucho más allá de analizar, medir y estudiar las especies y datos que *vemos*, sino también de hacer visible aquello que *intuimos*, y que sólo podemos hacerlo asumiendo el rol de exploradores de lo sublime, aceptando en primer lugar que, aunque parezca un término romántico y extinguido, está presente hoy y forma parte de nuestra cotidianidad, pudiendo encontrarlo, por ejemplo, al doblar la esquina de la calle más sencilla de nuestra ciudad.

## Referencias

- Álvarez Hernández, G. “Instagram lúcido” en *Reflexiones Marginales*, año 3, num. 18. Abril-mayo de 2013. [Reflexiones.marginales.com/3.0/18-instagram-lucido/](http://Reflexiones.marginales.com/3.0/18-instagram-lucido/)  
Augé, M. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva.

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós
- Baudrillard, J. (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económico de España.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Traducción de Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Besse, J. M. (2006). Las cinco puertas del paisaje. En Maderuelo, J. (coord.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Aldaba.
- Blanco, C. (2007). De la invención del Paisaje a la ‘moral del paisaje’ como género pictórico. *Terr@ Plural, Ponta Grossa*, 1(2), 41-60.
- Bodei, R. (2008). *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Milán: Ediciones Siruela
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brissac, N. (2006). Real/Virtual: Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sonales. En Marchán Fiz, S. (ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.
- Burke, E. (1995). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural. Historia y geografía*. Madrid: Alianza editorial.
- Calvino, I. (2017) *Las ciudades invisibles* (28ª ed.). Madrid: Siruela.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gili.
- Cilleruelo, L., Crego, J. (2002). Algunas cuestiones sobre arte y tecnología. *Catálogo del festival música Ex Machina*, MEM Codex. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de [http://www.virose.pt/vector/b\\_03/lourdes.html](http://www.virose.pt/vector/b_03/lourdes.html)
- Cuvardic, D. (2009). La reflexión sobre el flâneur y la flânerie en los escritores modernistas latinoamericanos. *Káñina, revista de Artes y letras*, 33(1), 21-35.
- Diegues, A. C. (2005). *El mito moderno de la naturaleza intocada*. Sao Paulo: NUPAUB-USB
- Domingues, D. (2002). La caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas. En Medeiros, M. B. de (2008) *Arte y Tecnología en la cultura contemporánea*. Brasilia: Dupligráfica editora.
- Fontcuberta, J. (2010) Reflectogramas. Joan Fontcuberta. *A través del espejo*. Madrid: La Oficina de Ediciones.
- Fontcuberta, J. (2010). La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en Internet. En *A través del espejo*. Madrid: La Oficina de Ediciones.
- Manovich, L. (2001) *El lenguaje de los Nuevos Medios*. Barcelona: Paidós.
- Marchán Fiz, S. (2006). *Real/virtual en la estética y teoría de las Artes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martínez, J. (2015) *Arqueología del arte moderno*. Cantabria: Ediciones la bahía.
- Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Molinuevo, J. L. (2006). *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Nogué, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Puig, J. (1997). Lo sublime contemporáneo y su representación plástica. *biTARTE, Revista cuatrimestral de humanidades*, 12(Ago), 155-163.

Ruiz, R. (29.06.2016). Santiago Talavera, 'the animalist romantic'. [Post en web] Recuperado de <https://elasombrario.com/santiago-talavera-romantico-animalista/>

Shama, S. (1986). *Landscape and memory*. New York: Vintage book.

Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

Valéry, P. (1954). *Miradas al mundo actual*. Buenos Aires: Losada.

Virilio, P. (1997) *El Ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Waelder, P. (2007). *Más allá del paisaje* [catálogo de la exposición Metapaisajes]. Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

Wulf, A. (2017) *La invención de la naturaleza*. Barcelona: Taurus

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado*. Madrid: Fórcola.

Zuluaga, P. A. (2006). Una mirada al paisaje como recurso turístico. *Revista Interamericana de Ambiente y Turismo*, 2(2), 76-82.

## Re-presentar la ciudad. Urban Re-Identification Grid. Aproximaciones al espacio como acontecimiento

Felipe Corvalán Tapia  
(Universidad de Chile)

### Resumen

Tal como es planteado por Nelson Goodman, el ejercicio arquitectónico puede ser definido como una *acción indirecta*. Es decir, un quehacer que para ejecutar sus intervenciones requiere de mecanismos de mediación capaces de comunicar y transmitir sus propuestas. Asumiendo esta función mediadora, la representación gráfica se ha consolidado como un canal expresivo recurrente –por momentos imprescindible– del trabajo del arquitecto. Las estrategias de representación tienen la capacidad de vincular aspectos discursivos (teoría) con aspectos operativos (práctica) de la arquitectura, guiando el proceso que transcurre entre la ideación y la ejecución de la obra. Sin embargo, la importancia de estas técnicas de representación no se restringe a su uso instrumental. La representación arquitectónica forma parte de la producción de sentido(s) que orienta a la disciplina, y su análisis implica considerar los límites de acción de la propia arquitectura, el vínculo que se produce entre ésta y la realidad que intenta intervenir. En este contexto, la presente investigación plantea una lectura crítica en torno al rol asumido por la representación gráfica en el contexto de la modernidad. Se trata de un rol directamente vinculado con la idea de *proyecto* y su carácter anticipatorio, que entiende a las estrategias de representación como un espacio simbólico de operación a distancia, desvinculándose de la realidad y sus contingencias. Cuestionando esta posición asignada a la representación, analizaremos la propuesta gráfica *Urban Re-Identification Grid*, desarrollada por los arquitectos Alison y Peter Smithson en colaboración con el fotógrafo Nigel Henderson. Una propuesta que puede ser entendida como un manifiesto visual, una aproximación a la ciudad que evita el control y la anticipación que definen al proyecto moderno. Por el contrario, a través de la combinación de esquemas, diagramas y fotografías, *Urban Re-Identification Grid* plantea una mirada ampliada en torno a la ciudad, incorporando en su registro a las actividades espontáneas y no previstas, a los usos y acontecimientos que se apropian del espacio público. Así, la expresión gráfica de *Urban Re-Identification Grid* cuestiona el prefijo “re” de la palabra representación, pues más que una repetición o sustitución de lo observado, propone una nueva lectura de la ciudad y sus cualidades. ¿Es posible reconsiderar los alcances de la idea de proyecto en función de las estrategias de representación utilizadas?; ¿podemos pensar la representación gráfica como ámbito de interacción entre las inquietudes disciplinares y las contingencias de la realidad? Son las principales interrogantes que dan origen a una discusión propuesta como relevante para entender el ámbito de acción de la arquitectura y sus procedimientos.

### Abstract

The philosopher Nelson Goodman proposes that Architecture can be defined as an indirect action. That is to say, Architecture is a work that, in order to execute its interventions, needs mediation procedures. These procedures permit to express the architectural proposals. Accepting this approach, the graphic representation is an expressive channel that is inseparable –sometimes indispensable– from the work of Architecture and Urban Design themselves. Representational strategies have the capacity to link discursive issues (theory) with operating issues (practice). In other words,

architectural representation guides the communication process between thought and building. However, the importance of representational techniques is not only this instrumental capacity. Representation is an important part of the process by which the meaning in Architecture is produced. For these reasons, this discussing sphere implies a reflection about the limits of discipline and its links to reality. In this context, the following research proposes a reflection about the role of architectural representation in the context of Modernity. Specifically, this role will be directly linked to the project idea. This conception of the project understands representational strategies as a symbolic field that implies to work from the long distance, far from the reality and its contingencies. Questioning the modern view about representation, we are going to explore the graphic propose *Urban Re-Identification Grid*, by the architects Alison and Peter Smithson and the photographer Nigel Henderson. The proposal can be understood as a visual manifest, an approach to the city that avoids the control of modern project. Through the combination of schemes, diagrams and pictures, *Urban Re-Identification Grid* suggests a different point of view about the city. This view considers the spontaneous activities and the events in the space. In this way, *Urban Re-Identification Grid* changes the meaning of the prefix “re” in the word “representation”. For the Smithson, representation is not a replacement; it is indeed a new reading about the city and its qualities. Is it possible to rethink the notion of project taking into account the different representational strategies? Can representation itself be set as an interaction field where the disciplinary concerns and the contingencies of reality are discussed? These are the main questions of this research about the representation idea and its role in architecture.

**Palabras clave:** Representación arquitectónica, Proyecto, Acontecimiento, Teoría, Práctica

**Keywords:** Architectural representation, Project, Event, Theory, Practice

## **Introducción. Representación y crítica proyectual**

La elaboración de representaciones, su circulación y recepción, forma parte fundamental de aquello que podemos denominar *imaginarios de ciudad*. Visiones pictóricas, relatos escritos y hablados, el cine y la fotografía, son algunos de los mecanismos habitualmente interesados en representar la vida urbana, ampliando nuestras concepciones y significaciones en torno a la ciudad, incluso hasta los límites de lo fantástico.

Ahora bien, en el caso específico de la arquitectura y el diseño urbano, el desarrollo de representaciones –elaboradas fundamentalmente en el plano gráfico– está directamente asociado a los procedimientos de intervención sobre la realidad desarrollados por estas disciplinas. De esta manera y enfatizando lo señalado, podemos sostener que la representación gráfica constituye un asunto capital en la labor de la arquitectura y la configuración de las ciudades.

En este escenario, el presente trabajo plantea una aproximación crítica al rol asignado a la representación arquitectónica en el contexto de la modernidad. Como intentaremos explicar, se trata de un rol determinado por la consolidación de la idea de *proyecto* y sus operaciones, que suele entender a la arquitectura como un ejercicio predictivo, desvinculado de la realidad y sus contingencias.

Para explicitar la mirada crítica propuesta, analizaremos el trabajo *Urban Re-Identification Grid*, elaborado por los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson hacia la mitad del siglo XX. Un panel gráfico que, a nuestro modo de ver, cuestiona los

límites establecidos para el uso de la representación arquitectónica, planteando un diálogo abierto e inclusivo con la diversidad de acciones que tienen lugar en el espacio, ampliando la habitual comprensión del ejercicio proyectual.

En términos metodológicos, el siguiente escrito se organiza a partir del desarrollo de cuatro bloques que constituyen la línea argumental de la investigación. En el primero de estos apartados intentaremos enunciar las particularidades que definen la relación entre arquitectura y representación gráfica, reconociendo su importancia como problema esencial de la disciplina. En segundo lugar, se abordará el vínculo que se produce entre representación y proyecto a partir de la modernidad, interacción clave para entender la orientación y sentido de la expresión gráfica en la arquitectura. Posteriormente, analizaremos con detenimiento la propuesta *Urban Re-Identification Grid*, contrapunto crítico frente a la mirada representacional instaurada en la modernidad. Finalmente y a modo de cierre, se intentará resituar brevemente las posibilidades de acción de la representación arquitectónica, prestando atención a su propia capacidad crítica.

Así, se plantea una reflexión considerada de alta importancia para entender las labores realizadas por la arquitectura, pero que en ningún caso se presenta aquí como un debate finalizado, sino más bien como una discusión que requiere ser permanentemente actualizada.

### **Arquitectura y representación. Mediaciones de una acción indirecta**

Cuando pensamos en el ámbito de la arquitectura y el diseño urbano, solemos focalizar nuestra atención en la evidencia material de las obras y su presencia en el espacio. Edificios e intervenciones urbanas constituyen buena parte del paisaje que habitamos cotidianamente, permitiendo una vinculación directa entre habitante y arquitectura. Sin embargo, incluso asumiendo como fin último de la disciplina la materialización de obras, las posibilidades reflexivas en torno a la arquitectura y sus mecanismos de acción no se restringen a tal aspecto tangible.

En este contexto, siguiendo las observaciones realizadas por el filósofo Nelson Goodman (2010), resulta oportuno considerar que la arquitectura es, mayoritariamente, un ejercicio indirecto. El trabajo del arquitecto requiere de instancias de mediación que le permitan comunicar sus propuestas, un paso previo necesario antes de la ejecución material de la obra. De esta manera, podemos señalar que *detrás* de cada edificio o intervención urbana es posible reconstruir la historia de aquella mediación que hizo posible su construcción, que permitió su presencia y comparecencia ante nosotros.

Pues bien, en esta labor de mediación anteriormente descrita adquiere un papel fundamental la representación gráfica. Un canal expresivo recurrente, por momentos imprescindible para el trabajo de la arquitectura y el diseño urbano. El persistente uso de medios de representación, su sistematización –que por ejemplo se manifiesta en la adopción de la proyección ortogonal como un lenguaje adecuado para la arquitectura–, se explica en buena medida a partir de la capacidad de la expresión gráfica de vincular el ámbito discursivo con el ámbito operativo de la disciplina. La representación arquitectónica tiene la facultad de comunicar el proceso de gestación de la obra, estableciendo un vínculo directo entre teoría y práctica.

Ahora bien, más allá de cualquier tipo de valoración instrumental, proponemos inscribir el desarrollo de las estrategias de representación en aquel proceso de producción de sentido que guía las operaciones llevadas a cabo por la arquitectura. Al respecto, resulta oportuno hacer referencia al trabajo del sociólogo Stuart Hall (2013), quien precisamente reconoce en las representaciones la capacidad de articular sentido(s), de

configurar un espacio común de entendimiento entre los distintos participantes de una cultura. Las observaciones de Hall no se circunscriben a un tipo de representación en específico, incluyendo un amplio espectro de formas de expresión –imágenes, sonidos, palabras, etc.–, razón por la cual bien pueden ser extrapoladas al ámbito de la arquitectura.

Así, se sugiere que pensar en la representación arquitectónica nos permite reflexionar sobre los límites y posibilidades de acción de la propia disciplina, sobre el tipo de relación que ésta establece con aquella realidad que intenta intervenir. En otras palabras, el problema de la representación constituye un asunto capital en la conformación de aquello que podemos denominar *campo arquitectónico*.<sup>1</sup>

En esta dirección, el teórico de la arquitectura Robin Evans (2005, 212) sostiene que las técnicas de representación utilizadas determinan el “campo de visibilidad” del arquitecto, el marco de apreciación a partir del cual éste opera, capaz de incluir o excluir variables a la hora de plantear respuestas y efectuar intervenciones. Por tanto, no exageramos si sostenemos que la representación gráfica permite poner en relación a la arquitectura con la realidad, y que la manera en que esta relación es abordada determina buena parte de las acciones emprendidas por el arquitecto.

### **Modernidad, proyecto y representación. Un problema de distancia**

Considerando el papel relevante que cumple la expresión gráfica en la arquitectura y el diseño de la ciudad, podemos sugerir también el potencial crítico que subyace en un uso consciente y reflexivo de las técnicas de representación. En sintonía con las aportaciones realizadas por autores como Dalibor Vesely (2004) o Stan Allen (2000), es posible sostener que las transformaciones e innovaciones desarrolladas en el ámbito gráfico son capaces de modificar las bases teóricas y operativas de la propia arquitectura.

Para dar cuenta de esta condición, a continuación analizaremos el rol asignado a la representación arquitectónica en el contexto de la modernidad, un papel fundamental para entender el desarrollo de la arquitectura incluso hasta nuestros días. Se trata de una posición que, precisamente, puede ser repensada a partir de una aproximación reflexiva a los medios de representación.

En el desarrollo de una concepción moderna en torno a la arquitectura, el Renacimiento supondrá un punto de inflexión fundamental. A partir de este momento, la arquitectura será entendida como un ejercicio intelectual, una labor que se piensa y posteriormente se ejecuta, tal como es planteado por Leon Battista Alberti (1991) en su influyente texto *De Re Aedificatoria*, editado el año 1485. En función de esta mirada se establece una clara distinción entre la teoría y la práctica, pues ésta última obedece el mandato de una primera idea definida en abstracto. De este modo, la arquitectura dejará de lado el trabajo *in situ* que predominó hasta la Edad Media, basado en un proceso constante de ensayo y error, reemplazándolo por una secuencia lógica que comunica ideación con ejecución.

La secuencialidad idea-ejecución es clave para entender los alcances de la noción de *proyecto* consolidada bajo el alero de la modernidad. El término proyecto –cuyo origen etimológico implica literalmente *lanzar hacia adelante*–, atribuye a la arquitectura la capacidad de preconcebir las formas y acciones que pueden llegar a tener lugar en el

---

<sup>1</sup> La utilización del término *campo*, tal como es conceptualizado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (2013), implica reconocer que cada área del conocimiento genera su propio *universo de creencias*, que a su vez legítima –o no– a las prácticas y acciones que tienen lugar al interior de sus límites. En el caso de la arquitectura, siguiendo la línea argumental del propio Bourdieu, aquello que podemos denominar *campo arquitectónico* no sólo está conformado por las obras, sino también por otro tipo de expresiones dentro de las cuales podemos incluir a las estrategias de representación gráfica.

espacio tangible. Tal como es señalado por Stan Allen (2000, XIV): “In order to legitimate its repetitive procedures, practice appeals to a *project*: an overarching theoretical construct, defined from someplace else, and expressed in a language other than practice’s everyday discourse”.<sup>2</sup>

En este escenario es fundamental el rol de la representación gráfica, pues permite comunicar aquellas resoluciones tomadas por el proyecto que desencadenan el posterior proceso de ejecución de la obra. De esta manera, se hace evidente una de las grandes paradojas de la arquitectura, el intento de intervenir y modificar la realidad a partir de decisiones que se toman en abstracto, lejos del lugar que finalmente será intervenido. A su vez, tal condición define en buena medida la caracterización de la representación arquitectónica al interior de la modernidad: un espacio simbólico de *operación a distancia*.

El historiador y crítico de la arquitectura Mario Carpo (2011, X) sostiene que a partir de este momento la obra de arquitectura podrá ser entendida como una *copia idéntica* de su representación. Esto, en la medida en que el edificio se materializa siguiendo las pautas de ejecución establecidas en el plano de la representación, que a su vez expresa aquellas ideas que dan origen al proyecto. Así, de acuerdo a este principio de copia idéntica, la distancia que se produce entre arquitectura y realidad es abordada a través de la comprensión del edificio como la imitación de una primera matriz conceptual expresada gráficamente.

Por otro lado, esta modalidad de *operación a distancia* puede ser situada en un contexto mayor, que determina y al mismo tiempo excede al campo arquitectónico propiamente tal: la consolidación de la modernidad como cosmovisión y paradigma de orden. Siguiendo la línea argumental del filósofo alemán Jürgen Habermas (1989, 18), podemos describir a la modernidad como la activación de una *autoconciencia*. Un escenario en el que la comprensión de la realidad se produce a partir de la capacidad de entendimiento alojada en el propio sujeto, proceso que desencadena una evidente simplificación del mundo y sus complejidades.

Bajo estos términos, se da paso a una suerte de *captura* de la realidad, convirtiendo al mundo en una disponibilidad a merced de las definiciones y categorías instauradas por la propia modernidad. En tal proceso, una vez más, resulta fundamental el papel de las representaciones, pues permiten manifestar, hacer evidentes aquellas definiciones realizadas en torno al mundo.

En esta dirección, la modernidad establece una densidad retórica que nombra a las cosas y los acontecimientos, reemplazando a lo real por su expresión representacional. En palabras de Martin Heidegger (1998, 75), nos enfrentamos a la *época de la imagen del mundo*, en la medida en que “Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce”.

En el caso específico de la arquitectura y el diseño urbano, en la medida en que se consolida el *trabajo a distancia* antes mencionado, se dará paso a una creciente autonomía de estas disciplinas proyectuales respecto a la realidad que intentan intervenir, legitimando sus acciones a través de sus propias fuentes y procedimientos. Profundizando en este argumento, es posible sostener que la representación gráfica se convierte en el

---

<sup>2</sup> “Para legitimar sus procedimientos repetitivos, la práctica llama a un *proyecto*: una construcción teórica global, definida desde otro lugar, y expresada en un lenguaje diferente al discurso cotidiano de la práctica” [trad. propia].

*lugar de modificación* de la realidad, cuestión que trae como consecuencia la reducción de variables a partir de las cuales opera y toma decisiones el proyecto.

Así, el ejercicio proyectual tiende a resguardarse de la realidad y sus contingencias, estableciendo un traspaso unidireccional de información desde la teoría hacia la práctica a través del plano abstracto de la representación, devenido en espacio de control, en norma a ser cumplida.

Una conocida foto de Le Corbusier, figura central del Movimiento Moderno y de la arquitectura del siglo XX, permite ejemplificar el *status* alcanzado por la representación arquitectónica en la modernidad. En la imagen (Fig. 1), tomada en una visita del arquitecto suizo-francés a Chandigarh, Le Corbusier aparece en cuclillas junto a un plano que contiene información de su propio diseño para el lugar, evidenciando la necesaria *interface* representacional que requiere el proyecto para entender e intervenir la realidad.

Si Nelson Goodman nos recuerda que la arquitectura es por definición un ejercicio indirecto, podemos complementar tal observación señalando que incluso fuera de su estudio y en contacto directo con el lugar a intervenir, parece imprescindible para el arquitecto la presencia de una mediación gráfica que legitime sus operaciones.

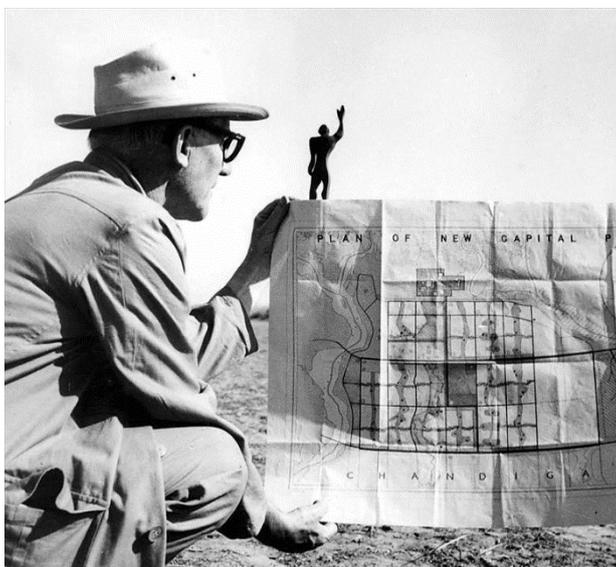


Figura 1. Le Corbusier en Chandigarh, 1951. Fuente: [www.plataformaarquitectura.cl](http://www.plataformaarquitectura.cl). © Fondation Le Corbusier

Pues bien, con el objetivo de exponer una aproximación alternativa al lugar asignado a la representación arquitectónica al interior de la modernidad, a continuación analizaremos el trabajo *Urban Re-Identification Grid* de los arquitectos Alison y Peter Smithson. Un trabajo que, como intentaremos explicar, logra expandir los alcances del proyecto, fundamentalmente a partir de una relación dialogante e inclusiva entre la realidad y las estrategias de representación utilizadas.

### ***Urban Re-Identification Grid*. Aproximaciones al espacio como acontecimiento**

Si bien *Urban Re-Identification Grid* constituye un ejercicio específico, cuya producción y difusión se produce en un contexto acotado, la claridad de su propuesta nos permite cuestionar el uso habitual de la representación gráfica en el ámbito de la arquitectura y la planificación urbana.

Asimismo, esta aproximación gráfica nos entrega luces sobre la importante labor de Alison y Peter Smithson, sobre la orientación de sus obras y aportaciones teóricas,

fundamentales para entender el desarrollo de la arquitectura a partir de la segunda mitad del siglo XX. En el caso de los Smithson, su interés radica en prestar atención a y valorar las acciones de la vida cotidiana, aquella realidad ordinaria que su juicio enriquece la pretendida pureza del proyecto.

*Urban Re-Identification Grid* (Fig. 2) es un panel gráfico presentado por los Smithson en el IX CIAM<sup>3</sup>, realizado el año 1953 en Aix-en-Provence, Francia. Un encuentro que la historiografía de la arquitectura coincide en catalogar como un punto de inflexión en el recorrido del Movimiento Moderno, expresión arquitectónica preponderante durante la primera mitad del siglo XX. En las sesiones llevadas a cabo en Aix-en-Provence, se harán evidentes los cuestionamientos realizados por una generación de jóvenes arquitectos, que intentan introducir cambios en los postulados que hasta ese momento orientaban a la arquitectura moderna.

Mediante la elaboración de este panel gráfico, los Smithson se suman a la discusión, planteando una revisión de las categorías de análisis y valoración de la ciudad a través de un formato –la grilla– utilizada en anteriores ediciones de los CIAM.

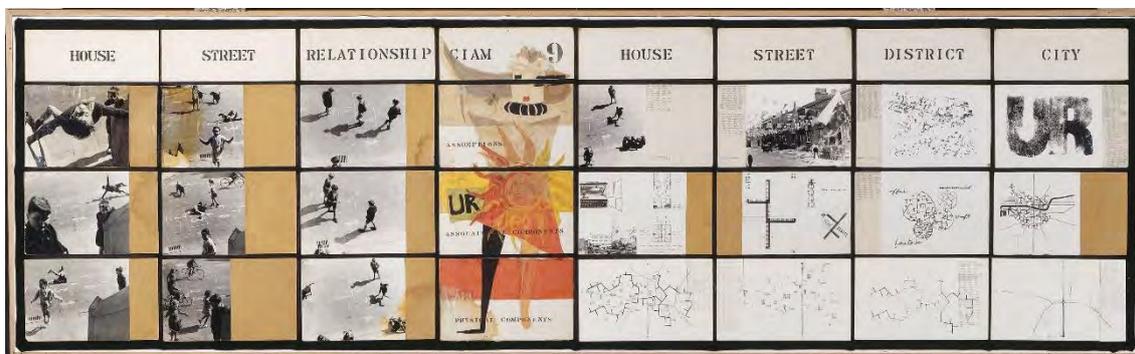


Figura 2. *Urban Re-identification Grid*. Alison y Peter Smithson, fotografías de Nigel Henderson, 1953. Fuente: <http://urbanologia.tau.ac.il/>.

En este escenario, un asunto que resulta crucial para entender la propuesta de *Urban Re-Identification Grid*, es el intento de trascender al dogma funcionalista que predomina en la arquitectura y especialmente en la ciudad. Al respecto, resulta sintomática la aproximación planteada por la *Carta de Atenas* a la ciudad a partir de su clasificación en cuatro funciones: habitación, circulación, trabajo y recreación.<sup>4</sup> Una clasificación que evidentemente favorece la acción predictiva del proyecto y la planificación urbana, pero que reduce y simplifica la diversidad de variables que forman parte de la vida urbana.

Para superar la prescripción que implica concebir a la ciudad en términos de clasificación, Alison y Peter Smithson nos invitan a cambiar la mirada, ampliando el campo de observación. Por esta razón, *Urban Re-Identification Grid* focaliza su atención en aquellas actividades que forman parte del espacio público, pero que no necesariamente responden a un orden preestablecido.

Estas acciones, realizadas fuera del control y de los márgenes instituidos por la planificación urbana, no son valoradas por los Smithson como una perturbación, sino más

<sup>3</sup> La abreviatura CIAM hace referencia a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, desarrollados entre los años 1928 y 1959.

<sup>4</sup> La llamada *Carta de Atenas* corresponde a un manifiesto elaborado en el contexto del IV CIAM, celebrado el año 1933. Más antecedentes en torno a esta clasificación de la ciudad pueden ser revisados en el texto *Como concebir el urbanismo* (1984) de Le Corbusier, publicado originalmente el año 1945.

bien como parte esencial de la vida urbana. En esta dirección, resulta revelador que la aproximación de *Urban Re-Identification Grid* a espacios fundamentales de la ciudad como la vivienda y la calle (*house / street*) –tradicionalmente descritos a partir de su morfología– se exprese a través del uso, reconociendo las prácticas que tienen lugar en tales ámbitos (Fig. 3). Complementando este punto, la incorporación de una categoría de análisis centrada en las relaciones (*relationship*), da cuenta del interés hacia esa red de interacciones que enriquecen y diversifican la configuración de la ciudad planificada.

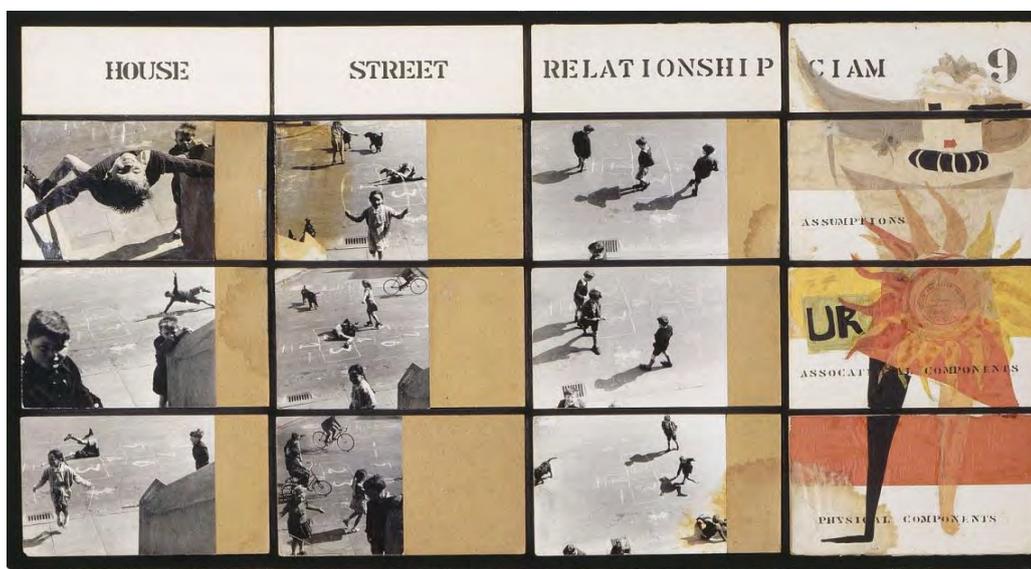


Figura 3. Detalle *Urban Re-identification Grid*. Alison y Peter Smithson, fotografías de Nigel Henderson, 1953. Fuente: <http://urbanologia.tau.ac.il/>.

Ahora bien, para hacer efectivo el cambio de mirada anteriormente enunciado, resulta fundamental introducir nuevas modalidades de observación y registro, ampliando el *campo de visibilidad* a partir del cual el arquitecto se relaciona con la realidad. Por tal motivo, *Urban Re-Identification Grid*, se elabora a través de la combinación consciente de distintas técnicas expresivas: diagramas, planimetrías y fotografías.

Lejos de constituir un registro pasivo, la propuesta gráfica de los Smithson diversifica nuestra aproximación a la ciudad, intensificando el prefijo “re” de la palabra representación, entendido no como una repetición de lo ya visto, sino más bien como una observación inédita y novedosa de la cotidianeidad. En otras palabras, se trata de volver a mirar, pero evitando repetir los hábitos de observación tradicionalmente utilizados.

En esta diversificación de las estrategias de representación, especial importancia cobra la incorporación de fotografías tomadas por el artista británico Nigel Henderson, miembro del *Independent Group*, un conjunto de artistas, escritores y críticos que cuestionan los límites de la cultura predominante.

Las fotografías capturadas por Henderson en el barrio londinense de Bethnal Green, muestran la secuencia de un grupo de niños jugando en el espacio público. A través de estas imágenes, se pone de manifiesto un uso intensivo de la ciudad por parte de sus habitantes, capaces de modificar –física y simbólicamente– los espacios en que transcurre su propia cotidianeidad. A modo de ejemplo, podemos mencionar las fotografías de Henderson incluidas en el apartado *street* de *Urban Re-Identification Grid*. En ellas, se retrata como a la morfología preestablecida de una calle de Bethnal Green se superponen una serie de elementos que manifiestan una apropiación activa por parte de los vecinos, en este caso con una orientación claramente festiva (Fig. 4). A su vez estas fotografías

permiten la conceptualización de lo “así hallado” desarrollada por los Smithson (2010, 93), clave en la valoración de la realidad ordinaria que estos arquitectos postulan:

(...) la estética de lo ‘así hallado’ fue algo que creímos nombrar a principios de la década de 1950, cuando conocimos a Nigel Henderson y vimos en sus fotografías un reconocimiento perceptivo de la realidad alrededor de su casa de Bethnal Green: juegos infantiles dibujados en la acera, repetición de un “tipo” en las puertas usadas como vallados en los solares, cosas entre los escombros de los solares bombardeados, como la típica bota vieja, montones de clavos, fragmentos de sacos o mallas metálicas, etc.



Figura 4. *Street party for the Coronation of Queen Elizabeth II*, fotografías de Nigel Henderson, 1953. Fuente: [www.museumoflondon.org.uk](http://www.museumoflondon.org.uk)

De esta manera, *Urban Re-Identification Grid* puede ser leído como un intento de reconocimiento de aquello comúnmente olvidado –e incluso despreciado– por el proyecto y la planificación urbana: las transformaciones espontáneas que tienen lugar en el espacio. Más allá del olvido y la negación que ocultan su presencia, estas acciones tienen la capacidad de desbordar los límites impuestos por la proyección, convirtiéndose en verdaderos acontecimientos, es decir, acciones impredecibles, que escapan y rehúyen de la lógica predictiva que suele guiar al proyecto. Alison y Peter Smithson nos ofrecen una mirada en movimiento, que esquivo la tendencia a establecer visiones estáticas en torno a la ciudad.

Por otro lado, al tiempo que promueven y exhibe la formulación de una nueva observación sobre la ciudad, *Urban Re-Identification Grid* supone un punto de partida en la propia trayectoria de Alison y Peter Smithson. Una trayectoria que apuesta por una relación inclusiva entre el proyecto y las contingencias de la realidad, que sitúa en un lugar preponderante al habitante y sus prácticas, capaces de modificar y re-significar permanentemente el espacio construido.

Obras posteriormente realizadas por los Smithson como *The Economist Building* (1959-1964) o *Robin Hood Gardens* (1969-1972) apuntan en esta dirección, prestando especial atención a los espacios comunes, a las posibilidades de encuentro entre sus habitantes. En cuanto a los medios de representación utilizados, estas intervenciones persisten en el interés por comprender el espacio a partir de su uso y apropiación, evitando

las visualizaciones que sólo se remiten a la configuración material y morfológica de las propuestas.

### **Conclusiones. Reconsiderando las distancias: Hacia una representación dialogante**

A lo largo de este trabajo, con especial atención al caso de *Urban Re-Identification Grid*, hemos intentado plantear una aproximación reflexiva al uso de las estrategias de representación en el campo de la arquitectura y la planificación de las ciudades. Una aproximación que nos ha permitido explicitar la importancia de la representación gráfica, su rol crucial en la definición de procedimientos y operaciones de intervención sobre el espacio y/o territorio que habitualmente habitamos.

A través del análisis de *Urban Re-Identification Grid* y sus especificidades, cuestionamos el rol asignado a la representación gráfica en la modernidad. En esta dirección, valorando los pasos hacia adelante dados por Alison y Peter Smithson, abogamos por una representación relacional y debidamente situada, capaz de establecer un diálogo atento con la realidad y sus contingencias. Así, planteamos la necesidad de establecer un uso crítico de la representación gráfica, cuestión que implica por cierto repensar la propia idea de proyecto, la excesiva separación que existe entre la teoría y la práctica como resultado de una forma de operar basada en la preconcepción.

Transgrediendo los intentos de anticipación que suelen predominar en el proyecto arquitectónico y urbano, trabajos como *Urban Re-Identification Grid* permiten poner en relación dos términos habitualmente leídos como antagónicos: ‘prácticas’ y ‘representación’. Considerando esta re-vinculación entre instancias aparentemente dispares, la representación que aquí hemos definido como crítica y reflexiva no es aquella que intenta controlar los excesos de la práctica, sino más bien aquella que permanentemente nos desafía con nuevas lecturas de la realidad, ampliando nuestros imaginarios.

De acuerdo a lo señalado, distinguimos en *Urban Re-Identification Grid* la expresión de una representación consciente, capaz de reflexionar sobre sus propios sistemas de producción, lectura y recepción. Una representación que logra distanciarse críticamente de aquel lugar ocupado en el contexto de la modernidad, abriendo nuevos espacios de acción para la arquitectura.

Sin renunciar a la vocación proyectual que define a la disciplina, parece necesario repensar su excesiva voluntad predictiva. En esta dirección y tal como señala Stan Allen (1997), resulta oportuno pensar a la arquitectura en términos de “campo”, es decir, como una disciplina en permanente contacto con la realidad, abierta a cambios y modificaciones que surgen en el transcurso del ejercicio proyectual, evitando la generación de narraciones descontextualizadas que asilen sus propuestas de la contingencia.

Por último, es importante señalar que la revisión crítica de los mecanismos de representación resulta fundamental para enfrentarnos a la complejidad del contexto contemporáneo, un escenario que tal como señala Fredric Jameson (1998, 69-70), demanda la articulación de “nuevos mapas cognitivos” que nos permitan enfrentarnos conscientemente a una realidad cada vez más abrumadora.

### **Referencias**

- Alberti, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2013). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- Allen, S. (1997). From objects to field. *AD Profile 127 (Architecture after Geometry) Architectural Design*, vol.67, nº 5/6, pp. 24-31.

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

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

Evans, R. (2005). *Traducciones*. España: Demaració de Girona Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Editorial Pre-Textos.

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

Hall, Stuart (2013). *The work of representation*. En *Representation* (pp 1-59). London: Sage, The Open University.

Habermas, J. (1998). *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Buenos Aires: Editorial Taurus.

Heidegger, M (1998). *La Época de la Imagen del Mundo*. En *Caminos de Bosque* (pp. 63-90). Madrid: Editorial Alianza.

Le Corbusier (1984). *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.

Smithson, A. y Smithson, P. (2010). Lo 'así hallado' y lo 'hallado'. En *Lo ordinario* (pp. 93-100). Ed. Enrique Walker. Barcelona: Gustavo Gili.

Vesely, D. (2004) *Architecture in the age of divided representation. The question of creativity in the shadow of production*. Cambridge MA.: The MIT Press.

## La ciudad es un monte

Arturo Encinas Cantalapiedra  
(Universidad Francisco de Vitoria)

### Resumen

El siguiente texto ofrece una comparación entre la metáfora LA CIUDAD ES UN MONTE en su aspecto bíblico y en su versión posmoderna en la película de superhéroes *Chronicle* (Davis y Trank, 2012). Queremos mostrar de qué manera se construye cinematográficamente esta metáfora, cuál es su contenido específico y en qué consiste su vínculo con el monte bíblico.

### Abstract

The next text offers a comparative study of the metaphor THE CITY IS A MOUNT in their biblical and postmodern version, specifically in the superhero film *Chronicle* (Davis y Trank, 2012). We want to show the way this metaphor is constructed cinematographically, its specific content and its connection whit the biblical mount.

**Palabras clave:** monte, ciudad, Biblia, superhéroe, Chronicle.

**Key words:** mount, city, Bible, superhero, Chronicle.

### Introducción

En un primer momento hablaremos de la importancia de la relación ciudad-monte para el hombre arcaico, concretamente en la Biblia y descubriremos algunas características básicas de la construcción de una metáfora muy presente en ella: LA CIUDAD ES UN MONTE. Seguidamente, constataremos el impacto de esa noción en la configuración de las ciudades medievales y la huella literaria que la desaparición bíblica de la ciudad-monte ha dejado en los relatos modernos y posmodernos. A continuación, examinaremos la conexión de la montaña y la ciudad en *Chronicle* (Davis y Trank, 2012) como ejemplo significativo de relato cinematográfico posmoderno que vincula la ciudad y el monte de una manera en parte diferente a la Biblia, pero, por otro lado, remite al tipo de respuesta que ofrece este relato antiguo. Finalmente, ofreceremos algunas conclusiones.

### La metáfora bíblica LA CIUDAD ES UN MONTE

Mircea Eliade revela la importancia central de la noción de *axis mundi* o Centro para el hombre arcaico: “una ‘puerta’ hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la Tierra y subir el hombre simbólicamente al cielo” (Eliade, 2012: 15). El *axis mundi* puede ser un monte, una ciudad o un templo. En el imaginario del hombre arcaico, el núcleo urbano está investido del prestigio del Centro, el punto donde comenzó la creación (Eliade, 2012: 33-34). En virtud de la influencia del pensamiento judeocristiano en Occidente, resulta pertinente preguntarse por una metáfora muy presente en la Sagrada Escritura: LA CIUDAD ES UN MONTE.

ARRIBA ES BUENO y ABAJO ES MALO, ARRIBA ES VIDA y ABAJO ES MUERTE son metáforas que impregnan la cultura occidental (Lakoff y Johnson, 1986: 50-58) y que están presentes en la Biblia de diversas maneras; por ejemplo: «De luto *bajaré* al lugar de los muertos», *καταβήσομαι*, (Gn 37,35) dice Jacob al pensar que José ha sido devorado por una fiera. En la Biblia, las alturas naturales están muy vinculadas a la santidad de Dios, sus teofanías y son momentos fundamentales para Israel y para la Iglesia: la salvación en los montes de Ararat tras el diluvio (Gn 8,4); el sacrificio de Isaac en Moria (Gn 22,1-19); el monte Sinaí (Ex 19-20); las muertes de Aarón y Moisés en los montes Hor y Nebo, respectivamente (Nm 20,28; Dt 34,5); la revelación de Dios sobre el monte Carmelo (I Re 18,20-40); el Sermón de la montaña (Mt 5-7); la transfiguración en el Tabor (Mt 17,1-8; Mc 9,2-8; Lc 9,28-36); la crucifixión en el Gólgota (Mt 27,33-36, Mc 25,22; Lc 23,33; Jn 19,17-18).

El relato neotestamentario ofrece ejemplos de ciudades o países enteros alejados de Dios que, no en vano, están situados en llanuras o valles y se refiere al acceso o salida de estas ciudades como si de montaña o valles se tratase:

- El Señor *bajó*, *κατέβη*, a ver la ciudad, *πόλιν*, y la torre (Gn 11,5) que construían los hombres en Babel, ciudad pecadora de la llanura, *πεδίο*, del país de Senaar (Gn 11,2).
- Dios avisa de que *va a bajar*, *καταβάς*, a Sodoma y a Gomorra (Gn 18,21), ciudades de perdición de “la región alrededor del Jordán”, *περίχωρον τοῦ Ιορδάνου* (Gn 13,11).
- Abrán *bajó*, *κατέβη*, a Egipto (Gn 12,10) que será para él ocasión de pecado.
- Insiste Gn 39,1 en que a José lo *bajaron*, *κατήχθη* y *κατήγαγον*, a Egipto.
- Jacob mandó a sus hijos “*bajad*”, *κατάβητε*, de Canaán a Egipto y ellos *bajaron*, *κατέβησαν* (Gn 42,2-3; 43,15) pero cuando le reclaman a Benjamín declara que el joven no *bajará*, *καταβήσεται* (Gn 42,38) y ellos responden “*bajaremos*”, *καταβησόμεθα* (Gn 43,4).
- Cuando el traslado a Egipto es respuesta a la voluntad de Dios no es calificado como bajada (Mt 2,13-23).

Según la mentalidad bíblica, la metáfora LA CIUDAD ES UN MONTE sería menos exacta que LA CIUDAD SANTA ES UN MONTE, es decir, Jerusalén. No obstante, el mero emplazamiento montañoso no garantiza la santidad urbana, como en el caso de Samaría (véase I Re 16,23-25) lugar del culto paralelo, a donde Felipe *bajó*, *κατελθὼν*, desde Jerusalén para predicar a Cristo (Hch 8,5). En muchas ocasiones Jerusalén no es identificada explícitamente con un monte santo –como sí ocurre en Sal 2,6; 3,4; 15,1; 48,1 y 132,13 donde la ciudad adquiere explícitamente un rango de santidad que en un principio era sólo del arca (Nm 1,51; 2 Sm 6,1-23) y en un segundo momento del Templo (I Re 5,17; 9,3)– pero sí lo es metafóricamente, pues, sobre todo cuando se indica el acceso a ella, se le da el mismo tratamiento que a un monte:

- Quien *sube* (*ἀνέβησαν*, *ἀναβῆναι*) a Jerusalén a combatir contra David, huye a lugares bajos (2 Sm 5,17-25).
- Para trasladar el Arca del Señor a la ciudad de David, en Jerusalén, este rey y la casa de Israel *iban subiendo*, *ἀνήγαγον* (2 Sm 6,15).
- En la consagración de Salomón como rey (I Re 1,38-40) Sadoc, Natán y Benaías *descendieron*, *κατέβη*, de Jerusalén junto a Salomón y éste *ascendió* (*subió*), *ἀνέβη*, litúrgicamente a la ciudad con todo el pueblo tras él.

- Salomón hace *subir*, ἀνενεγκεῖν, el Arca en procesión a lo alto de Jerusalén: al Templo (1 Re 8,1.4). La entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén (Mt 21) también es una romería desde Betfagé, en el monte de los Olivos, hasta entrar en Jerusalén (véase también Mc 11,8; Lc 19,36; Jn 12,12-19).

- Desde el “monte Sión”, ὄρη Σιών, “ciudad del gran rey”, πόλις τοῦ βασιλέως τοῦ μεγάλου (Sal 48, 3), “ciudad de nuestro Dios”, ἐν πόλει τοῦ θεοῦ (Sal 48,2) la bendición de Dios *baja* a su pueblo, καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου ἡ εὐλογία σου (Sal 3,9; Dn 9,16.20; 11,45).

- Baruc proclama: “Levántate, Jerusalén, ponte en alto”, ἀνάστηθι, Ἱερουσαλημ, καὶ στήθι ἐπὶ τοῦ ὑψηλοῦ (Ba 5,5) evocando la posición de altura que la ciudad ha perdido simbólicamente tras el exilio y que está llamada a recuperar.

- Jesús cumple doce años y toda la familia “*subieron*”, ἀναβαινόντων, a la fiesta de Pascua, a Jerusalén, según la costumbre (Lc 2,41-42); muchos judíos también subían, ἀνέβησαν, habitualmente a la ciudad santa por el mismo motivo (Jn 11,55). En otras ocasiones Jesús subió, ἀνέβη, a Jerusalén para la Pascua (Jn 2,13; 5,1; 7,10) o declaró que no lo haría, οὐκ ἀναβαίω (Jn 7,8) o pidió a sus discípulos que lo hicieran, ἀνάβητε (Jn 7,8). Incluso, una vez en Jerusalén, realizó un segundo ascenso, ἀνέβη, al Templo (Jn 7,14).

La importancia de Jerusalén es más religiosa y espiritual que política, pues es lugar de *subida* y adoración (Sal 3,4; 15,1; 47,1, etc.) (Ropero Berzosa, 2013:1.733). La subida es un acercamiento a Dios. La altura bíblica no está investida de prestigio por sí misma, sino porque Dios ha señalado algunas alturas como el lugar del encuentro con Él.

## **Apogeo y crisis de la noción bíblica de ciudad-monte en el medievo y la modernidad**

La Sagrada Escritura genera un imaginario que influiría profundamente en la Edad Media, también en la configuración de sus núcleos urbanos; véanse por ejemplo los santuarios montañosos de la orden benedictina, que los considera adelantos, tanto simbólicos como reales, del mundo futuro que se empieza a experimentar en esta vida, alejándose así del pecado y de lo mundano para estar más cerca de Dios. Así, el monasterio participa de la dignidad del monte Sión, que es el monte del retorno, símbolo del misterio monástico (Leclercq, 2009: 80-82).

La secularización moderna cambia las coordenadas antropológicas de Occidente. Los núcleos urbanos se transforman progresivamente y la literatura refleja otro tipo de urbanidad. La ciudad moderna es *axis mundi* en un sentido diferente al bíblico, ya que el hombre moderno no habita en un monte santo. Los movimientos románticos que buscan un retorno a la naturaleza son testimonios de una asfixia urbana típicamente moderna. La persona en permanente contacto con la naturaleza convivía con la realidad del monte armónicamente y son los urbanitas quienes asaltan los montes sedientos de todo lo que no gozan en la ciudad durante los días laborables (D’Ors, 1996: 21-55).

¿Qué sentido tiene la noción de *axis mundi* cuando la ciudad ha sido desacralizada y cuando el monte ofrece algo fundamental para el hombre de lo que la ciudad carece?  
¿En qué sentido la ciudad sigue siendo un monte?

## Un caso fílmico de ciudad-monte posmoderna: *Chronicle*

Un ejemplo claro de esta situación es *Chronicle* (Davis y Trank, 2012) donde la vinculación del monte y la ciudad tiene una relevancia determinante a la hora de configurar la identidad de los personajes. *Chronicle* cuenta la historia de Andrew, Matt y Steve, tres adolescentes que adquieren poderes telequinéticos tras adentrarse una noche en una suerte de socavón misterioso. La cinta relata los problemas que genera Andrew al emplear irresponsablemente sus nuevas capacidades.

### El metraje encontrado y la mirada de Andrew

Desde el punto de vista de la realización, *Chronicle* es una historia separada del relato audiovisual superheróico, ya que se fundamenta en la retórica del metraje encontrado (*found footage*) un subgénero dentro del falso documental (*mockumentary*) “que muestra una serie de eventos grabados de diversas fuentes –cintas caseras, vídeo aficionado, material cinematográfico sin editar– y se presentan al público como testimonio directo, verídico y real registrado por los propios protagonistas de la cinta” (Román Echeverri 2010: 148). Incluye el dispositivo de grabación en el argumento, las convenciones de continuidad espacio-temporal no se respeta, el fuera de campo se descontrola y el espectador desconoce lo que hay más allá de lo que registra la cámara. Para aportar mayor dureza y naturalidad el sonido tampoco está editado, ni hay una banda sonora cuidada. La integración de estos elementos genera una sensación de confinamiento y desorientación (Román Echeverri 2010: 149-151) que, en el caso de esta cinta, se vincula al mundo adolescente de los personajes (y, por extensión, al de los superhéroes). El metraje encontrado de *Chronicle* descoloca, transmite inestabilidad y sitúa al espectador en un estado de incertidumbre y desequilibrio semejante al que vive Andrew, la persona que habitualmente opera las cámaras.

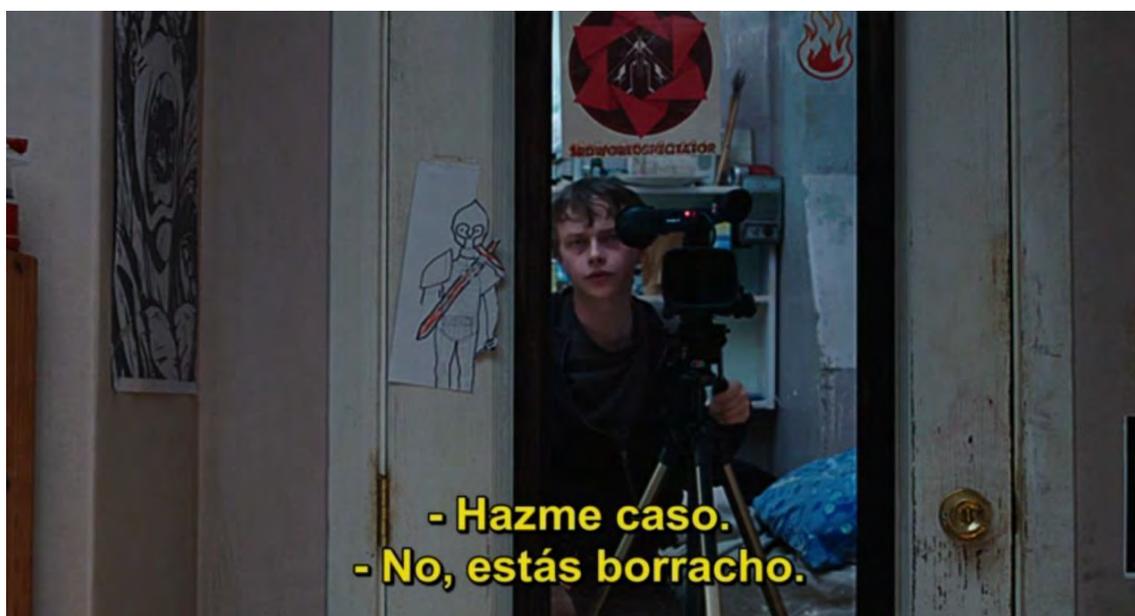


Figura 1. Al comienzo de la película Andrew opera su cámara a la vez que discute con su padre (Davis y Trank, 2012).



Figura 2. Después de un día muy duro, Andrew graba su rostro (desenfocado) reflejado en un espejo salpicado por gotas de lluvia (enfocadas), de tal manera que pareciera que son lágrimas en su faz (Davis y Trank, 2012).



Figura 3. Tras una agresión en una fiesta, Andrew sale desconsolado, se sienta en el césped y ofrece un plano aberrante; cuando los ojos de Andrew están bañados en lágrimas, el objetivo de la cámara también está empapado (Davis y Trank, 2012).

Las figuras 1, 2 y 3 informan de que, en cierta medida, lo que ofrece el objetivo es la psique de Andrew, su estado anímico. El anarquismo audiovisual de la cinta es el reflejo del momento espiritual de este adolescente marginado y retraído. Su padre, un maltratador, tiene problemas con el alcohol. Su madre sufre una enfermedad que la mantiene postrada en una cama y sometida a un tratamiento médico muy caro. Es objeto de vejaciones tanto dentro de su instituto como fuera. Según la terminología quintasiana, podríamos afirmar que Andrew vive en el vértigo del aislamiento: la entrega a una soledad desarraigada y a una retracción individualista (López Quintás, 1992: 49). Andrew seguirá el proceso habitual de búsqueda de seguridad del hombre acosado por el sentimiento de soledad radical: las relaciones de dominio –hacia todo– y la entrega de su realidad

personal a una forma de empastamiento afectivo con la realidad en torno –que en su caso se concreta en el deseo de ser Steve– (López Quintás, 1992: 27).

Son precisamente las palizas de su padre, es decir, agresiones externas, amenazas, las que le motivan a colocar la cámara frente a la puerta de su cuarto antes de que su progenitor le maltrate. De esta manera, consigue disuadir al agresor. Al comprobar la eficacia del aparato grabador decide registrarlo todo, que para él es lo mismo que protegerse de lo que le rodea, pues vive su entorno como una amenaza. El mundo es hostil, su vida es asfixiante y él desea escapar.

### **El deseo de altura espiritual en la ciudad democrática**

En un momento de la película, le dice a Matt y a Steve que le gustaría ir al Tíbet. Seattle, para Andrew, no es un monte como el Tíbet, es un agujero oscuro, un hoyo tenebroso como aquel en el que recibió esos poderes que le prometían tanto y que le han acarreado tanto sufrimiento. La metáfora podría ser la siguiente: SEATTLE ES UN AGUJERO OSCURO, por ejemplo; y, por qué no, la contraria: EL MONTE ES SALVACIÓN o EL TÍBET ES LA VIDA. No olvidemos que el Tíbet es un monte que se presenta ante el imaginario colectivo del occidental del siglo XXI como uno de los lugares más espirituales del mundo. Recordemos el mentado episodio en Omri, rey de Israel (1 Re 16,23-25). Samaría es una ciudad maldita, a pesar de haber sido construida por un monte, porque es únicamente fruto de la iniciativa del hombre. El Seattle de *Chronicle* es pura iniciativa del hombre y Andrew busca algo separado de ello.



Figura 4. Andrew queriendo ir al Tíbet por su hermosura, sus montañas y los monjes que levitan, con quienes cree que encajarían muy bien: se ve compartiendo la vida de quienes habitan en las alturas (Davis y Trank, 2012).

En la figura 4 Andrew habla con Steve (operador de cámara en este momento) y con Matt. El segundo será quien finalmente sí ascienda al Tíbet. No obstante, la búsqueda de altura de Andrew se desarrollará dentro de la ciudad. El joven entiende que esa escalada es social y, por lo tanto, orientará el empleo de sus nuevos poderes a la consecución de ese ascenso social. Ello no quiere decir que la ciudad esté construida como

una montaña social, sino que Andrew la considera así (seguramente porque la ciudad que él vive se preste a esta interpretación).

El cine de superhéroes ha asociado a la ciudad una serie de ideas que conviene tener en cuenta en este punto. La ciudad democrática es lugar en el que la persona puede desarrollarse plenamente, pues allí se garantizan los valores más importantes: la justicia y la democracia. Por ello, el ecosistema artificial del superhéroe del cine, que es un mito democrático, es la ciudad democrática. Lo normal es que las películas de un solo superhéroe se desarrollen en una ciudad democrática (que no un pueblo) mientras que los supergrupos suelen plantar cara al mal más allá de sus confines, pero los lugares de la contienda siempre serán imágenes de la ciudad y sus ideales. Los valores democráticos se significan en las ciudades, por ello los villanos suelen causar grandes daños materiales en sus estructuras más visibles y por ello, cuando el superhéroe está implicado en dicha destrucción, la retórica cinematográfica suele presentarlo como una derrota (Encinas, 2013).

*Chronicle* no se limita a presentar un supervillano, Andrew, que destruye la ciudad y a un superhéroe, Matt, que la salva, sino que indaga en lo profundo de las motivaciones de la acción del primero. La ciudad no es para él una oportunidad para ser más humano, sino todo lo contrario. Su proceso espiritual es el del villano y ayuda a descubrir que la ciudad democrática no es tan deseable como suele postular el subgénero de superhéroes.

### **La explicación de Steve como Space Needle y viceversa**

Volviendo a la escalada social que Andrew se dispone a afrontar, son especialmente significativas dos realidades: el Space Needle de Seattle y Steve. El Space Needle es seguramente el edificio más representativo de Seattle. A él quedan asociados tanto el prestigio de la ciudad, como su imagen, como otras muchas consideraciones que lo colocan como un auténtico referente. Por otro lado, Steve es uno de los estudiantes más prestigiosos y populares del instituto (desde el comienzo muestran sus paredes empapeladas con carteles que piden el voto para Steve como presidente de los estudiantes).

La mirada de Andrew, es decir, la realización audiovisual de la cinta, asocia iconográficamente a su nuevo amigo y a la torre. Esta relación de semejanza ofrece evidencias cinematográficas que dibujan la escalada social de Andrew como un ejercicio agresivo de mimesis con respecto a Steve: de manera más o menos inconsciente intentará ser como él hasta ocupar su lugar. Andrew desea estar investido del prestigio metafísico de Steve para ser en su entorno algo semejante al Space Needle en la ciudad de Seattle, aunque, como hemos mencionado, sabemos que lo que Andrew desea en lo más profundo, es habitar una altura tanto física como espiritual (semejante a la del nevado Tíbet). Proponemos seguir el orden diegético de aparición de estos indicios para respaldar nuestra tesis.

Al poco de adquirir sus poderes, estos tres jóvenes comienzan a entrenarlos haciendo levitar algunas piezas de Lego.



Figura 5. Matt intenta levantar una torre con piezas de Lego, pero no lo consigue; Steve está distraído con su móvil y Andrew observa la situación (Davis y Trank, 2012).

Matt es incapaz de terminar su construcción. Andrew toma el relevo y consigue construir una versión reducida y tosca del Space Needle (en ningún momento de la película los jóvenes se refieren directamente a la famosa torre).



Figura 6. Cuando Andrew construye la torre entra en plano (Davis y Trank, 2012).

Ahora Steve presta atención a lo que sucede y queda impresionado. Este pequeño Space Needle es el adelanto que tendrá su cumplimiento en la batalla final entre Matt y Andrew, precisamente, en el verdadero Space Needle. Al igual que sucede en la terapia psicológica infantil, el sujeto no solamente está jugando con unas construcciones, sino que, además, proyecta sus deseos en eso que hace.

Apenas un par de secuencias después, Andrew aplica una mirada cinematográficamente muy semejante tanto al Space Needle como a Steve.



Figura 7. Plano general del Space Needle tomado por Andrew desde el asiento del copiloto del coche de Steve (Davis y Trank, 2012).

Las figuras 7 y 8 muestran respectivamente el primer y el último fotograma de un plano que confirma que el punto de interés de la composición es el Space Needle, pues es el criterio del encuadre. Además, las líneas de fuga señalan un camino, en el que Steve como conductor y Andrew como copiloto se encuentran, cuyo término es dicha torre. Steve va a conducir a Andrew hacia ese lugar, le va a tutelar y a guiar paternalmente. Esta posición superior le reservará a Steve un destino semejante al del padre de Andrew.



Figura 8. Plano general del Space Needle, ahora un poco más cerca (Davis y Trank, 2012).

En el plano inmediatamente posterior Andrew encuadra a Steve y va cerrando el plano progresivamente, dando la sensación de un acercamiento gradual semejante al que se produjo en el plano anterior. De esta manera, refiriéndose cinematográficamente a Steve en los términos en los que antes lo ha hecho con el Space Needle, confirma la metáfora STEVE ES EL SPACE NEEDLE.



Figura 8. Andrew encuadra a Steve (Davis y Trank, 2012).



Figura 9. Andrew cierra progresivamente el plano que retrata a Steve (Davis y Trank, 2012).

En el plano inmediatamente posterior, Andrew se muestra a sí mismo en el lugar en el que quiere verse: al lado de su objeto de deseo mimético, poniéndose en relación con todo lo bueno asociado a Steve (Space Needle).



Figura 10. Andrew se retrata junto a Steve (Davis y Trank, 2012).

### **El deseo de la escalada social**

Antes de la adquisición de sus poderes, Andrew ya mostraba ese deseo de estar por encima o a la misma altura de aquellos que él consideraba en la cúspide social: deportistas y animadoras. La comparación de la figura 11 y la 12 es especialmente significativa en este sentido.



Figura 11. En una de las primeras secuencias, Andrew contempla desde lo alto de la grada a los jugadores y a las animadoras (Davis y Trank, 2012).



Figura 12. Andrew, Matt y Steve hablan sobre el desarrollo de sus poderes sentados en la grada (Davis y Trank, 2012).

Mientras que en la figura 11 el centro de interés son los que están sobre el campo de juego, ahora, en la figura 12, una vez que han adquirido sus poderes, los protagonistas de la acción son ellos que, retratados en un plano contrapicado, son vistos por Andrew como superiores con respecto a los interlocutores de este último en la figura 11, con respecto a la cual este plano prácticamente establece una relación de plano contra plano.



Figura 13. Steve vuela mientras Matt, prácticamente en el fuera de campo inmediato, yace en el suelo tras su intento fallido de volar (Davis y Trank, 2012).

La figura 13 muestra de qué manera es Steve quien sigue marcando el camino de Andrew. El joven ahora puede volar y anima a sus amigos a imitarle. Steve sigue siendo el que ostenta la posición más elevada, también desde el punto de vista físico. Cuando todos dominan la nueva habilidad deciden llevar a las alturas un símbolo del objeto de deseo de Andrew: un balón de rugby.



Figura 14: Los jóvenes juegan a rugby en las alturas (Davis y Trank, 2012).

En ese mismo día, en casa de Steve, Andrew se recrea retratando planos detalle de los trofeos de Steve, sus conquistas personales. A la vez, hablan del éxito con las chicas, otro parámetro de prestigio y altura social. Andrew es el único que no ha tenido relaciones sexuales. De nuevo se acentúa la superioridad de Steve y, a la vez, se adelanta la cuestión definitiva que dirimirá si Andrew llega o no a la altura de Steve: la conquista de una chica. La situación sugiere la metáfora *LAS CHICAS SON TROFEOS*, fruto de una cosificación del otro que será la perdición tanto de Steve como de Andrew, pero no de Matt, que trabajará por recuperar una relación auténtica y edificante con su exnovia: Casey.

#### La prueba definitiva para el ascenso de Andrew

En secuencias posteriores Steve y Andrew, situados en el punto más alto de la ciudad hablan sobre ese escalón que Andrew todavía no ha superado para colocarse a la altura de Steve. No en vano, uno de los encuadres que ofrece esta secuencia muestra al Space Needle justo detrás de Steve, como si formara parte de él y fueran la misma realidad (figura 15).



Figura 15. Steve, con el Space Needle a su espalda, habla con Andrew en lo alto de un edificio (Davis y Trank, 2012).

En la misma secuencia, Steve se levanta, significando su altura en relación a Andrew, que permanece sentado y algo encorvado. Ambos observan simbólicamente el Space Needle y comienzan a urdir el plan de llevar a Andrew rápidamente a lo más alto, pero que también supondrá el comienzo del fin de Steve y de la amistad entre los tres jóvenes.



Figura 16. Steve, de pie, y Andrew, sentado, observan el Space Needle (Davis y Trank, 2012).

El plan consiste en realizar un espectáculo de variedades asombroso en el Talent Show del instituto. Para perpetrar este teatro que propiciará la subida de Andrew a una posición social semejante a la de Steve, el primero, vestido con la ropa del segundo, signo inequívoco de su deseo de ser como él, será presentado por Steve en una actuación en la que Andrew, de diversas maneras, quedará por encima de Steve, incluso ridiculizándole.



Figura 17. Andrew camina por la cuerda floja mientras Steve le mira desde abajo (Davis y Trank, 2012).

El espectáculo resulta ser un éxito rotundo que catapulta a Andrew hacia la prueba final: una fiesta en la que intentará mantener una relación sexual con una chica, Mónica. Antes de entrar con la cámara en la habitación, Steve explicita delante de Matt que Andrew está “en el piso de arriba” y poco después se retrata a sí mismo en plano contrapicado, vinculándose icónicamente con el lugar más alto de la casa: la cúpula. Steve sigue mostrándose como el tutor de Andrew, siguen sin relacionarse como iguales (figura 18).



Figura 18. Plano contrapicado de Steve con la cúpula tras él (Davis y Trank, 2012).

La joven sale espantada de la habitación: Andrew ha vomitado encima de ella. Steve, condescendiente y paternal, intenta quitarle importancia. Él sigue por encima y Andrew está más abajo que nunca, pues la noticia de este episodio correrá como la pólvora y le asegurará a Andrew burlas y vejaciones en el instituto. La situación le incita a desarrollar la teoría de su superioridad y legítimo dominio sobre los demás, como si él

pertenciese a la siguiente etapa de la evolución humana. Existen dos secuencias que puestas en paralelo confirman esta idea: la primera, Andrew despedazando una hormiga; la segunda, Andrew arrancando los dientes a un compañero del instituto.

Del Space Needle al Tíbet



Figura 19. Matt y Casey se dirigen al hospital en busca de Andrew por un camino que tiene como punto de llegada el Space Needle (Davis y Trank, 2012).

Tras las muertes de Steve (a manos de Andrew) y de la madre de Andrew y un accidente gravísimo que éste último sufre en una gasolinera, el joven intenta matar a su padre, que ha ido a visitarle al hospital. Matt y Casey acuden al lugar apresuradamente. Los planos que muestran este desplazamiento suelen situarse en carreteras que conducen al Space Needle (figuras 19 y 20). Ello deriva en una batalla final entre Matt y Andrew que comienza precisamente en ese edificio (figura 21) pero que termina en una plaza (un lugar bajo) con la muerte de Andrew.

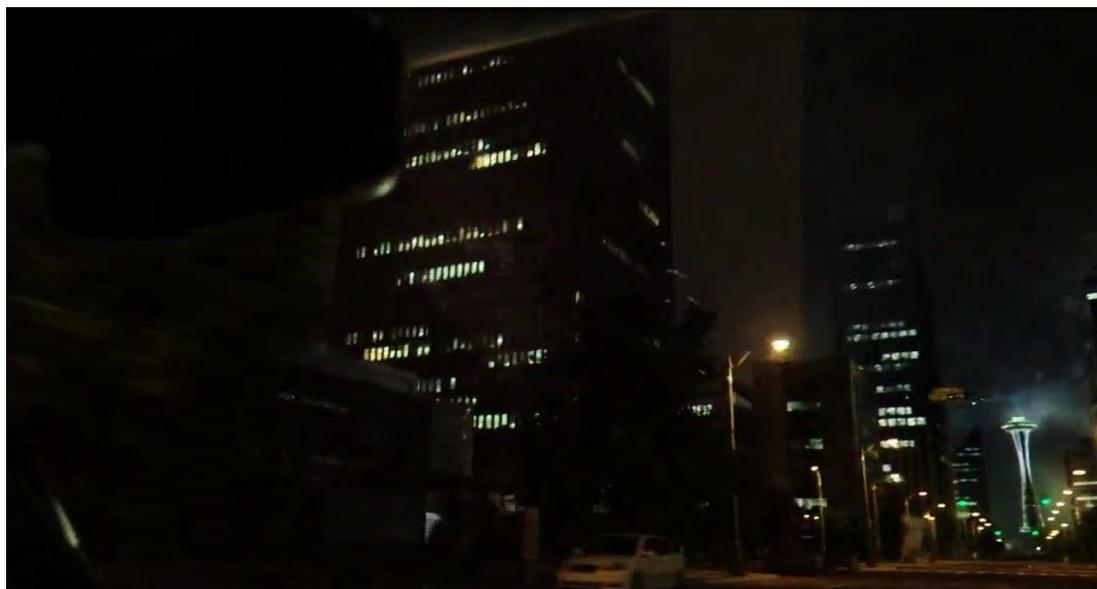


Figura 20. Al final de la ruta se encuentra el Space Needle (Davis y Trank, 2012).



Figura 21. Imágenes que ofrece la televisión de la batalla de los dos superpoderosos en el Space Needle (Davis y Trank, 2012).

La secuencia inmediatamente posterior a la del desenlace de la contienda se desarrolla en las montañas del Tíbet. A modo de reportero (figura 22) Matt coloca la cámara en la montaña y lanza un mensaje a su difunto primo Andrew. Matt le pide perdón, declara que le quiere y que va a buscar respuestas a lo que les ocurrió. El último plano de la cinta es una ciudad-monte tibetana, la aspiración de Andrew (figura 23).



Figura 22. Matt se comunica con Andrew (ya muerto) a través de su cámara en las montañas del Tíbet (Davis y Trank, 2012).



Figura 23. Plano general del Tíbet con el que finaliza la película (Davis y Trank, 2012).

### **La sed de trascendencia en la ciudad posmoderna**

En la última secuencia, Matt no habla de otra cosa que de la búsqueda de respuestas y la necesidad de un sentido muy semejante al que es revelado a los personajes bíblicos en los montes no urbanos: el sentido último. Los tres amigos recibieron sus poderes bajo tierra, en la oscuridad, pero Matt comienza su búsqueda arriba, en un monte del Tíbet luminoso, símbolo de la aspiración espiritual de Andrew.

Aquí se expresa de qué manera la actitud de Matt, que en terminología quintasiana podríamos llamar extática, aviva en él “un sentimiento profundo de añoranza por realidades valiosas, todavía no del todo alcanzadas [...] vive en *esperanza*, instalado en la realidad que busca y a la que tiende como una meta” (López Quintás, 1992: 41). Esta actitud es muy semejante a la que vemos en el hombre arcaico, especialmente el bíblico. La diferencia es que en el mundo de *Chronicle* no hay respuesta, ni revelación, ni un Absoluto eficaz que responda a los anhelos de los hombres, porque, en el mundo del superhéroe, nada hay por encima de él.

Todo lo sobrenatural o lo fantástico, lo que se sale del “mundo ordinario” del hombre moderno, es relacionado con lo irracional, lo bajo, lo oscuro, como el lugar donde de forma misteriosa los jóvenes reciben sus poderes. Cuando, quizá, aquello no es irracional, sino superrracional y está conectado con lo alto, lo luminoso, con aquello que se encuentra más allá de la razón, como los hechos asombrosos que ocurren en el Tíbet o que relata la Biblia.

### **Referencias**

Davis, J., Schroeder, A. (Productores) y Trank, J. (Director). (2012). *Chronicle* [Película]. California: Davis Entertainment.

D’Ors, M. (1996). Prólogo. En *La montaña en la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Eliade, M. (2012). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

Encinas, A. (2013). La ciudad en el cine de superhéroes. En *Ángulo Recto: Revista de estudios de la ciudad como espacio plural*. Vol. 5. N 2. Pp. 53-66.

Leclercq, J. (2009). *El amor a las letras y el deseo de Dios*, traducción de Antonio M. Aguado y Alejandro M. Masoliver, Salamanca: Ediciones Sígueme.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.

López Quintás, A. (1992). *Vértigo y éxtasis*. Madrid: Asociación para el Progreso de las Ciencias Humanas.

Román Echeverri, C. G. (2010). Ficción real: el metraje encontrado y las formas de lo real en el cine. En *Revista Logos*, N° 17, pp. 145-157.

Ropero Berzosa, A. (ed.) (2013). *Gran Diccionario Enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Editorial CLIE.

*Septuaginta*, editio altera de Rahlfs, A. y Hanhart, R. 2006, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

*The Greek New Testament*, editado por Aland, K., Black, M., Martini, C.M., Metzger, B. M., Wikgren, A. (1975). Münster: Deutsche Bibelgesellschaft.

## La ciudad rehabilitada

Felipe Samarán Saló  
(Universidad Francisco de Vitoria)

### Resumen

La arquitectura y el urbanismo habitualmente se fotografían y muestran en las publicaciones vacíos de personas, como si su presencia estropease la obra de arte. Esto sería anecdótico si no fuera porque el diseño de esa arquitectura muchas veces también ignora al habitante pensando en la foto final. Analizar la fotografía de arquitectura del último tiempo invita a la reflexión profunda, como ocurre con el mundo de la moda: ¿No se estará pervirtiendo el orden de importancia haciendo prevalecer a la “imagen” de la Arquitectura por encima de su “función”? ¿Depende esto del arquitecto, del fotógrafo, de los medios de comunicación? ¿Estamos en una inconsciente espiral viciosa donde la imagen y el Photoshop puede sobre la realidad, lo escultural sobre la usabilidad, y el impacto mediático sobre el habitante? ¿Estamos sacando a la persona del plano de cuadro fotográfico y por ello también del de nuestras preocupaciones arquitectónicas? Para explorar esta idea, se hizo una investigación sobre la fotografía contemporánea, y con motivo de la Semana de la Arquitectura 2017, un experimento artístico que hace visible este debate. Para ello se seleccionaron: Cuatro ideas filosóficas para guiar una reflexión bien fundada sobre este tema: 1- Antropología: ¿A qué modelo de hombre y sociedad dirigimos nuestros diseños? 2- Epistemología: ¿Cómo nos acercamos al aprendizaje y enseñanza de la Arquitectura? 3- Ética: ¿Existe “lo justo” y “lo mejor” a hacer en cada momento dentro del diseño? 4- Sentido: ¿Para qué diseñamos y edificamos y cómo nos construye esto a nosotros? Cuatro lugares que estimulen una reflexión bien fundada sobre cada una de las cuestiones filosóficas: 1-Templo de Debod: Paso de historia y el reflejo del hombre (antropología) 2-Polideportivo UFV (de Alberto Campo Baeza) el espacio docente (epistemología) 3-Congreso de los diputados: Lugar donde se debería buscar el bien común (Ética) 4-Cementerio de la Almudena: Lugar donde enfrentarse al sentido último. Tres miradas: Porque las cosas no son “como son” sino “como somos”. La mirada transforma el objeto observado. La fotografía detiene el tiempo y permite una contemplación más sosegada y sugerente de la realidad. Veremos el mundo a través de los ojos de tres fotógrafos de reconocido prestigio en arquitectura: 1- Fernando Alda 2-Luis Asín 3- Javier Callejas. Una invitación a participar y no ser espectador: Los habitantes serán partícipes en la vivencia del lugar y no meros espectadores. Una performance artístico-arquitectónica que ofrece una visión nueva del lugar mediante la aparición consciente en escena de quien realmente dota de sentido al espacio: LA PERSONA.

### Abstract

Architecture and urbanism are usually photographed unhabited and shown so in publications. It seems as if the presence of people would ruin the beauty of the scene. This would be anecdotal if it did not affect the design of architecture which is very often thinking about the final photo. Analyzing the recent architecture photography invites to consider if it's altering the prelation order of the "image" of Architecture over its "function", and who might be responsible for this, the architect, the photographer, the media? Are we in an unconscious and vicious spiral that imposes the image over the reality? the sculptural over the usability? and the media impact over the habitability? Are we removing the person from our photographs and therefore from our architectural concerns? To explore this idea, an investigation was conducted on contemporary photography, and an artistic experiment was held within the “Week of Architecture 2017”

to enlighten, this idea. The ingredients were: Four philosophical ideas as guide: 1- Anthropology: To what idea of man are our designs being addressed? 2- Epistemology: What images are guiding our learning and teaching of Architecture? 3- Ethics: Is there "fair" and "best" way to design in search of the common good? 4- Meaning: What do we design and build for? and how does this affect us? Four places that stimulate a meditation on those four philosophical questions: 1- Temple of Debod, 2- UFV Sports Center (by Alberto Campo Baeza), 3- Madrid's Congress, and 4- the Cemetery of the Almudena. Three different views: For things are not "as they are" but "as we are". The point of view transforms the observed objects. We will look at this four topics through the eyes of three renowned photographers in architecture: 1- Fernando Alda 2- Luis Asín 3- Javier Callejas. An invitation to trade roles from spectator to actor: An artistic architectural-photographical performance that offers a new vision of the Architecture through the close observance of the people who gives full meaning to the space.

**Palabras claves:** Arquitectura, persona, fotografía, habitante, sentido

**Keywords:** Architecture, person, photography, inhabitant, meaning

### **Introducción: Arquitectura y fotografía: un arte traducido por otro**

“Un buen arquitecto sin un buen fotógrafo no es nada. Los mejores arquitectos son en parte lo que los mejores fotógrafos les han hecho ser y parecer”.<sup>1</sup> Esa es la definición que hace Alberto Campo Baeza del papel de la fotografía con respecto a la arquitectura. En efecto Luis Barragán es Armando Salas Portugal, Mies Van Der Rohe es Richard Nickel, Le Corbusier es Lucien Hervé, Neutra es Julius Shulman y Richard Meier es Ezra Stoller. Tan es así, que llega incluso a insinuar Campo que parte del Pritzker de Barragán se debe a la difusión de las buenas fotografías que de su obra hizo Armando Salas.

“La mejor arquitectura necesita de los mejores fotógrafos. Una buena arquitectura sin fotografiar, sin transmitirse, acaba perdiéndose. Los buenos fotógrafos, son imprescindibles para los buenos arquitectos”.<sup>2</sup> Las palabras de Alberto Campo son sabias y certeras como su arquitectura. Y esa realidad convive con otra que contaba en una entrevista hecha en 2015 al arquitecto Jan Gehl, responsable de haber convertido Copenhague en una de las ciudades más ejemplares y amables del mundo:

There was this guy at a conference in London. He said: «I feel sorry for you, architects. Because your means of communication is a still photo. And on a still photo all you can see is form. So constantly you communicate form to each other and you get more and more obsessed with form. This is not architecture this is sculpture.» Architecture is the interaction between form and life. And architecture is good only if this interaction works. The same is true for cities. It's not about buildings and streets, it's about the interaction of life and the physical environment.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Campo Baeza, A. (2015) El ojo del arquitecto. Plataforma de Arquitectura Recuperado de: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/625675/dia-mundial-de-la-fotografia-javier-callejas-por-alberto-campo-baeza>

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup> Gehl, J. (2015). Architects know very little about people Tageswoche. Recuperado de: [https://www.tageswoche.ch/de/2015\\_12/basel/683236/%C2%ABArchitects-know-very-little-about-people%C2%BB.htm](https://www.tageswoche.ch/de/2015_12/basel/683236/%C2%ABArchitects-know-very-little-about-people%C2%BB.htm)

El urbanista danés rescata esta historia para explicar que la fotografía, medio principal para difundir la arquitectura, en muchos casos se está convirtiendo en un fin en sí misma, puesto que en muchas ocasiones “se diseña para la foto” más que pensando en la interacción entre la obra y el usuario. La llamada de atención de Gehl veremos que no es aislada.

La fotografía es cada día un tema más relevante y significativo. Según un artículo del Washington Post <sup>4</sup>, un estudio realizado en 2015 prueba que hoy en el mundo se toman más fotografías cada dos minutos que en todo el siglo XIX junto. En una entrevista hecha en 2017 al prestigioso fotógrafo de arquitectura británico Richard Pare, a la pregunta de: ¿Qué diferencia hay entre fotografiar arquitectura de manera convencional y desde una perspectiva artística? su respuesta fue: “El trabajo más 'comercial' suele reducirse a una interpretación estandarizada, que describe los contornos del edificio; ahora se manipula digitalmente para eliminar aquello que los arquitectos no quieren ver”.<sup>5</sup>

¿Qué es aquello que los arquitectos no queremos ver?

## Desarrollo:

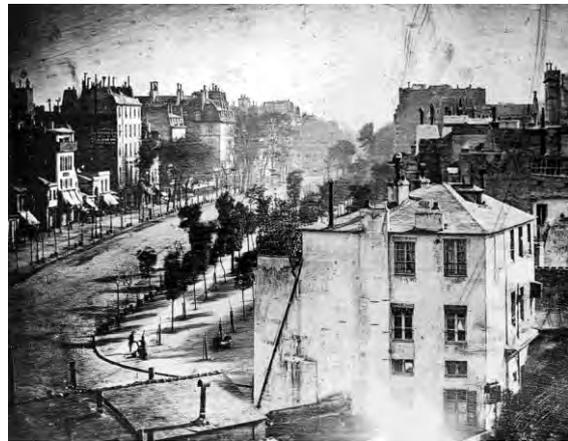
### Papel de la fotografía en la narración arquitectónica

La fotografía nació vinculada a la arquitectura por el carácter estático de esta. La primera fotografía que se conserva de la historia, datada en 1826, son los tejados que se veían desde la casa de Le Gras del inventor francés Joseph Nicéphore. Y el primer daguerrotipo obtenido por el físico, fotógrafo, inventor y químico francés Louis Daguerre en 1838 son los tejados del Boulevard du Temple de París.

Resulta interesante lo que afirma Juan José Lahuerta sobre esa 1ª fotografía de París:



Detalle de daguerrotipo



1<sup>er</sup> daguerrotipo de la historia, “Boulevard du Temple”, tomado en París por el francés Louis Daguerre en 1838

¿Por qué es famoso ese primer daguerrotipo del Boulevard du temple? No por la arquitectura, sino porque en él aparece por primera vez en la historia la pequeña figura de un hombre vivo, abajo en la esquina de la izquierda, alguien a quien estaban lustrando los

<sup>4</sup> Swanson, A. (2016). The world’s most photographed places. The Washington Post. Recuperado de: [https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/08/26/the-worlds-most-photographed-places/?utm\\_term=.7e2eb6ca49ef](https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/08/26/the-worlds-most-photographed-places/?utm_term=.7e2eb6ca49ef)

<sup>5</sup> Paredes, I. (2017). Richard Pare. El fotógrafo de Le Corbusier. Duendemad. Recuperado de: <http://www.duendemad.com/es/n-143-libro-ambar-de-la-arquitectura/el-fotografo-de-le-corbusier>

zapatos y que, al contrario de personas que por allí pasaban a las ocho de la mañana permaneció quieto durante los largos minutos que duró la exposición.<sup>6</sup>

Es la presencia de la persona la que transforma y pone en valor esta primera fotografía con motivo arquitectónico. Lahuerta añade algo más sobre el tema.

veo una metáfora de las relaciones entre la arquitectura y la fotografía [...] la fotografía se convertirá en el medio a través del cual se “inventa” la arquitectura moderna, una arquitectura, en efecto, de pintores, a-tectónica, y una fotografía maestra en el “arte del mentir bien”.<sup>7</sup>

Ese “mentir bien” recuerda que es necesario saber no sólo quienes somos, sino cómo nos vemos, y en eso la fotografía ha sido sin duda el verdadero y gran testigo ¿insobornable? de la historia.

A partir del primer cuarto del siglo XIX con la aparición de la “fotografía”, que literalmente quiere decir “dibujar con luz”, el dibujo cede gran parte de su papel testimonial y divulgativo a esta. Aparecen unas nuevas reglas de narración, porque igual que la arquitectura tiene sus normas compositivas y constructivas, la fotografía igualmente tiene las suyas propias. Como disciplina con vocación artística también se genera conforme al parecer de su autor, y queda sujeta a los criterios del fotógrafo, que son independientes de los del arquitecto, y pueden no tener nada que ver con ellos. Asistimos al nacimiento del delicado binomio Arquitectura–fotografía, que tantas veces resulta simbiótico y en ocasiones deviene parasitario.

El riesgo es evidente, dado que mucha gente tendrá su único contacto con la arquitectura por medio de esas fotografías. La fotografía se convierte poco a poco en una potente fuente de inspiración para arquitectos y estudiantes de arquitectura, pasando a ser parte de su alimento referencial, y en muchas ocasiones convirtiéndose en fin aspiracional, al desear que sus obras terminen siendo bellamente retratadas y divulgadas más allá de sus fronteras geo temporales.

Comenta Iñaki Berguera que “cuando John Ruskin compró unos daguerrotipos de la plaza de San Marcos en Venecia entendió—y así lo transmitió en 1857 en la Architectural Association de Londres—que la formación de los estudiantes de arquitectura debía sustentarse en la documentación fotográfica de los grandes edificios del mundo, en detrimento de las láminas y grabados que hasta entonces se habían empleado en la formación de los alumnos”.<sup>8</sup> En junio de 1882, la revista *American Architect and Building News* escribía que las fotografías eran un instrumento educativo y pronto muchos artistas y arquitectos se inspirarían antes en su colección de fotografías que en los libros. No es de extrañar por tanto que años más tarde, en 1923, en la pionera Bauhaus de Weimar, Lázlo Moholy Nagi comenzara a impartir la enseñanza de fotoescultura, fotomontaje, montaje lumínico, y collage como parte de la formación recomendada para arquitectos.

---

<sup>6</sup> Lahuerta, J.J. (2015) Sobre la representación de arquitectura en mil palabras. En Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España. (pp.7-9) Barcelona: Arquia/Temas

<sup>7</sup> Ibid

<sup>8</sup> Berguera, I. (2015) Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura. En Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España. (pp.17-35) Barcelona: Arquia/Temas

La fotografía fue ganando importancia hasta empezar a ser tan importante el fotógrafo que inmortalizaba la obra como el arquitecto de esta. Así empezaron a fraguarse los grandes binomios arquitecto-fotógrafo como Le Corbusier-Lucien Hervé, Richard Neutra-Julius Shulman, Mies Van Der Rohe-Richard Nickel, etc. En aquel tiempo el arquitecto era el factor principal del binomio, y a partir de él se producía un maridaje fértil entre ambos. Con la creciente velocidad de consumo de la imagen, hemos llegado a una autonomía importante del fotógrafo con respecto al arquitecto, hasta el punto de que, en gran medida, salvo en el caso de los grandes maestros de la arquitectura, las obras son divulgadas en función de quien las fotografíe, y qué medio las elija para su difusión, asistimos así al nacimiento de una nueva “élite fotográfica independiente” que es capaz de situar al arquitecto en función de sus fotografías. Tal es el caso de Hisao Suzuki, Iwan Baan, Roland Halbe, Fernando Guerra, Duccio Malagamba, etc.

Al principio el arquitecto conducía y dirigía las tomas del fotógrafo para intentar captar aquello que el proyecto había querido destacar, y se producía una estricta selección del resultado para su divulgación. Con el devenir del tiempo esto cambió, siendo la visión del fotógrafo la que es capaz de capturar y desvelar bellezas y valores de la obra arquitectónica que probablemente ni siquiera estaban en la intención primigenia del arquitecto. Describe esa primera etapa el estudio sistemático y comparado de la investigadora belga Veronique Boone que afirma que en muchas de las fotografías publicadas de las villas de Le Corbusier y Pierre Jeaneret de los años veinte, (especialmente Savoye y Stein), se puede comprobar la meticulosa selección de imágenes por parte del arquitecto, de tal modo que los puntos de vista seleccionados en las fotografías más publicadas coinciden con los dibujos previos de Le Corbusier sobre dichos proyectos.<sup>9</sup>

El paulatino incremento del consumo de imágenes lo describe perfectamente la arquitecta e historiadora, especializada en la relación entre medios de comunicación y arquitectura y directora de programas de posgrado de la universidad de Princeton, Beatriz Colomina, cuando indica que antes del advenimiento de la fotografía el público de la arquitectura era el usuario. Con la fotografía, la revista ilustrada y el turismo, la percepción de la arquitectura empezó a producirse a través de una forma social adicional: “el consumo”.

El cliente ha cambiado, ya no importa tanto el habitante como el consumidor de imágenes. ¿Cómo afecta eso a la Arquitectura?

### **Arte o Artificio. Cuando la belleza falta a la verdad**

La fotografía pasó así de ser “medio” a “fin”, de “testigo” a “protagonista”, con todas las consecuencias que esto conlleva. La propia concepción de la Arquitectura empezaba a querer ser “más fotogénica” y a prestar más atención a esto que a su carácter acogedor para el habitante y duradero en el tiempo para el dueño, puesto que el cliente empezaba a ser más el observador de la fotografía que el usuario del espacio. Con esa transformación es cuando empieza a aparecer el “bien mentir” del que hablaba Lahuerta. Con la mejor intención, y velando por su propio mérito artístico, la fotografía empieza a retocar sus imágenes, a engrandecer con ellas, de modo no siempre honesto, la belleza natural de la arquitectura puesto que la gran mayoría de quienes la consumen no tendrán jamás la oportunidad de contrastar el modelo frente a su representación.

---

<sup>9</sup> Boone, V. es profesora de la ULB (Université Libre de Bruxelles) y miembro del equipo de investigación “Le Corbusier et le film, la promotion d'une oeuvre” y “Théories et épistémologies de l'architecture et de l'espace”.

Todos hemos sentido en ocasiones la decepción de encontrarnos in situ con una obra que no estaba a la altura de sus retratos fotográficos. La fotografía también podía maquillar la verdad como lo hicieron previamente los dibujos. Así lo denunciaba Richard Neutra cuando en 1920 visitó la obra de Wright para descubrir sorprendido que sus “Prairie houses” no se encontraban en una pradera sino en un contexto urbano, cambiando por completo la imagen que de ellas se tenía a través de los dibujos y el imaginario del maestro americano.

Algunos defienden que la imagen tan solo es un constructo gráfico, que pretende reflejar lo que nuestro cerebro comprende, limpiándolo de las impurezas de la realidad imperfecta. Lo que ocurre es que la línea de separación entre el engaño y la honestidad intelectual es difusa y no siempre sencilla de trazar. Recurriendo por un momento al ámbito de la moda (otro arte), hay un paralelismo que describe con claridad la modelo norteamericana Cameron Russell (graduada en economía y ciencias políticas por la universidad de Columbia) en su conferencia “Looks aren't Everything. Believe me, I'm a Model”.<sup>10</sup> Dice Cameron: “Image is powerful, but also, image is superficial. [...] and how we look, though it is superficial and immutable, has a huge impact on our lives”.<sup>11</sup>

Russel describe cómo sus fotografías la mayoría de las veces retratan algo que NO ES ELLA y con lo que no se ve identificada, un producto pensado de antemano y fabricado sobre ella, no a partir de ella. Hace comprender que la fotografía ha tomado vida propia y ya no retrata lo que hay, sino que lo que hay se manipula hasta que la foto fabrica una imagen ideal, que puede diferir notablemente de la realidad.

Sus palabras podrían muy bien ser las de un edificio hablando de sí mismo tras ver el resultado de una sesión de fotografía para una revista:

Do they retouch all the photos?" Yes, they pretty much retouch all the photos, but that is only a small component of what's happening. [...] these pictures are not pictures of me. They are CONSTRUCTIONS, and they are constructions by a group of professionals, by hairstylists, and makeup artists, and photographers, and stylists, and all of their assistants and pre-production and post-production, and they build this. That's not me.<sup>12</sup>

¿En qué momento pasó la fotografía a mandar sobre la modelo, hasta el punto de que esta ya no se reconoce en ella? ¿Podría ocurrir que la búsqueda de la belleza femenina, idealizada, eternamente joven y sin impurezas, (igual que la arquitectónica) haya pasado a convertir la fotografía de medio a fin en sí mismo? Poco importa si la foto refleja la realidad. Lo que pasa a mandar es esa imagen “pre-fabricada y post-producida”, que servirá como idealización del producto para millones de personas que jamás tendrán la oportunidad de conocer a la modelo en persona, ni de adentrarse en el edificio y comprobar si en este hay eco o una buena acústica, si sus paredes suenan macizas o huecas, si en su interior hace frío o calor, si es cómodo o incómodo, si huele a madera o plástico, si la gente que lo habita está satisfecha, si la ciudad lo acoge con aceptación, indiferencia o rechazo.

Lo importante es que haya unas imágenes bellas, y poco importa (es casi mejor que ocurra) que la belleza de estas supere de largo la belleza del modelo. Deja de preocupar

---

<sup>10</sup> Russell, Cameron 1987 Boston (USA), fue modelo profesional de 2003 a 2013 para marcas como Chanel, Versace, Prada, Victoria's Secret, Calvin Klein, Armani, Benetton o Louis Vuitton entre otras. Posteriormente se graduó en económicas y ciencias políticas por la Universidad de Columbia.

<sup>11</sup> TED (octubre 2012) Russell, Cameron: Looks aren't Everything. Believe me, I'm a Model. [archivo de video]

Recuperado de:  
[https://www.ted.com/talks/cameron\\_russell\\_looks\\_aren\\_t\\_everything\\_believe\\_me\\_i\\_m\\_a\\_model/transcript?language=es](https://www.ted.com/talks/cameron_russell_looks_aren_t_everything_believe_me_i_m_a_model/transcript?language=es)

<sup>12</sup> Ibid

que el modelo envejezca o se transforme hasta hacerse irreconocible después de la última foto, porque ya está inmortalizado en la “instantánea”. El riesgo es incluso mayor si pensamos que los modelos empiezan a tener que ser físicamente como a las fotos les gustaría que fueran para satisfacer al objetivo de la cámara. ¿Cómo encontrar el punto de virtud (que lo tiene) de un buen y recomendable reportaje fotográfico, y evitar el exceso (que también existe) en esa sana y deseable búsqueda de la belleza?

Llegado el momento de reportaje fotográfico ya no hay marcha atrás, las preguntas de fondo han de realizarse durante la concepción de la arquitectura. La fotografía de Arquitectura no es para sus usuarios cotidianos, estos no la necesitan para nada porque la viven cada día. La fotografía de Arquitectura es para difundir la obra, para enseñar con ella, para inspirar al gremio, para documentar y engalanar el CV del diseñador, y todo ello es lícito y bueno. La línea se vuelve nítida cuando las decisiones de proyecto y ejecución anteponen estas razones al bien del usuario, ignorándolo o incluso llegando a perjudicarlo conscientemente por mor de procurar una buena instantánea.

### **Sujeto elíptico. Lo que la fotografía ignora sistemáticamente**

“La conocida frase del pintor americano Frank Stella, “Lo que ves es lo que ves”, no parece que pueda aplicarse a la fotografía. Según apostilló la artista Bárbara Visser: “lo que ves depende de lo que vayas buscando”<sup>13</sup>. El mensaje que lanza la arquitectura como disciplina artística, es en gran medida la suma de los mensajes que fabrica la fotografía a partir de ella. Cada obra propone unos acentos singulares, pero también hay un mensaje de fondo que el universo fotográfico contemporáneo genera como sustrato general. Sería revelador descubrir si hay algún patrón común que permita sacar conclusiones. La pregunta que este estudio se formula es: ¿Qué papel ocupa la persona, (el usuario), en la arquitectura y la interpretación fotográfica de la realidad construida?

Cada arquitecto tiene sus propios focos de interés prioritario y los fotógrafos tratan de dar con ellos, pues la realidad es que habitualmente son los arquitectos quienes encargan estos reportajes fotográficos y han de hacerse a su gusto. Por este motivo parece relevante escudriñar qué dicen las fotografías (testigo necesario de la arquitectura) de los intereses y las intenciones de los arquitectos. Merece la pena ver en qué se hace el acento, y qué se elimina del plano de cuadro consciente o inconscientemente.

Para responder esta pregunta en el contexto de nuestro tiempo se ha hecho un sistemático estudio de las últimas publicaciones de la BIAU (Bienal Iberoamericana de la Arquitectura y el Urbanismo) y BEAU (Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo) entre los años 2008 y 2015, el recopilatorio de los primeros 50 años de Premios FAD 1958-2008, y el *Top 100 American Architecture Projects* de la revista Archdaily con obras entre 2008-2015. Esto ofrece una visión bastante plural y representativa del contexto arquitectónico contemporáneo.

Tomando por ejemplo la IX BIAU (el resto de las recopilaciones arrojan cifras muy similares) nos encontramos que en 407 páginas, con 33 proyectos documentados a razón de entre 6 y 8 fotos por cada uno haciendo un total de 207 fotografías, tenemos que:

#### **Presencia de la persona en la fotografía:**

En el 80% de las fotografías la persona juega un papel irrelevante

---

<sup>13</sup> Berguera, I. (2015) Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura. En *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. (pp.17-35) Barcelona: Arquia/Temas.

El 67% de las fotografías estaban absolutamente deshabitadas.

El 13% tienen la imagen de alguna persona desvinculada del proyecto.

Sólo un 20% de las fotos muestran algún habitante haciendo uso contextualizado del espacio.

### **Atención al espacio habitable (fin último de la arquitectura, y que lo distingue de la escultura):**

El 69% de las fotografías son imágenes exteriores donde solo puede apreciarse fachada y no el espacio interior habitable. Importa más el aspecto exterior que la calidad del espacio contenido.

El 70% de los espacios interiores estaban vacíos por completo, sin mobiliario alguno que permita reconocer su adecuación al uso.

El 68% de los espacios amueblados no presentan ningún usuario haciendo uso de este.

### **Relación con la ciudad**

Un 76% de las fotos de exterior no muestran contexto urbano. Presentan el edificio sin referencia a la ciudad que los acoge. Solo un 24% de las fotos permiten contextualizar la obra.

El 74% de las imágenes que muestran espacio exterior presentan visiones urbanas asombrosamente vacías, sin una sola persona, hasta el punto de que resulta difícil de averiguar en qué momento del día se han tomado las fotos para mostrar una ciudad así de desierta.

Hagamos un breve análisis del mensaje global que se transmite.

- Mayoritariamente el fotógrafo retrata edificios vacíos de vida, donde el objeto construido es el protagonista absoluto, y la vida que nació para albergar resulta molesta o poco interesante.

- Interesa más el aspecto exterior de los proyectos que su riqueza espacial interior.

- Hay un esfuerzo deliberado por hacer desaparecer del plano de cuadro a las personas en ambientes urbanos. Aunque lo normal es que las calles estén habitadas, sin embargo, lo habitual es que en su retrato se muestren inquietantemente desérticas.

- Esta visión final de la arquitectura contrasta con las imágenes virtuales que se presentan a concursos, donde prácticamente siempre hay usuarios en la escena.

Esto se nos ha contagiado a todos, que cuando fotografiamos la arquitectura esperamos el momento en que nuestro modelo esté “vacío” en lugar de buscar que esté “bellamente habitado”.

Lo relevante es: ¿Cambia esto la forma en la que producimos arquitectura? ¿Qué mensaje estamos lanzando a la profesión y a los alumnos de arquitectura?

- Que en la toma de decisiones de proyecto “hay que cuidar el aspecto del objeto por encima de su relación con el usuario” para que luzca bien en la foto que será muy probablemente deshabitada.

- Que la fachada, o el volumen exterior, es más relevante que la calidad del espacio interior, pasando del “Form follows function” al “Function is irrelevant”.

La capacidad del fotógrafo de recortar la realidad y enfocarse en lo que más le interesa está dejando claramente fuera a la persona. ¿Le pasa lo mismo al arquitecto? Esto no fue siempre así. Basta con volver la mirada, por ejemplo, a las cerca de 11.000 viviendas que levantó entre 1949 y 1966 el promotor Joseph Eichler en California, y ver cómo se fotografiaban aquellas viviendas, siempre “modélicamente habitadas”, porque su lema y principal foco de atención era: “Designed for better living”, y tanto el diseño como su narración fotográfica se centraban en esa meta arquitectónica. El programa de

las Case Study houses con la participación de los mejores arquitectos del momento (Richard Neutra, Raphael Soriano, Craig Ellwood, Charles y Ray Eames, Pierre Koenig y Eero Saarinen) y algunos de los mejores fotógrafos de la época como Julius Shulman, estaban igualmente alineados en esta forma de producir y narrar la arquitectura.

También hay ejemplos relevantes contemporáneos de arquitectos como Bjarke Ingels o Alejandro Aravena y fotógrafos como Iwam Baan o Miguel de Guzmán que generalmente muestran sus espacios bien habitados, donde el espacio muestra una coherente imagen en perfecta armonía con la belleza plástica. Parece por tanto evidente que la arquitectura y la fotografía ensalzan u omiten aquello que les interesa o no, y basta con fijarse bien para descubrir cuáles son sus intereses.

La mala noticia es que la persona, el usuario, no parece estar entre sus inquietudes.

La buena noticia es que eso está cambiando, y así debe ser.

### **CIUDAD REHABILITADA. Demostración empírica de una realidad**

“La esencia de la fotografía es el hecho de enmarcar. A través del visor pones un marco alrededor de algo, aislándolo y dándole importancia al suprimir lo que queda fuera de él. La fotografía, en otras palabras, es la eliminación del contexto”.<sup>14</sup> La fotografía levanta acta de lo construido, y muestra sus valores espaciales y artísticos, pero lo hace a través de sus propios filtros, que son autónomos y nunca inocuos. Lo que el fotógrafo sabe hacer, lo que le resulta más viable, lo que concuerda con su visión de lo fotografiado. Para escenificar esta realidad se hizo un experimento vinculado a la Semana de la Arquitectura de Madrid 2017. Se invitó a tres fotógrafos de reconocido prestigio de arquitectura: Fernando Alda, Luis Asín y Javier Callejas y se les planteó fotografiar cuatro lugares diferentes vinculados a cuatro preguntas distintas.

Antropología: ¿Qué papel ocupa la persona que habita en mis decisiones de proyecto y de plasmación de la realidad? La arquitectura como escenario de vida cambiante.

Edificio: Templo de Debod. El edificio y sus distintos reflejos a través de la historia

Epistemología: ¿Cómo enseñamos la buena Arquitectura y qué nos enseña ella? ¿Cómo elijo lo que debe ser enseñado? ¿Cómo enseño lo que sé? ¿Cómo reconozco y analizo el mundo exterior para presentárselo a quien quiere aprender?

Edificio: Polideportivo UFV. La universidad, lugar para iluminar la razón

Ética: ¿Cómo reconocemos “lo justo” y “lo que se debe hacer” en cada momento? ¿Pueden acomodarse todas las formas de interpretar la vida en un espacio común y válido para todos? ¿Cuánto es justo gastar en cada cosa? Austeridad vs representatividad icónica.

Edificio: Congreso de los diputados, ¿Son las instituciones espacios plurales y abiertos?

Sentido: ¿Para qué diseñamos y construimos y cómo nos construye esto a nosotros? ¿Para qué estamos aquí y qué quedará de nosotros y nuestra arquitectura cuando nos vayamos?

Edificio: Cementerio de la Almudena. La última morada de todos que invita a hacer balance.

---

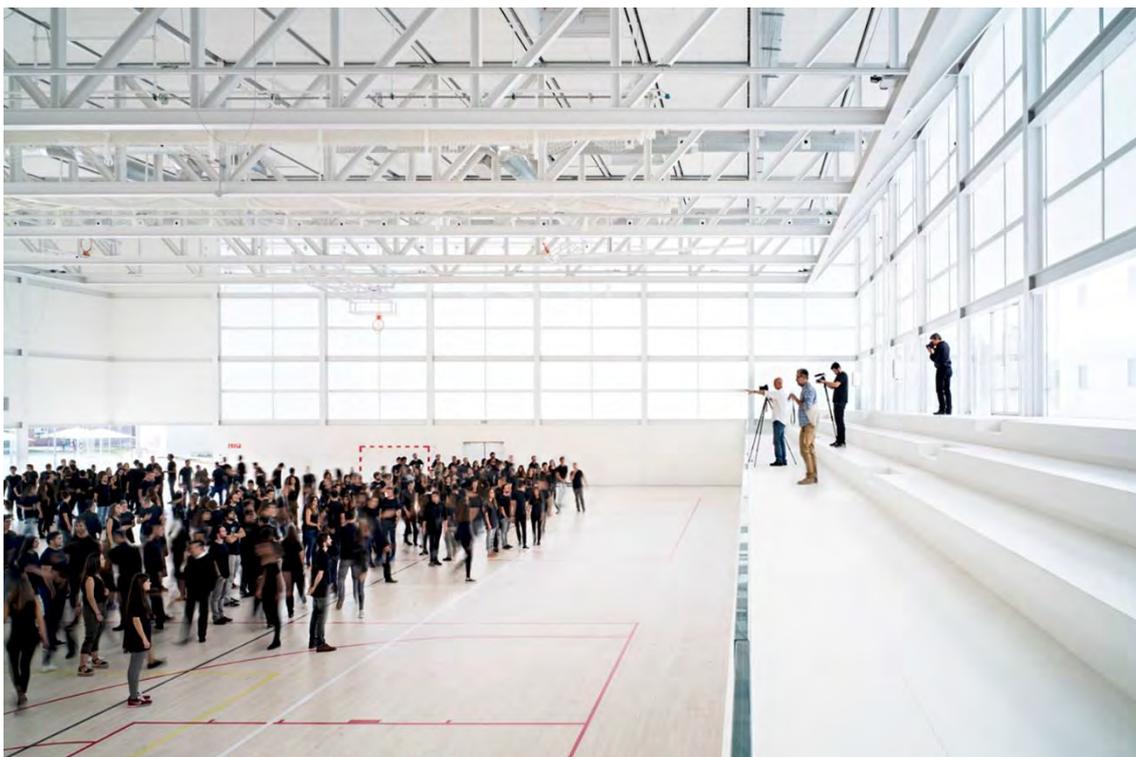
<sup>14</sup> Busch, A. (1993) The photography of architecture, New York: Ed. Paperback



Polideportivo UFV visto por Fernando Alda



Polideportivo UFV visto por Luis Asín



Polideportivo UFV visto por Javier Callejas



Polideportivo UFV visto por Javier Callejas

## Conclusiones

Las conclusiones de este experimento artístico fueron:

- El fotógrafo es también un artista y conecta tanto más con el encargo cuanto mayor es su libertad de actuación.

- Es muy difícil trazarle el camino al fotógrafo en su forma de trabajar, retrata lo que le atrae, no lo que se le indica.

- Cada mirada descubre un mundo radicalmente distinto hasta el punto de parecer retratar realidades diferentes.

Y las de este artículo son que:

- La nueva “mirada fotográfica”, y el “consumo rápido de imágenes impactantes” condicionan fuertemente nuestra forma de producir arquitectura.

- El foco ha cambiado del habitante al consumidor de imágenes.

- La regeneración y salud de la arquitectura pasa por recuperar la centralidad de la persona tanto en su diseño como en la representación de esta. Entendiendo que la Arquitectura solo tiene sentido cuando hace más habitable nuestro espacio.

## Referencias:

Campo Baeza, A. (2015), “El ojo del arquitecto. Plataforma de Arquitectura” Recuperado de: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/625675/dia-mundial-de-la-fotografia-javier-callejas-por-alberto-campo-baeza>

Gehl, J. (2015). “Architects know very little about people Tageswoche”. Recuperado de: [https://www.tageswoche.ch/de/2015\\_12/basel/683236/%C2%ABArchitects-know-very-little-about-people%C2%BB.htm](https://www.tageswoche.ch/de/2015_12/basel/683236/%C2%ABArchitects-know-very-little-about-people%C2%BB.htm)

Swanson, A. (2016). “The world’s most photographed places”. *The Washington Post*. Recuperado de: [https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/08/26/the-worlds-most-photographed-places/?utm\\_term=.7e2eb6ca49ef](https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/08/26/the-worlds-most-photographed-places/?utm_term=.7e2eb6ca49ef)

Paredes, I. (2017). “Richard Pare El fotógrafo de Le Corbusier”. *Duendemad*. Recuperado de:

<http://www.duendemad.com/es/n-143-libro-ambar-de-la-arquitectura/el-fotografo-de-le-corbusier>

Lahuerta, J.J. (2015) “Sobre la representación de arquitectura en mil palabras”. En *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Arquia/Temas. pp.7-9.

Berguera, I. (2015) “Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura”. En *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Arquia/Temas. pp.17-35.

Russell, C. (2012) “Looks aren't Everything. Believe me, I'm a Model”. *TED* [archivo de video] Recuperado de: [https://www.ted.com/talks/cameron\\_russell\\_looks\\_aren\\_t\\_everything\\_believe\\_me\\_i\\_m\\_a\\_model/transcript?language=es](https://www.ted.com/talks/cameron_russell_looks_aren_t_everything_believe_me_i_m_a_model/transcript?language=es)

Berguera, I. (2015) “Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura”. En *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Arquia/Temas. pp.17-35.

Busch, A. (1993) *The photography of architecture*, New York: Paperback

## **De sur a norte, de norte a sur: Orán y Montpellier en la obra de Malika Mokeddem**

M. Carme Figuerola  
(Universitat de Lleida)

### **Resumen**

Las narraciones de Malika Mokeddem, nacidas de la urgencia de una lucha contra circunstancias históricas adversas, otorgan al espacio una mayor relevancia que la de un mero decorado geográfico: lo convierten en un microcosmos que ejerce una notable influencia sobre los personajes femeninos en su búsqueda de la propia identidad. En particular este análisis se centra en dos núcleos metropolitanos, Orán y Montpellier, por la trascendencia que éstos cobran tanto en la vida personal de la autora como en su creación literaria. Con ello se pretende demostrar hasta qué punto las citadas urbes constituyen el reflejo de una personalidad fragmentada que actúa como eco de sus habitantes: el entramado de calles y pasajes pone al desnudo los desafíos sociales e ideológicos, en particular de esas mujeres que reivindican su papel en la comunidad. La segregación espacial refleja los tabús de antaño que siguen vigentes y cuya influencia explica la existencia de fronteras que, aunque invisibles, no por ello están menos presentes.

Por consiguiente, la metrópolis descrita por Mokeddem deja de ser un referente objetivo de la realidad para convertirse en una amalgama de las sucesivas sensaciones experimentadas por sus criaturas de papel.

### **Abstract**

Malika Mokeddem's stories, born from the urgency of a struggle against adverse historical circumstances, give the space a greater relevance than that of a mere geographical decoration: they turn it into a microcosm that exerts a remarkable influence on the female characters in their search for the own identity. In particular, this analysis focuses on two metropolitan cores, Oran and Montpellier, for the transcendency that these charge both in the personal life of the authoress and in her literary creation. This is intended to demonstrate to what point the mentioned cities constitute the reflection of a fragmented personality that acts as echo of its inhabitants: the studding of streets and passages exposes the social and ideological challenges, especially of those women who claim for their role in the community. Spatial segregation reflects the taboos of long ago that are still in force and whose influence explains the existence of borders that, although invisible, are not less present.

Therefore, the metropolis described by Mokeddem ceases to be an objective reference of reality to turn into an amalgam of the successive sensations experienced by its fiction characters.

**Palabras clave:** ciudad, identidad, mujer, Malika Mokeddem, geocrítica.

**Keywords:** city, identity, woman, Malika Mokeddem, geocriticism.

Malika Mokeddem pertenece a esa generación de escritoras que suelen clasificarse, según Marta Segarra (Segarra, 2010: 9), bajo la rúbrica de “literatura francófona del Magreb”. Por lo general sus relatos abordan acontecimientos históricos acaecidos en su

país, en este caso Argelia, a la par que destacan los retos a los que se enfrentan en su empresa de construirse una identidad, proceso muy a menudo complejo debido a su participación de dos culturas y dos espacios. Esa dualidad que vertebra su creación repercute en la representación geográfica: la autora plasma los lugares según su mirada particular y les concede un significado a menudo ambivalente que raya incluso en lo paradójico. El cuestionamiento de la noción de espacio en sus diversas concreciones traduce, en el fondo, una búsqueda constante de su propio emplazamiento social. El objetivo de esta comunicación consiste en mostrar los recursos que Mokeddem utiliza para que la ciudad se convierta en una prolongación de sus habitantes, práctica que, lejos de constituir un caso aislado, coincide con una tendencia propia de la literatura postcolonial, a juzgar por lo que describe Jean-Marc Moura (Moura, 1999).

Organizar y dominar el espacio se convierte en la obra de Mokeddem en el resultado de un aprendizaje vital del individuo. Desde esa perspectiva el lector no se sorprenderá ante la insistencia con la que la avispada Dalila (*L'Interdite*) se pregunta sobre ese concepto: “il faut marcher pour le trouver, l'espace? Comme les nomades?”<sup>1</sup> (Mokeddem, 2007: 39). Al disponer solo de una imagen como referente, la de su hermana Samia cuya existencia se reduce a deambular por las calles (Mokeddem, 2007: 39) poco después concluye: “C'est un espace, la peinture? [...] Ceux qui restent toujours seuls, ils attrapent tous la maladie de l'espace”<sup>2</sup> (Mokeddem, 2007: 69). Incertidumbres y vacilaciones que el texto subraya a través de la denominación que la chica atribuye al país galo, para ella *Lafrance*... Una ingenuidad nada fortuita puesto que para afianzar el concepto la adolescente establece un vínculo indisoluble entre el sitio y los sentimientos de sus habitantes.

Aun sin ser los únicos, dos nombres protagonizan de manera indiscutible las tramas de la novelista: Orán y Montpellier, encarnando cada una de ellas la ciudad preferida por las heroínas de Mokeddem. No se proporcionan descripciones minuciosas sobre los lugares, dado que constituyen espacios por reinterpretar, tanto en sus topografías como en sus tradiciones y que su aprehensión corre pareja al proceso de recomposición identitaria de las heroínas que los pueblan.

Más allá de simple decorado, *Des rêves et des assassins* concede a la metrópolis el papel de un actante, aspecto que el texto subraya incluso a nivel formal. Así, el epígrafe “Montpellier” concedido a uno de los capítulos de la trama sugiere, a la par que adelanta, el influjo que tal ciudad va a tener en el estado de ánimo de la protagonista, hasta el punto de sintetizar dicha etapa de su vida. Ese mismo procedimiento se reitera en los relatos autobiográficos donde comentarios y descripciones sobre las ciudades se entretajan con la transcripción de las experiencias allí vividas. En el caso de *La Transe des insoumis* la omnipresencia del espacio urbano aparece subrayada a nivel formal por una construcción en alternancia: los capítulos se distribuyen en dos partes que se oponen mediante el epígrafe que las sintetiza: “Aquí” (ici), “Allá” (là-bas). Este último se precisa como “Orán” cuando la protagonista llega a ese enclave con el fin de iniciar sus estudios universitarios: marca de ese modo un nuevo eslabón, el inicio de una etapa crucial en la formación de su personalidad puesto que durante ese periodo la heroína inaugura su rebeldía, rasgo que va a constituir una de sus principales características.

Cabe asimismo referirse a Argel que adquiere un marcado relieve en *La Transe des insoumis*. Pese a su fugaz aparición, dicha ciudad suscita en la escritora la toma de conciencia de su hibridismo. A su regreso a la capital argelina Mokeddem se siente fascinada por el azul del mar y ese momento de ensueño le permite establecer un nexo

---

<sup>1</sup>“¿Hay que andar para encontrar el espacio? ¿Como los nómadas?”[La traducción es nuestra en todas las citas traducidas]

<sup>2</sup>“Quienes se quedan solos siempre acaban por contraer la enfermedad del espacio”.

entre el enclave urbano y Montpellier: el sur y el norte se funden en una relación indisociable. Ambas forman parte de su personalidad como constituyentes básicos que confirman el entredós cultural reivindicado por la autora (Mokeddem, 2005: 229). Al contrario que en los textos autobiográficos, la ficción es más parca con respecto a Argel: en *L'Interdite* se la evoca como prueba fehaciente del aumento de la ola integrista. Dos motivos evidencian dicha metamorfosis, aspecto que la novelista desarrollará en su próxima obra aunque en ese caso aplicados a Orán: el primero, la indumentaria de las chicas convertidas en “cuervos”. La animalización y las connotaciones negativas ponen de manifiesto la crítica de Mokeddem. En segundo lugar, para referirse al aumento de las hostilidades que acechan a Argelia (Mokeddem, 2007: 134), la narradora plasma el estado de la capital con un campo semántico de términos relativos a la enfermedad. Mokeddem recurre con frecuencia al lenguaje médico<sup>3</sup>. Conocedora del mismo por su formación como nefróloga, lo emplea con particular ahínco en sus alusiones a las nefastas consecuencias del fundamentalismo. La impronta de tal elección léxica es más profunda, puesto que diagnosticar la salud urbana equivale a sugerir una alteración cuyo alcance escapa a la voluntad humana. Los oraneses se encuentran sumidos a un declive, a una decadencia que aboca la ciudad al caos (Mokeddem, 2008: 51).

En general, pese a la imbricación del espacio urbano en la constitución de la personalidad de ciertas protagonistas, el lugar no fomenta el sentimiento de pertenencia de sus habitantes. En ese sentido la ciudad es objeto de un tratamiento similar al que la novelista concede a la maternidad: el vínculo de la sangre, la ley biológica, no conllevan necesariamente garantías emocionales de afecto. Antes al contrario, la escritora reivindica el derecho a escoger la filiación. Un criterio similar se utiliza en lo referente a la topografía puesto que el vínculo real de las heroínas con un espacio geográfico no depende ni de su nacimiento ni de la ley administrativa que gestiona sus vidas, sino de las emociones que las ciudades suscitan en ellas. En *Des rêves et des assassins* la extranjera, manifiestamente extraña por ser de un origen lejano y manifestar costumbres disolutas, muestra una mayor capacidad que la protagonista, autóctona, de sentir empatía con los miembros de la sociedad de destino. Mientras esta última se siente alejada de la esencia oranesa<sup>4</sup>, todos los rasgos de la primera se encuentran en sintonía con el marco geográfico. No es el suyo el único ejemplo. Se reitera en otro colectivo bastante más amplio y significativo durante ese período histórico: los *pieds-noirs*. Sin que Mokeddem acepte incondicionalmente su presencia, manifiesta una cierta simpatía por ellos; sobre todo admira el mestizaje cultural que representan (Mokeddem, 2004: 35).

También en *L'Interdite* el apego a la ciudad va más allá de lo legislativo y encuentra su razón de ser en las emociones experimentadas por los personajes. Si tras su primera experiencia amorosa Kenza se siente oranesa y se niega por consiguiente a seguir a Yacef a Argel hasta el punto de quebrar su relación a raíz de tal negativa, su opinión cambiará radicalmente tras llegar a Francia:

-[...] je suis méditerranéenne.

*Tiens, c'est la première fois que je dis ça. D'où me vient cette soudaine revendication d'appartenance à une communauté si vaste ? Avant je me disais oranaise, point. Oranaise avec fierté et un soupçon d'arrogance. Est-ce d'avoir*

---

<sup>3</sup> Por tan solo citar un ejemplo más, en *Je dois tout à ton oubli* Orán se califica con los términos “plaie infectée” [llaga infectada] (Mokeddem, 2008: 51).

<sup>4</sup> “Cette femme était à l'évidence plus oranaise que moi. Elle participait à ce qui faisait la réputation d'Oran : ville de tous les plaisirs et de la douceur de vivre.” [Saltaba a la vista que esa mujer era más oranesa que yo. Tenía lo propio de Orán, lo que le daba fama: ciudad de todos los placeres y de vida fácil.] (Mokeddem, 2004: 32).

*enjambé la Méditerranée ? Est-ce par besoin de m'inclure dans un ensemble géographique débordant le cadre de l'Algérie, maintenant qu'une mutation fasciste du pays rejette les gens comme moi hors des frontières ? (Mokeddem, 2004: 88)*

Su incapacidad de ceñirse a una única ciudad es sin duda una manifestación más de ese vagar espiritual de cuya superación depende su futuro. Por lo anterior, la evolución del perfil de cada metrópolis manifiesta una variabilidad que hace posible que sus rasgos puedan cobrar valores dicotómicos: la incertidumbre sentimental contagia al lugar cierta fragilidad. Malika apunta el aspecto negativo de la ciudad que pierde su rostro humano llegando a constituir un peligro para los solitarios al carecer éstos de la protección grupal (Mokeddem, 2004: 49). Sultana, en *L'Interdite*, al darse cuenta de que su reincorporación al entorno de origen sigue siendo imposible, considera la capital argelina como una válvula de escape donde le es permitido escapar al acecho al que se ve sometida en el medio rural. Pese a todo para encauzar su futuro elige Montpellier, un lugar que le brinda la reflexión tranquila que necesita. La distancia supone en este caso una deseada alternativa a la violencia, una oportunidad integradora. Se aprecia una clara evolución de la autora que carece ya de dicha seguridad en su obra posterior, *Des rêves et des assassins*: aunque la narradora concede un final abierto a la trama al sugerir la posibilidad de trasladarse a otro enclave urbano, la trayectoria de Kenza dibuja un círculo formado por ciudades mediterráneas: al principio Orán se perfila como un destino liberador que permite escapar de las garras del padre. No obstante, en ese momento la protagonista, y con ella también el lector, desconoce el rostro de la ciudad. Reducida a un nombre, Orán, se opone a la librería y al mar que acaparan la mirada de la heroína. Ambos elementos adquieren un valor simbólico y significativo en la escritura de Mokeddem. Con ellos la novelista propone alternativas al sometimiento femenino: mientras que la primera alude a la educación, la lectura, y de su mano la escritura –ambas actividades consideradas complementarias por la autora<sup>5</sup>–, el segundo evoca la libertad, no solo por su dimensión mítica sino por la cosmogonía forjada por la propia novelista. Mokeddem encuentra en este medio una contrapartida al desierto, espacio devastador, considerando el medio marino como inspirador de la creatividad a la vez que sitio donde el anhelado nomadismo cultural puede convertirse en posible<sup>6</sup>.

En cuanto a Kenza, el hecho de no prestar atención a Orán la relega a una condición de extranjera, pese a ser su lugar de origen. Desde esa óptica, si la errancia es patrimonio del extranjero –remitimos a las tesis de Julia Kristeva (Kristeva, 2001: 50)– puede afirmarse que la mujer está predestinada a tal condición entre los suyos. En su misma comunidad no se siente unida por ningún lazo emocional y en cambio se siente oprimida como mujer: la ciudad únicamente se hace visible gracias a Lamine, su hermanastro, convertido en guía de ese medio urbano y, a la vez, en afable mediador entre ella y la multitud. A nuestro juicio, una segunda lectura se desprende del relato: Orán toma cuerpo a partir del momento en que la heroína adquiere conciencia de sí misma. Durante sus paseos junto a Lamine la joven asume su condición de extranjera entre a los suyos. El

---

<sup>5</sup> En su primera novela Mokeddem se refiere ya a dicha complementariedad que reaparece en posteriores obras. Así la escritura de autoficción de *Mes hommes* concede un valor particular al libro y a quienes, según la mentalidad de la autora, se encuentran estrechamente relacionados con él: la librería Molière de Montpellier se convierte en un lugar de referencia que influye en su vida cotidiana, hasta el punto de calificarla de “santuario” (Mokeddem, 2007 bis: 164).

<sup>6</sup> No olvidemos que el Mediterráneo se convierte en el escenario de *N'zid* para mostrar a una Nora Carson que finalmente es capaz de asumir su pasado porque puede echar el ancla de acuerdo con sus deseos sin sentirse presa de un espacio muy preciso, tal como habría podido sucederle a Nour respecto al *ksar* que ella trata por todos los medios de mantener en vida. (Sobre este tema véase Elbaz, 2003).

descubrimiento del entorno metropolitano avanza en la misma medida que el aprendizaje de Kenza respecto a sus propios sentimientos: si la comunión con Lamine se manifiesta de forma tácita, con elocuentes silencios y es necesario el paso de un tiempo para que se materialice por la palabra, también las primeras impresiones sobre la ciudad son deudoras de esa inmadurez inicial. Por ello las descripciones se reducen a un grado mínimo ya que la narradora se limita a enumeraciones donde la ausencia de verbos traduce el testimonio de un mundo inconexo, un paisaje inerte y adverso a la vida (Mokeddem, 2004: 32) que tanto ansía la muchacha. Pese a esa dimensión sincrónica y estática, la autora reconstruye la trayectoria diacrónica de la ciudad para dar cuenta así de su progresiva tendencia al repudio de las mujeres. En esa andadura el mundo urbano, al igual que el cuerpo femenino, refleja en su parte física secuelas de violencia sociopolítica y cultural: en *Des rêves et des assassins*, la narradora valora positivamente la libertad de las chicas en su modo indumentario al llevar pantalones tejanos, minifaldas o el pelo suelto (Mokeddem, 2004: 33), una libertad visible también por la posibilidad de frecuentar bares y cafeterías... Privilegios superficiales e insuficientes para contrarrestar una fractura social entre “les Algérois et les Algériens”<sup>7</sup> (Mokeddem, 2004: 33), incluyendo este último colectivo también a la mujer. La fragmentación de la época contemporánea va acompañada de una brutalidad colectiva ejercida ya sea contra el mobiliario urbano ya sea contra las féminas. La narrativa insiste en dicha agresividad y, para ofrecer mayores evidencias, centra su mirada en un mismo objeto del que proporciona dos retratos opuestos en función de la época. Otrora muestra del esplendor que simbólicamente poseen estos animales, los leones de bronce que adornan la oficina del alcalde –la elección del edificio no es fortuita puesto que es el emblema representativo de la comunidad– aparecen amputados de sus colmillos y aquejados por una “dolencia” con fuertes connotaciones sociales –la alusión a la lepra acentúa el rechazo–: su estado traduce en un segundo plano la metáfora de un pueblo entero afectado por una terrible úlcera provocada por la opción fundamentalista (Mokeddem, 2004: 34).

La exclusión se manifiesta asimismo en la segregación espacial, otra muestra más de costumbres tabú cuyos efectos continúan vigentes: ¿no se ven obligadas Mokeddem y su *alter ego* Kenza a dejar a Said y a Yacef, respectivamente, después de que sus amantes hayan cedido a la presión del clan familiar? Aunque situados en pleno corazón de la urbe, los domicilios de estos jóvenes ¿no son percibidos como prisiones inexpugnables por ambas narradoras? La imagen proporcionada por Mokeddem contiene una ironía subyacente, ya que la narradora opone esa amarga realidad al estereotipo que idolatra Orán considerándola “ciudad de todos los placeres y de vida fácil” (Mokeddem, 2004: 32), de la cual Mme Ibanez es también todo un símbolo. Además el rechazo a la segregación de las protagonistas se acentúa con la presencia en toda la ciudad de fronteras a menudo insuperables, no siempre visibles y cuya naturaleza atiende a varios factores: geográficos, económicos, sociales... Aunque con una diferente modulación entre sus novelas, el mensaje de la autora se aleja del determinismo: la marginación y confinamiento de algunos seres no son consubstanciales a una urbe, sino que se deben a la concurrencia de sucesivas circunstancias históricas.

La otra ciudad emblemática en las narraciones de Mokeddem se sitúa en Francia, el país del colonizador, sin duda, pero también cuna de una lengua que, según confiesa en *Les Hommes qui marchent*, le ha proporcionado su herramienta de escritura y a la que, por ello, le guarda una profunda gratitud. En todo el corpus Montpellier puebla los sueños de las protagonistas. Ya en *L'Interdite*, la capital de Languedoc se presenta como una alternativa saludable para Sultana. Tras percibir la dificultad de su reintegración en el país

---

<sup>7</sup> La autora establece un juego de palabras con los sufijos de esos pretendidos gentilicios donde los sufijos “Riens” y “Rois” aportan el sentido de los términos plenos [“Nada” y “Reyes” respectivamente].

de origen, la joven se refugia en su ensimismamiento para evocar sus actividades de jardinería en Montpellier. Cultivar ese recinto supone una forma alternativa de dar sentido a la vida al no poder superar el desgarramiento por la identidad dividida. En la novela siguiente, *Des rêves et des assassins*, esta ciudad cobra mayor importancia. A nivel formal, su nombre es convertido en epígrafe del sexto capítulo de la trama: dado que el discurso aparece organizado atendiendo a las etapas vitales de la narradora, ciudad e identidad se unen de nuevo. En una primera etapa, Montpellier parece actuar como contrapeso de Orán al ofrecer a Kenza la posibilidad de superar los límites impuestos en el sur. En numerosas ocasiones el texto remite a la comparación entre ambas ciudades. La libertad alcanzada en su nuevo destino no se mide a través de actuaciones grandilocuentes, sino por gestos cotidianos como sentarse en una terraza sola a beber una cerveza, con lo que su repercusión en la trayectoria de la heroína se hace mucho más visible. La recién llegada se siente atraída por la coexistencia pacífica entre tradición y modernidad: el arte de otras épocas presente en la arquitectura antigua del centro urbano convive con esos productos de la época contemporánea que Kenza solo conocía por la pantalla del televisor y que ahora redescubre en escaparates y vitrinas, expuestas como obras de arte (Mokeddem, 2004: 85). A sus ojos la ciudad al completo se convierte en un museo: aunque tratándose de la misma Kenza, la protagonista sita en Montpellier se encuentra en las antípodas de esa joven que a su llegada a Orán se encerraba en la escuela y que durante sus paseos le prestaba escasa atención a la urbe.

Paralelamente la narrativa autobiográfica confirma la trascendencia de Montpellier como destino elegido por Mokeddem. Allí materializa su sueño profesional, la práctica de la medicina. Sin embargo, no se aprecia una total ruptura entre la chica del desierto que soñaba con unirse a los hombres índigo y la que decide establecer su gabinete en el sector construido de acuerdo con el Plan Cabane, “quartier commerçant, pisseux, épicé, débraillé, accolé au centre-ville.” (Mokeddem, 2005: 131)<sup>8</sup>. Al emplazarse junto a los inmigrantes, los nuevos “nómadas”, según la novelista, lejos de ceder a su actitud rebelde, la reafirma alineándose con sus pares, ya que comparten con ella la soledad y la marginalidad. La fascinación inicial ante la ciudad gala no significa candidez absoluta. Montpellier exhibe, de un modo mucho más acentuado que Orán, la existencia de fronteras que marcan la vida de las personas hasta el punto de dibujar mundos diferentes: durante su visita al barrio Cabane-Figuerolles, guiada por Slim, Kenza experimenta una impresión de exotismo hasta el punto de creer que se encuentra en el norte de África<sup>9</sup>. Pese a las calles repletas de inmigrantes, la ausencia de mujeres sentadas en los bares de los árabes la traslada a Orán. Con todo, en su memoria no percibe el mestizaje añorado y propio de la convivencia oranesa en la etapa previa al fundamentalismo; el cuadro de costumbres del barrio visitado presenta dos microcosmos aislados que se rozan sin entrar en contacto, tal y como le asegura el propietario del salón de té (Mokeddem, 2005: 108). Ni siquiera el personaje de Slim la Glisse constituye una posible encarnación de esta alianza entre el sur y el norte.

Sin embargo, por sus comentarios sobre su nacionalidad, la autora plantea otro problema sociológico: el reto identitario de la segunda generación de inmigrantes en Francia, la de los *beurs*. El descubrimiento del barrio no cede a lo exótico ni agradable. Así se justifica que la narradora regrese al centro de la ciudad, después de que Slim abandone dicho lugar. La dificultad de orientación de Mokeddem es solo una metáfora para aludir a su condición de extranjera respecto a esos dos mundos contiguos. Descubrir esa dicotomía desencadena un rechazo a la ciudad en cuestión, que carece de la confianza inicial (Mokeddem, 2005: 105).

---

<sup>8</sup> “Barrio de comerciantes, que apesta a meados y especias, desaliñado, pegado al centro de la ciudad”.

Para insistir en dicho aspecto, su segunda visita a este mismo vecindario dista de ser más halagüeña. El ambiente espacial aparece constituido por elementos propios de la cultura magrebí. Por ese motivo enfatiza la presencia de especias como la menta y el cilantro, alude a los versos del Corán, cita las telas con estampados chillones... un conjunto que persigue crear una atmósfera que debería ser familiar para la narradora. Una vez más el rechazo de ese entorno no es fruto de las coordenadas espaciales sino de la postura de quienes lo habitan. La protagonista advierte que por mucho que la geografía cambie, la actitud masculina sigue siendo idéntica a la de Argelia, cuando no peor. La metáfora del carnicero utilizada para describir el comportamiento del padre encuentra su eco en la del vampiro, aplicada a los desempleados que en este nuevo destino acechan a la narradora con su mirada. Figura elocuente, Mokeddem traduce de esta manera la suerte que espera a los argelinos, reducidos a su autodestrucción puesto que a nivel simbólico el vampiro encarna el retorno de las fuerzas psíquicas contra el propio individuo (Chevalier y Gheerbrant, 1982: 993). La perspectiva no mejora en su paso por el distrito de *La Paillade* cuya descripción en un estilo telegráfico reproduce una marcada impresión de confinamiento cual si de una prisión se tratase (Mokeddem, 2004: 146).

En este período de su carrera literaria, la perspectiva de Mokeddem adopta un carácter trágico muy marcado porque ni siquiera atravesando el mar y cambiando de escenario se desvanece su aislamiento: las olas del Mediterráneo transportan a los hombres pero también sus ideas y con ellas se traslada la práctica de la violencia fundamentalista. El mar sigue siendo un medio ambivalente, a la vez unión entre los pueblos, a la vez brecha entre mundos.

Ya sea en la ficción o en los textos autobiográficos de Mokeddem, Montpellier muestra un lado oscuro porque evoca una carencia. En *Des rêves et des assassins* se asociaba con la madre desconocida: descubrir Montpellier implicaba conocer la historia de la que ya falleció. Kenza buscaba colmar una ausencia y solo halló un vacío conmovedor dada la crueldad de las circunstancias que acompañaron la muerte de la madre. Por eso puede asimilar ambas ciudades (Mokeddem, 2004: 110) y descartarlas en beneficio de un lugar desconocido hacia el cual se dirige en el desenlace de la novela.

Esta protagonista se convierte en el *alter ego* de su creadora quien, según *Mes hommes*, a su llegada a Montpellier depositó en ese lugar todas sus expectativas de asimilación integradora. Viniendo de París, la ciudad del sur representaba una fiesta para todos los sentidos: luz, olores, sonidos se fusionaban y creaban agradables sinestesias con las que la enamorada protagonista se identificaba. No obstante, después de un tiempo, Mokeddem sigue prisionera de su amargura. De ahí que se conciba a sí misma como una marginal en el amor y Montpellier se convierta en un crisol que concentra todas las carencias afectivas que ha sufrido la narradora. Por eso se refiere a dicha ciudad como una “metáfora de todas las distancias” (Mokeddem, 2007 bis: 84). Tal toma de conciencia consume su alianza espiritual con los más desfavorecidos. Concebidos éstos como “sombras de la ciudad” (Mokeddem, 2007 bis: 85), su sintonía con la escritora es palmaria, no en vano ésta se define como una ausencia silenciosa presente en el entramado urbano.

En síntesis, sea cual sea el lado del Mediterráneo en el que se sitúe, la novelista rehúye el exotismo en su concepción de la ciudad. Transmite una imagen compleja de este espacio basándose fundamentalmente en Orán y Montpellier, cuyas similitudes y presencia se revelan a través del diálogo que mantienen con la autora. De forma individual, ninguna de las dos puede ofrecerle asilo debido a la incapacidad de integrar todos los componentes de su identidad múltiple. Por eso *Je dois tout à ton oubli* descarta ambas ciudades como alternativa para su existir y proclama el espacio marítimo patria elegida donde construirse un futuro (Mokeddem, 2008: 92).

### Referencias bibliográficas

Chevalier, Jean y Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.

Elbaz, R. (2003) *N'zid* ou la mémoire cutanée de Malika Mokeddem. En *Malika Mokeddem* (pp. 251-271). Paris: L'Harmattan.

Kristeva, J. (2001). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.

Mokeddem, M. (2004). *Des rêves et des assassins*. Paris: Grasset.

Mokeddem, M. (2005). *La transe des insoumis*. Paris: Grasset.

Mokeddem, M. (2007). *L'Interdite*. Paris: Grasset.

Mokeddem, M. (2007 bis). *Mes hommes*. Paris: Grasset

Mokeddem, M. (2008). *Je dois tout à ton oubli*. Paris : Grasset & Fasquelle.

Moura, J.-M. (1999). Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace: quelques problèmes et perspectives. En *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs* (pp. 173-190). Paris: Honoré Champion.

Segarra, M. (2010). *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris : Karthala.

## Las *UTTERANCES* urbanas a través de la fotografía

Mar García Ranedo  
Universidad de Sevilla

### Resumen

Parto de la idea de analizar la ciudad como si de un texto se tratase para abordarla como objeto estético susceptible de lectura. Analizar la ciudad como un texto es suponer que en sí misma ésta es un lenguaje, un sistema de comunicación, un entramado continuo de metáforas, un contenedor de formas de vidas, un collage de estructuras mentales y sociales en el que lo económico, social y cultural establece modos de organización y formas de representación. Este escrito propone una aproximación analítica a la ciudad desde las *utterances*, término empleado por Michel de Certeau para describir las prácticas urbanas que establecen una espacialidad alterna al texto planificado de la ciudad. Dicha aproximación se hará a través de unas series fotográficas en las que esas “voces” se señalan como *utterances* desde lo femenino y que llevan por título Las *Utterances* urbanas. Se pretende con ellas describir prácticas ciudadanas de la vida cotidiana en la ciudad capaces de revelar o visibilizar problemáticas que rodean la igualdad y la diferencia en relación al género. ¿Puede la fotografía ser operante u operativa para revelar compromiso social en torno a las problemáticas que rodean la igualdad y la diferencia en relación al género? ¿Es la ciudad el escenario en el que se visibilizan las diferencias sexistas de ocupación del espacio urbano? Desde estas preguntas y siguiendo la estela que Walter Benjamin dejó sobre el París de Baudelaire y la figura del *flâneur* analizo cómo el paradigma de lo urbano, en las actuales sociedades modernas, articula nuestras relaciones sociales, conductas cotidianas y formas de organizarnos. Al mismo tiempo, paralelamente, se reflexiona sobre cómo la fotografía es un instrumento político subversivo.

### Abstract

I start from the idea of analyzing the city as if it were a text to address it as an aesthetic object susceptible to reading. To analyze the city as a text is to suppose that in itself this is a language, a communication system, a continuous web of metaphors, a container of life forms, a collage of mental and social structures in which the economic, social and cultural establishes modes of organization and forms of representation. This paper proposes an analytical approach to the city from the utterances, a term used by Michel de Certeau to describe urban practices that establish an alternate spatiality to the planned text of the city. This approach will be made through a series of photographs in which these "voices" are designated as utterances from the feminine and that are entitled Urban Utterances. The aim is to describe citizen practices of everyday life in the city that are capable of revealing or visualizing problems that surround equality and difference in relation to gender. Can photography be operative to reveal social commitment around the problems surrounding equality and difference in relation to gender? Is the city the stage in which the sexist differences of occupation of the urban space are visible? From these questions and following the trail that Walter Benjamin left on the Paris of Baudelaire and the figure of the *flâneur*, I analyze how the paradigm of the urban, in today's modern societies, articulates our social relations, daily behaviors and ways of organizing ourselves. At the same time, in parallel, I reflect on how photography is a subversive political instrument.

**Palabras clave:** Ciudad, urbano, género, igualdad, *utterances*.

**Keywords:** City, urban, gender, equality, *utterances*.

### De lo urbano y de las formas de subjetividad

“Las aguas en azul y las plantas en rosa; es dulce contemplar el atardecer; la gente pasea. Las grandes damas pasean; detrás toman aire las damas menores”.  
Nguyen-Trong-Hiep (Benjamin 2013: 45)



*Las Utterances: Las novias.* 2017. ©margarciaranedo

El paradigma de lo urbano en las actuales ciudades es clave para articular no solo las relaciones sociales sino para definir nuestras conductas cotidianas y las maneras de organizarnos. La configuración de la experiencia y la identidad en el contexto urbano hace inevitable que analicemos la ciudad por un lado desde los distintos tipos de espacios que se generan para el ocio, la convivialidad, el trabajo, etc., y por otro, desde los órdenes identitarios que la organizan. Vivimos, hoy más que nunca, una vida urbana marcada por el orden configurado en la ciudad. En este sentido, y como señala Lefebvre (1970), diríamos que la sociedad ha sido completamente urbanizada .

Tras la segunda guerra mundial muchas ciudades europeas necesitaron reconstruirse, otras simplemente modernizarse. La industrialización movilizó grandes flujos de personas hacia las ciudades, se hizo indispensable una nueva planimetría urbana adaptada a las emergentes necesidades de vivienda, entramado callejero, transporte, etc., Ciudades como París configuraron planes urbanos articulados como panópticos que favorecieron órdenes no previstos en la antigua ciudad laberíntica y desordenada que Lefebvre reconocía como ciudad viviente.

Si bien ciudades como Rotterdam o Berlín tuvieron que ser levantadas prácticamente desde cero tras los bombardeos de la segunda guerra mundial otras como París se programaron para la vida moderna. Ese París señalado por Benjamin como la ciudad icónicamente moderna, la capital del siglo XIX, fue planificada para su universal visibilidad en el XX. “El París del segundo imperio de Baudelaire” era el título del libro que Benjamin imaginó en otoño de 1938 - aunque nunca llegó a ver la luz como publicación quedó un manuscrito incompleto, con páginas faltantes o hojas sueltas con algunos textos como prueba- (Benjamin, 2013). Ya había iniciado algunos esquemas, dado que el 16 de abril de ese mismo año Horkheimer recibió un borrador con tres apartados: Idea e imagen; Antigüedad y modernidad; lo nuevo y lo siempre igual. Un esbozo que siguió modificando y cuyo objetivo era estudiar a Baudelaire en profundidad, descubrir la alegoría como clave de una obra poética capaz de revelarse como “testigo”

del litigio entre clases: el proletariado y la clase burguesa, en una ciudad en pleno pulso con la modernidad. Un Baudelaire insatisfecho y a la vez compasivo ante un París plenamente burgués dominado por los pilares de un sistema, el capitalismo, que dibujaba una sociedad basada en la producción industrial como principio dinámico de la economía y el progreso sociales. Benjamin, al igual que Adorno, quiso ver en el poeta una actitud crítica que tradujo en compromiso y análisis social, una interpretación crítico-social alejada de la lectura histórico-materialista en la que insistía Bertolt Brecht y con la que Benjamin pretendía hacer frente con “El segundo imperio de Baudelaire”. Brecht veía en el poeta un lírico quizá permeable al asunto social pero fundamentalmente centrado en “el arte por el arte”: “todo mística con una actitud antimística, ¿de esta forma adaptan la concepción materialista de la historia! Es bastante espantoso” (Benjamin, 2013: 19)

Benjamin no dudó en reconocer a Baudelaire como un perfecto analista crítico de la vida urbana. En cierto modo, la postura de Benjamin trata de reconocer el rol cómplice del arte y de la poesía como roles capaces de establecer órdenes éticos que aborden lo social. Benjamin organiza, con la obra de Baudelaire, el método sobre el cual basó toda su producción recogida en El libro de los Pasajes: el montaje literario. De este modo, se alejó de la comprensión de la historia como una cadena de hechos históricos o datos fácticos para aproximarla a un análisis más cercano a lo que hoy conocemos como la sociología del arte.

La transformación de la ciudad de París -hasta convertirse en el escenario para el *flaneur* y estandarte de la ciudad moderna, planificada como un corazón con todas las arterias escrupulosamente tejidas como una perfecta red- comienza en el siglo XIX. Aunque la figura del *flaneur*, tan significada por los situacionistas, se hace potencialmente sustancial en el ámbito del arte -muy tenida en cuenta por los arquitectos y urbanistas que incluyen el paseo como condición socio-política-, en la segunda mitad del siglo XX. La modificación de París en el siglo XIX concentró la atención de George Haussmann, diputado y senador del segundo imperio francés, que llevó a cabo una ambiciosa renovación urbana. Con dicha remodelación, la ciudad caótica y desestructurada dio paso a un orden urbano panóptico, en el que la vigilancia policial y militar era perfectamente orquestada al mismo tiempo que controlados los amotinamientos, barricadas o levantamientos populares. La economía fue activada desde un intercambio comercial renovado y centrado en un ideología capitalista. También el mobiliario urbano se rediseñó: fuentes, kioscos, bancos, las marquesinas, pavimento, adoquinado, etc. Se fomentó un nuevo orden arquitectónico moderno e utópico sobre París al mismo tiempo que aparecieron desarreglos psicológicos entendidos como patologías del espacio. La relación entre individuo y espacio afectó no solo socialmente dado que cambió la dimensión de la relación entre lo privado y lo público, también psicológicamente aparecieron desajustes: vértigo, agorafobias, claustrofobia, etc. Clive Scott (2013) interpreta la “Haussmanización” de París como una operación masculinista al leer metafóricamente la confluencia de avenidas y bulevares en el centro como adentramiento o penetración en un “interior” de la anatomía urbana. Aunque la esencia del París caótico y desordenado ha prevalecido, defendida por Baudelaire como una estética en la que la libertad se une al control consciente; el París de Baudelaire aparece como rapsodia de la modernidad. Una ciudad cruzada axialmente por sus bulevares bajo el signo de la imaginación, la paradoja y la intención de considerar la ciudad no sólo como símbolo utópico sino también y al mismo tiempo como fantasía rebelde, mezcla de orden y caos o de placer y dolor. Porque la utopía moderna llevó a Haussmann no solo a derribar y demoler la ciudad antigua sino a desplazar a los pobres a órdenes socializadores callejeros al confinarlos, ocultarlos y desplazarlos en su planificación carcelaria, también borró un tipo de mentalidad parisina, un modo de vida que sólo quedó archivado fotográficamente.

En este sentido diremos que la fotografía es un instrumento de resistencia político y subversivo. Aunque, por otra parte, también es un instrumento al servicio del poder. Irónicamente la fotografía es testigo visual y memoria de cómo paradójicamente los rostros de la demolición, es decir, los demolidores, eran justamente aquellos sobre quienes se ejercía ese fatalismo.

En la segunda mitad del siglo XX los pobres de las ciudades son nuevamente objetivo de las administraciones públicas que ven necesario desterrarlos e intervenir en los desgastados cascos urbanos. Se organizan proyectos promovidos por el Estado de ensambles en las periferias, nuevas zonas residenciales suburbanas y se desplazan o mueven a los residentes urbanos pobres que ocupan el casco antiguo al mismo tiempo que se proyecta la ciudad tecnológica y falocéntrica protagonizada por los rascacielos.



*Las Utterances: Las bailaoras. 2017. ©margarciaranedo*

Caminar, pasear, deambular por la ciudad crea un ritmo narrativo, formula un desplazamiento horizontal que se interpreta a través del movimiento y el tiempo. Pero existe otro desplazamiento el vertical o subjetivo que surge de las sensaciones que el lugar provoca en las personas. Este desplazamiento vertical, que interpretamos como una alegoría en estas imágenes proyectadas, son la metáfora de la ciudad falocéntrica, de la modernidad capitalista que sobrevivió a la modernidad estética. Me refiero al principio androcentrista que guió la modernidad diseñada por Le Corbusier, estereotipada en su proyecto *La Ciudad Radiante* o *Villa Radieuse* (Castro, 2015). Una modernidad urbana que encarnaba en 1924 la ciudad del futuro, en desarrollo vertical, compuesta por torres espaciadas en un ordenamiento cartesiano. El origen de la ciudad capitalista de élite, de nuestras ciudades verticales, origen, también, del aislamiento social promovido por las altas torres o rascacielos de apartamentos y también de la muerte de la calle como lugar de interacción social. Al mismo tiempo promotor de los actuales patrones de vida que postula a los varones como los representantes de la norma urbana. En el núcleo del plan de Le Corbusier aparece el concepto de zonificación, es decir, la división de la ciudad en espacios según sus usos y funciones con la ciudad tradicional y su mezcla e

indiferenciación de los espacios. Una visión androcéntrica desde las dos funciones principales: la primera, habitar y la segunda, trabajar.

En primer lugar, el habitar, es decir, la función residencial que asocia a las mujeres con el hogar, aunque paradójicamente sean los hombres los que precisan del intervalo del descanso diario. El espacio para habitar es en este sentido un producto derivado del hecho de trabajar y por tanto una función netamente masculina dado que paradójicamente la labor y las tareas de las mujeres en el ámbito doméstico no son conceptuadas como trabajo.

La segunda función, trabajar, una función también asociada a patrones masculinos. En las ciudades el distrito de los negocios es falocéntrico, es el lugar de los edificios inteligentes, los rascacielos, el área masculinista por excelencia.

La tercera función relativa al recreo y esparcimiento también presupone un perfil masculino dado que principalmente es el que trabaja quien precisa de entretenimiento. Y por último, la función circular que tiene como finalidad conectar las otras funciones entre sí.



*Las Utterances: Las barrenderas.* 2017. ©margarciaranedo

Este modelo de ciudad centrado en el ideal del “salario familiar”, como señala Nancy Fraser, (2015: 139) representa un mundo en el que las personas se organizan en familias nucleares heterosexuales encabezadas por el varón. Familias que viven principalmente de un salario, en las que es el hombre quien accede al mercado de trabajo y la mujer lleva a cabo el trabajo doméstico, sin remuneración. Es un modelo que aunque comienza a desmoronarse, a desaparecer, a día a de hoy sigue existiendo. Este modelo de ciudad moderna fracasa desde el momento en que las dos funciones elementales son interpretadas desde parámetros sexistas. Parámetros que establecen modelos de desplazamientos normalizados y lineales entre la función habitar y trabajar o la recreativa. Aunque, con la creciente incorporación de las mujeres a la actividad laboral y la diversificación del modelo familiar, la función habitar se contaminó de movibilidades no fijadas en las que otras mujeres se desplazaban para trabajar en la función habitar, como es el caso de las empleadas de hogar.



*Las Utterances: Las pintoras.* 2017 © margarciaranedo

### ***Las Utterances urbanas***

*Utterances* -término empleado por Michael de Certeau (Ahearne, 1995) para describir las hábitos o experiencias ciudadanas que establecen una espacialidad alterna, no acordada a lo planificado de la ciudad- es el título de una serie de fotografías urbanas o callejeras “clandestinas”, no sólo por ser capturadas de modo furtivo, ilegal, discreto o escondido, también por actuar en el territorio de lo inadvertido, que es lo cotidiano; es decir, aquello que no resulta excepcional porque no adquiere valor mediático y noticiable de forma escabrosa o traumada. Con estas fotos pretendo elaborar visualmente un archivo de imágenes que proyecte algunos dilemas en torno a la igualdad y la diferencia en relación al género y a las formas de habitar la ciudad en la actualidad.



*Las Utterances: Las herreras.* 2017 © margarciaranedo

La fotografía es históricamente un instrumento al servicio del poder. La dimensión archivística y epistemológica de la fotografía, en cualquiera de las vertientes científica o

antropológica, de los primeros registros documentales ha operado desde posiciones políticas al servicio del Estado. La capacidad como medio de representación de la realidad y la cualidad como herramienta propagandística de la imagen fotográfica la han conformado no solo como un instrumento al servicio del poder sino como dispositivo de poder en sí mismo. El poder, no como monopolio del Estado, sino entendido como dialéctica o resultado de las relaciones de fuerzas, que señalara Foucault, está en todas partes y no sólo reprime, sino que también produce: produce efectos de verdad, produce saber, en el sentido de conocimiento, en consecuencia la fotografía es un medio de empoderamiento. (Deleuze, 2014)

Partiremos por tanto de la idea de analizar la ciudad como si de un texto se tratase (Kostof, 1991: 9). En la estela de Lefebvre (1970), De Certau (2008), al igual que Foucault (1975) y su interpretación del poder, considera la calle como el espacio social en permanente conflicto resultado de fuerzas antagónicas, es decir; el poder y la resistencia al poder, disciplina y orden, insubordinación, rebelión, anarquía y método. Mientras que Foucault considera que los procedimientos técnicos o “instrumentalidades menores” son capaces mediante la sola organización de detalles, transformar la sociedad en “disciplinaria” al jerarquizarlos, clasificarlos y ordenarlos, De Certau conjetura que el poder puede ser subvertido y alterado por aquellos que lo sufren o habitan si es contextualizado en la ciudad. La ciudad ordenada puede ser combatida por el ciudadano desde el levantamiento o simplemente desde la resistencia al orden dominante. La ciudad promueve estrategias de poder, configura incluso lo subversivo como convivible al mismo tiempo que constata la prevalencia de la experiencia, las tradiciones y la memoria.



*Las Utterances: Las pensionistas.* 2017. ©margarciaranedo

Analizar la ciudad como un texto es suponer que en sí misma es un lenguaje, un sistema de comunicación, un continuo entramado de metáforas, al mismo tiempo es conjeturar que la ciudad está planificada y es legible. Nos quedaremos con la idea de que entender la ciudad como un texto es acercar la ciudad a una experiencia antropológica al mismo tiempo que poética en la que lo metafórico de lo irracional aparece como insinuación de lo proyectado e inteligible. La ciudad, es percibida como un espacio de movilidad y tránsito no sólo como una planificación urbana. La contemplamos como experiencia cotidiana del habitar humano, un espacio que envuelve una constante actividad vital. La ciudad recoge las microhistorias de la *urbanidad*, la prolongación de la dimensión privada en suelo público; del territorio íntimo y doméstico.

Las *Utterances* centran su legibilidad en la serialidad, es decir, en un conjunto de imágenes que constatan una narrativa de la movilidad y operen como duración eludiendo el estatismo de la imagen fotográfica. En estas series, parto de la idea de analizar la ciudad como un relato, como un objeto estético susceptible de interpretación, un contenedor de formas de vida, un collage de estructuras mentales y sociales en el que lo económico, social y cultural establece modos de organización y formas de representación. Interpretamos la ciudad, por un lado, como un texto para suponer que en sí misma es un lenguaje, un sistema de comunicación, pero también es un entramado diagramático que subordina reglas y normas de conducción social en un orden sexista institucionalmente predeterminado. Las *Utterances* son imágenes de lo constitutivo de nuestro día a día, lo neutro, lo habitual, el día recorrido no tiene presencia ni archivo porque forma parte de un *continuum* desmemoriado. Lo cierto es que la memoria se termina acumulando y organizando en torno a la efeméride, a lo que en este texto he descrito como *utterance*.



*Las Utterances: Las cantaoras del 8 de marzo. 2017 © margarciaranedo*

Una de las creencias de las que parto para identificar el instante decisivo o captura de las imágenes que componen dicho documento visual es el convencimiento de que, al igual que en la fotografía, el género está estrechamente ligado al poder, tanto político como económico. De modo que este archivo de imágenes, aparentemente cotidiano e intrascendente, indaga en algunas problemáticas conceptuales y vivenciales encubiertas tras la ciudad actual planificada y ordenada. Pretende, por tanto una especie de evaluación del estado del imaginario feminista en una época de ascenso del neoliberalismo. También un modo de exponer o mostrar la necesidad de la redistribución igualitaria entre los sexos y de suscitar políticas de género liberadoras. Asimismo, analiza la necesidad de desarrollar nuevas estrategias conceptuales y prácticas para combatir simultáneamente las desigualdades de género, tanto en la política como en la economía y la cultura, y

favorecer, así, un nuevo imaginario capaz de recoger otras prácticas emancipadoras de la mujer.

En la contemporaneidad, la ciudad y, por tanto, la fracción, la sección, el sector o la zona alteran sus significados dependiendo del grupo o congregación social que lo vive o experimenta. De esta forma, se podría decir que los espacios, sean privados o públicos, no sólo configuran ordenación laboral, habitabilidad o espaciamiento, reproducen también: segregación, depredación, ruina, estrago, desastre y vandalismo. Dependiendo del colectivo que interactúe el espacio y su moralidad pueden ser potencialmente perversos.

Los actuales gobiernos neoliberales han propiciado urbanizar desde la segregación social y cultural con las políticas de deudas y recortes que han servido para dismantelar “la ciudad de todos” pronunciada en 1969 por Lefebvre (1978). El estado formula modos de hacer creer que en las ciudades existen subjetividades extremas y paradójicas para la convivialidad, contra-narrativas, entramados discursivos contrapuestos a los legítimos e institucionalizados acerca de los modos de organizarnos y las formas de representarnos. Las prácticas *utterances* pueden ser entendidas como declaraciones, pronunciamientos al mismo tiempo que *fórmulas generales de dominación*, como diría Bordieu (1998).

La ciudad emprendida y diseñada por arquitectos y urbanistas se enfrenta a otra que es practicada y vivida por medio de relaciones sociales y desempeños de género y minorías. Tanto las personas como los espacios tienen un género por mucho que la dialéctica arquitectónica haya reprimido la sexualidad del territorio. Estas fotografías invocan a la responsabilidad comunal sin que impliquen condición permanente ni presión moral. Son fotografías callejeras. Este archivo de imágenes, desde lo cotidiano e intrascendente, indaga en algunas problemáticas conceptuales encubiertas bajo la aparente ciudad actual planificada y ordenada. Pretende una especie de revisión del estado del imaginario feminista en una época de ascenso del neoliberalismo. También un modo de visualizar la necesidad de la redistribución igualitaria entre los sexos y la necesidad de generar políticas de género liberadoras e igualitarias. Pone en pie, al mismo tiempo, la necesidad de favorecer de dar visión a un nuevo imaginario que recoja otras prácticas emancipadoras de la mujer.

Como he señalado anteriormente, una de las cuestiones que analizo en este escrito es la creencia de que el género está estrechamente ligado a la política y a la economía que nos gobiernan. Esto significa que el capitalismo o los modos en que la economía nos organiza se inscriben en las formas en las que nos resolvemos en la vida cotidiana. Los roles o el conjunto de roles que generan identidades o subjetividades en el ámbito de la ciudad, por ejemplo el rol de ciudadano puede ser interpretado como un concepto “político de género” dado que es la identidad de género la que estructura al ciudadano desde la participación política, el trabajo remunerado y la administración del estado. Aunque es impreciso y reductivo tratar el concepto de ciudadano desde los dos roles binarios de género—hombre/mujer—. En las actuales sociedades las identidades son múltiples, desde el consumidor, cliente, ecologista, viuda, lesbiana, empresario, barrendera, etc., . Incluso deberíamos establecer distinciones en los roles de género que se desarrollan entre dos esferas: la pública y la privada; la casa y la calle; etc. Aun a sabiendas que ningún espacio escapa de ser politizado, gestionado y administrado por el estado, en la calle es posible el debate y la formación de opinión.

He mencionado como en las modernas sociedades capitalistas el rol del trabajador es un rol masculino. Esto es debido a que la identidad masculina ha estado y continua estando ligada al rol del proveedor económico de la familia. De hecho, la labor de tener un trabajo remunerado que te obligue a salir a diario a trabajar para traer a casa un salario

que proporcione o provea económicamente a la familia dependiente de ese sueldo, ha fomentado la creencia de que traer dinero a casa es una labor propia de los hombres. Las mujeres nunca han ocupado ese lugar masculino vinculado al trabajo remunerado, a lo sumo son consideradas como una ayuda que contribuye al ingreso familiar; la realidad es que las mujeres han estado presentes siempre de manera muy distinta, en los diversos ámbitos que nos organizan como sociedad. Ocupando como trabajadoras esos “servicios” que desde lo sexualizado se le adjudican: empleadas domésticas, secretarias, azafatas, vendedoras, prostitutas, etc. Incluso en el ámbito de aquellas profesiones que prestan servicios a los demás, ocupando el lugar de enfermeras, trabajadoras sociales, cuidadoras de niños, maestras de educación primaria, etc. Las mujeres han estado siempre mal pagadas, una discriminación que sigue anclada en la diferencia salarial a día de hoy, siendo menos remuneradas que los hombres por desarrollar la misma función, tanto en el sector público como en el privado, porque se las ha considerado trabajadoras poco cualificadas, segregadas bien con trabajos a tiempo parcial o como trabajadoras que deben alternar sus labores domésticas con otras ocupaciones fuera de casa, son, en definitiva, esas esposas y madres que salen a trabajar para complementar los ingresos domésticos. *Dos o tres cosas que yo sé de ella* es una película de Jean-Luc Godard, rodada en los años 60 del siglo pasado, a la manera de un falso documental en la que la cámara sigue a la protagonista, Juliette Janson, en su rutina doméstica y cotidiana para revelar los diferentes roles que desempeña como mujer: madre, esposa, ama de casa y prostituta.



*Las Utterances: Las bailaoras del 8 de marzo. 2017 © margarcianedo*

El ciudadano necesita defender sus derechos y condiciones laborales. Necesita combatir la precariedad. La gente vive una vida precaria y no se siente representada. El neoliberalismo nos ha provisto, de trabajos cada vez más inestables. Es por esto que las instituciones han perdido crédito. Lo cierto es que la población siente que ya no tiene voz, aunque movimientos populares, actualmente tan activos como las manifestaciones feministas del 8 de marzo vuelvan a reavivar la idea de que las masas o la multitud pueden

cambiar el curso de los acontecimientos. Es un modo de obligar a las políticas públicas a pensar de nuevo en qué es lo que la gente desea de verdad y cómo está de alejado dicho pensamiento de la maniobra política

Quizá un orden que reste importancia al trabajo asalariado y dé valor a actividades no mercantilizadas pudiera favorecer formas institucionales de justicia de género. El baile y el cante como accionismo ha sido estrategia del colectivo anticapitalista flamenco Flo 6 x 8 para ocupar espacios institucionalizados o la propia calle. Este colectivo se denomina así mismo como activista-artístico-situacionista-performático-floklórico. Se describe como un grupo de gente de a pie con inquietudes comunes que comparten la afición por el arte flamenco y la crítica al sistema financiero. Entre las inquietudes compartidas destacan el hartazgo no sólo del expolio de la vida en el planeta a cargo de los bancos, sino también del silencio generalizado con que se responde a este expolio, su naturalización y la impunidad con que se perpetra. (Flo 6x8)

## **Conclusión**

En la medida en la que el rol de ciudadano esté definido desde la formulación de identidades vinculadas al sexo: el trabajador hombre y la mujer cuidadora de la unidad doméstica y dichos roles sean incompatibles entre sí, no será posible universalizar ninguno de ellos de modo que incluya ambos sexos. Del mismo modo el rol de ciudadano no podrá incluir plenamente a las mujeres. De manera que es necesario establecer cambios tanto en el concepto de ciudadano como en de los roles de género. Las prácticas emancipadoras deberían buscar siempre el pronunciamiento en esos vacíos que la ciudad no consigue normativizar. Una de las cuestiones que interpreto como práctica emancipadora es que la identidad social de la mujer debe estar en perpetua modificación. En general, diríamos que las identidades sociales de las personas se modelan y alteran con el tiempo, es decir, son cambiantes. Por esta razón es importante la renovación continua de un imaginario que formule posiciones críticas que propicien otras lecturas de las identidades que se le presuponen al género, lecturas que posibiliten a las mujeres alejarse de los estereotipos de feminidad en el ámbito de la ciudad a la vez que cuestionen la hegemonía cultural de los grupos dominantes en la sociedad. Pero, las identidades sociales son además complejas y plurales. Lo que es cierto es que las mujeres, socialmente, necesitan reunirse, coadyuvar y favorecer identidades colectivas y creando nuevas esferas públicas institucionalizadas, como es el caso de las asociaciones, para de este modo generar colectividad y sentimiento de identidad. Aunque esta operación pueda terminar resultando una práctica hegemónica. De este modo las mujeres se hacen visibles y pueden participar, incluso en condiciones de subordinación, en la creación de la cultura y la política de la ciudad.

Podría concluirse que en el empleo de la espacialidad, en su uso desplazado, radical o anómalo existe una esperanza de libertad. La realidad urbana incorpora una dualización social entre los inscritos y los ex/céntricos que segmenta el territorio y establece una comunidad exclusiva e inclusiva y una comunidad polarizada de segmentos desestructurados e identidades maleables pero distintivas. La ciudad contemporánea contiene una expansión urbana “incontenible”, una separación por género, raza e ingresos, un deterioro ecoambiental y social y una pérdida de tierras agrícolas. Este conjunto de desórdenes habitacionales podría definirse como un darwinismo social extremo. Ante estos índices de competitividad y negación del espacio público la alternancia se encuentra en el sabotaje y la insurgencia movilizadas sobre el suelo. El suelo como escenario de actividades y cuerpo de distintas narraciones. La dispersión como lubricante de la narración terrestre sin productor, sin eje protagónico ni

jerarquizado. La revocabilidad de la autoridad desde el empleo de lugares sin condición soberana. A esta ciudad vigilante sólo se le puede incluir la diversidad o la deriva desde el acceso al suelo y las zonas de oscuridad. La alteridad desvela la autoridad del miedo que vela. Aspiremos a esas zonas comunes para hacer labores infrecuentes.

## Referencias

- Ahearne, J. (1995). *Michel de Certeau*. California: Stanford University Press.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2013). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Castro Orellana, R. (2015). “La supresión de la calle” en Ana Carrasco Conde (eds.): *La ciudad reflejada*. Madrid: Díaz & Pons.
- Coleman, A.D. (2004). “El método dirigido. Notas para una definición” en Jorge De Certau, M. (2008). *Andar en la ciudad. Bifurcaciones*. Número 7. 17 páginas. Recuperado de: [http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf)
- Deleuze, G. (2014). *Michel Foucault y el poder*. Madrid: Errata naturae.
- Flo 6x8. Recuperado de: <http://www.flo6x8.com/flo6x8>
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. París: Gallimard.
- Fraser, N. (2015). *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gordon, L. (2017). *Dorothea Lange*. Barcelona: Circe.
- Lefebvre, H. (1970). *La revolución urbana*. Barcelona: Alianza editorial.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Nguyen-Trong-Hiep (1987). “París, capital de la Francia. Colección de versos Hanoi, 1897, Poesía XXV. Recogidos en: Benjamin, W. (2013) *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Scott, C. (2013). *Street photography*. New York: I.B.Tauris.
- Spiro Kostof. (1991). *The city shaped: urban patterns and meanings through History*. Londres: Bulfinch Press.

## La ciudad en los films tardofranquistas de Paco Martínez Soria (1965-1975)<sup>1</sup>

Olga García-Defez  
(Universitat de València)

### Resumen

En el ciclo de films protagonizados por Paco Martínez Soria entre 1965 y 1975 los espacios rurales, urbanos y turísticos tienen una especial importancia narrativa y discursiva. El espacio urbano está unido a la ciudad de Madrid y en cada uno de los once films se utilizan representaciones distintas de la misma que responden a imaginarios ligados al tono discursivo general del ciclo.

### Abstract

In the series of films starring Paco Martínez Soria between 1965 and 1975, rural, urban and tourist spaces have a special narrative and discursive importance. In this article we examine the representation of the urban space, which is always linked to the city of Madrid, in eleven of these films. It will be shown that the different representations of the city are crucially dependent on the general discursive tone of the cycle.

**Palabras clave:** Ciudad, cine español, Tardofranquismo, Martínez Soria, discurso.

**Keywords:** City, Spanish Cinema, Latefrancoism, Martínez Soria, discours.

### Introducción

Desde que los hermanos Lumière ubicaron su cámara en 1895 y comenzaron a rodar, la relación entre el espacio urbano y el medio cinematográfico ha sido constante, polisémica, poliédrica e inabarcable en un solo estudio. Dentro de la variedad de representaciones e imaginarios creados a partir del espacio físico de la ciudad, entendida tanto en el sentido griego de polis como en el moderno de metrópolis, el presente texto se centrará en Madrid, ciudad que ha ocupado un lugar preeminente por razones lógicas, ya que aparte de contar con el título de capital del país y de concentrar la idea de centralidad política y geográfica, ha aglutinado junto con Barcelona gran parte de la industria cinematográfica nacional. Esta presencia, insuficiente según algunas voces que han alertado sobre la inexistencia de un “gran film” sobre la ciudad (Marías Franco, 2005), ha evolucionado de forma paralela a los acontecimientos históricos, siendo numerosos los imaginarios filmicos contruidos a partir de ella.

Dentro de esta variedad, fijaremos la atención sobre un corpus donde la ubicación de la trama en determinados espacios físicos cobra un sentido concreto e íntimamente ligado a su contexto socio-económico e histórico-político. Este corpus se inscribe en el cine popular español producido durante el Tardofranquismo y abarca los once films que el actor Paco Martínez Soria protagonizó entre 1965 y 1975<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha contado con la ayuda de la Beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

<sup>2</sup> *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966), *¿Qué hacemos con los hijos?* (P. Lazaga, 1967), *El turismo es un gran invento* (P. Lazaga, 1968), *Abuelo Made in Spain* (P. Lazaga, 1969), *Se armó el belén* (J. L. Sáenz de Heredia, 1970), *Don erre que erre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1970), *Hay que educar a papá* (P.

En ellos, la ciudad de Madrid aparece en pantalla de forma puntual o durante parte del metraje y aunque es cierto que las tramas también transcurren en el ámbito rural (pueblos aragoneses reales o ficticios), en la costa, en las Islas Canarias e incluso en países como Portugal y México, el anclaje de los argumentos está en la ciudad madrileña, como si el resto de espacios que aparecen en pantalla fuesen los radios de una rueda que siempre tienen uno de sus extremos unido a la ciudad.

En el corpus tratado las razones de esta presencia responden, por una parte, a una necesidad práctica, ya que era más rentable económicamente rodar en la misma ciudad dónde se ubicaban las productoras, los sets de rodaje y los propios actores, que a menudo combinaban los rodajes con sus actuaciones en el teatro<sup>3</sup>.

Por otra parte, la presencia de la ciudad en las películas responde a una utilización estratégica narrativa y discursiva que entronca directamente con un contexto de expansión económica y transformaciones sociales frente a una visión castiza de la ciudad explotada en la década anterior<sup>4</sup>. Desde el punto de vista narrativo Madrid permite el desarrollo de argumentos que transcurren en una gran urbe y sus avenidas, centros comerciales, restaurantes, supermercados, parques, medios de transporte, estadio de fútbol, etc., ampliaban la escenografía limitada de los argumentos teatrales previos, aumentando la variedad de ubicaciones espaciales<sup>5</sup>.

Su utilización como estrategia discursiva es más interesante porque crea un desdoblamiento escalonado entre el referente de la ciudad de Madrid “real”, el espacio fílmico formado de fragmentos de la realidad escogidos que al unirse con el montaje construyen una ciudad parcial y distinta de la original, y la ciudad discursiva que transita de forma transversal por todas las películas mostrando, por un lado, su capacidad corruptora e inmoral y, por otro, refrendando desde la ficción cinematográfica el discurso económico-social desarrollista del Tardofranquismo<sup>6</sup>.

Algunas películas como *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) se sitúan en la indefinición espacial, en una idea abstracta de ciudad de provincia en la que se evitan las referencias directas, efecto conseguido rodando en ciudades distintas. Por el contrario, las películas del corpus remarcan visual y verbalmente de forma inequívoca que la ciudad de la pantalla es Madrid. Los prólogos de *La ciudad no es para mí* y *¿Qué hacemos con*

---

Lazaga, 1971), *El padre de la criatura* (P. Lazaga, 1972), *El abuelo tiene un plan* (P. Lazaga, 1973), *El calzonazos* (M. Ozores, 1974) y *El alegre divorciado* (P. Lazaga, 1976).

<sup>3</sup> *La ciudad no es para mí* se rodó en Loeches (Madrid), población que simulaba ser el pueblo aragonés de Calacierva de la obra teatral previa y del guion literario, constituyendo un ejemplo de “lugar suplantado” (Gámir Orueta, Manuel Valdés, 2007:171).

<sup>4</sup> “Deux tendances se dessinent assez nettement. L’une est encline à glorifier un Madrid éternel, arc-bouté sur un art de vivre authentique et sur des valeurs traditionnelles. (...) L’autre tendance prétend vanter l’essor d’une cité que se veut moderne et dont l’ambition est d’intégrer, au plus vite, le concert des grandes capitales européennes. Elle est en phase avec ce que l’on appelle le desarrollismo [cursiva en el original], un terme en vogue à l’époque, dérivé du mot “desarrollo” [cursiva en el original] (développement), qui désigne la politique volontariste menée par les “technocrates” au pouvoir. Si certains auteurs semblent adhérer à une tendance plutôt qu’à l’autre, il n’est pas rare, cependant, que ces deux visions de Madrid se côtoient au sein d’une même oeuvre, révélant ainsi les tensions entre tradition et modernité qui se nouent au cœur même d’un espace urbain en profonde mutation” (Aubert, 2013:18).

<sup>5</sup> De los once films del corpus, siete tienen origen teatral.

<sup>6</sup> La homogeneidad del ciclo surge del tipo de producción de los films, en los que se repite la figura del productor (Pedro Masó), de los directores (ocho de los films están dirigidos por Pedro Lazaga, dos por Sáenz de Heredia y uno por Mariano Ozores) y de los guionistas (Vicente Coello participó individual o colectivamente en nueve de los guiones y Sáenz de Heredia y Rafael J. Salvia en los dos dirigidos por el primero).

*los hijos?* son recorridos visuales por la ciudad contruidos con una voz *over* masculina y una profusa cascada de zooms, vistas panorámicas y contrapicados montados con una velocidad inusual que transmitía el ritmo urbano y, al mismo tiempo, demostraba un catálogo de habilidades técnicas que no vuelve a repetirse en el resto del metraje y que se relaciona con el desarrollo paralelo del ente televisivo. Del uso de estos recursos emana una representación de la ciudad que responde a una estrategia discursiva que equipara al espacio urbano con una idea de modernidad que surge de un contexto marcado y preciso.

## La ciudad corruptora

Según David Bordwell “*los críticos utilizan campos semánticos para construir significados*”, entendiendo como campo semántico “*un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas*” (Bordwell, 1995: 125), citando como ejemplo el binomio opuesto campo/ciudad, el cual aparece de forma reiterada en el ciclo desde *La ciudad no es para mí*, de forma paralela a otras categorizaciones que atraviesan todos los argumentos, como el relevo generacional.

Todos ellos están englobados a su vez en uno general que rige la totalidad del ciclo: el de orden/desorden. En el corpus se incide en mostrar una estructura narrativa basada en una introducción, el planteamiento de un problema a resolver y la resolución del mismo, siendo el personaje principal masculino el encargado de reestablecer ese orden alterado por la incidencia de la modernidad y del desarrollo material, asumiendo en su persona la equivalencia del poder legislativo, ejecutivo y judicial, ya que él mismo establece cual es la norma correcta, enjuicia a quien no la respeta y establece los correctivos preceptivos. En este esquema de orden y desorden el espacio físico es esencial, ya que la ciudad de Madrid va variando su adhesión a ambos conceptos. Tras su evolución desde villa a ciudad <sup>7</sup>la imagen de Madrid volvió a sufrir un cambio en los años sesenta, al convertirse en la expresión de una modernidad que la cinematografía recogía introduciendo en la pantalla automóviles, modernos pisos repletos de electrodomésticos, nuevos espacios de ocio, etc., representando el nuevo orden desarrollista en *El turismo es un gran invento* o *Hay que educar a papá* y el desorden moral en *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?* y *Abuelo Made in Spain*.

Siguiendo esta segunda opción, la presencia de Madrid y de espacios reconocibles por todos los espectadores, con una mirada aparentemente neutra, se convierte en algunos argumentos en una visión parcial, en un lugar intrínsecamente perverso, corruptor de las virtudes, sobre todo femeninas, y generador de una modernidad que contradice los principios más básicos de la estructura y comportamiento familiar que siguen residiendo en el ámbito rural y tienen su origen en la familia extensa patriarcal. *La ciudad no es para mí* es el paradigma de esta representación de la ciudad como un espacio generador de riqueza económica pero hostil con los recién llegados, demostrando una capacidad corruptora de las formas de conducta familiares y sociales que emanaba de las transformaciones sociales que ocurrían en la sociedad española<sup>8</sup>.

Es, así mismo, la obra que marca el desarrollo del ciclo y la que construyó un prototipo de personaje que concentra la idea de paleta en un contexto muy preciso, incapaz de desenvolverse en la espacialidad urbana pero capaz de reorientar el desorden

---

<sup>7</sup> La villa de Madrid es capital de España desde 1561 y obtuvo el título de ciudad en 1887.

<sup>8</sup> En este sentido, se ha teorizado sobre la “feminización” de Madrid (Grijalba de la Calle, 2016) por ser el espacio de corrupción moral y de la estructura familiar, frente a la varonil Calacierva, donde se preservan la estructura patriarcal y los ideales atemporales que no deben ser arrollados por la modernidad.

moral de su familia. Esta contraposición entre unos valores inmutables procedentes del ámbito rural y su olvido o degeneración en el espacio urbano no era un tema nuevo, ni en la cultura occidental ni en la cinematografía española. En esta última la hostilidad de la ciudad se había representado anteriormente desde distintos puntos de vista, como los problemas para conseguir vivienda en films como *Esa pareja feliz* (García Berlanga, 1951), *El inquilino* (Nieves Conde, 1957), *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), *La vida por delante* (Fernán Gómez, 1958), *El verdugo* (García Berlanga, 1963), etc., las dificultades de la llegada a la ciudad como en *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953) y la dureza de la vida urbana, como las versiones de *La ciudad maldita* (Florián Rey, 1930,1942) y *Surcos* (Nieves Conde, 1951).

En *La ciudad no es para mí* el personaje de Agustín Valverde (Martínez Soria), es arrojado a la ciudad y en sus primeras horas en ella es objeto de un intento de estafa, es trasladado al aeropuerto por error, es obligado a subir por la escalera de servicio y es confundido con un vendedor ambulante. Mientras que en su lugar de origen, Calacierva, disfruta de una posición de pequeño terrateniente y patriarca rural, en la ciudad sufre una transformación y se convierte en un paleta incapaz de cruzar la calle Atocha pero capacitado, eso sí, para acabar con la influencia negativa de la modernidad sobre el núcleo de su familia. Con su personaje se establece de forma clara una equivalencia entre el ámbito rural y la tradición y el ámbito urbano y la modernidad beneficiosa económicamente pero perniciosa moralmente. Una temática no original que puede rastrearse en otras cinematografías distantes geográfica y cronológicamente, pero que en la española creó y fijó el estereotipo de paleta enfrentado a la gran urbe.

En *¿Qué hacemos con los hijos?* Madrid continúa siendo una ciudad perversa, pero se produce un cambio antagónico en la relación del protagonista con ella, ya que el pueblerino desorientado del film anterior se convierte en un taxista, es decir, en un conductor que durante largas horas recorre la ciudad y domina completamente el espacio urbano. En ambas, el prólogo inicial es muy similar formalmente, introduciendo la segunda la novedad de presentar las calles vacías de la ciudad, fruto de la afición futbolística y la celebración del Campeonato Mundial de fútbol celebrado en Inglaterra en julio de 1966. Pero la caracterización de Madrid como una ciudad maligna capaz de erosionar la virtud moral se mantiene en ambas y Antonio, el taxista, dedica todo el grueso del metraje a reconducir los efectos nocivos del binomio urbanidad-modernidad sobre sus hijos, al igual que lo hizo Agustín en el film anterior.

*El calzonazos*, único film del ciclo dirigido por Mariano Ozores y basado en la obra teatral *La locura de don Juan* de Carlos Arniches, concentra el temor a la pérdida total del poder patriarcal que podía conllevar la evolución del papel social y familiar de la mujer. En el desarrollo de la trama que recoge esta idea Madrid queda reducido a ser el marco físico, a actuar de decorado de fondo manteniendo su capacidad de concentrar lo perverso de la modernidad. Como es fácil de adivinar, la regeneración familiar y el restablecimiento de la estructura familiar vertical y patriarcal tienen lugar al final del film, en un pueblo sin nombre que conecta con el Calacierva de *La ciudad no es para mí*.

## Los límites de la ciudad

Por primera vez en el ciclo, José Luis Sáenz de Heredia, director de dos de los films, introduce con *Se armó el belén* el extrarradio madrileño. En un barrio sin identificar, de amplias zonas sin asfaltar y casas modestas, sitúa una trama que recoge una de las ideas que planean por todo el corpus, la cuestión del relevo generacional. En este caso, aplicada al ámbito religioso a través de un sacerdote pre-conciliar, interpretado

por Martínez Soria, y un joven sacerdote de una nueva parroquia organizada según los nuevos preceptos del Concilio Vaticano II.

La presencia de las lindes de la ciudad sirve de marco geográfico de los límites simbólicos de un Régimen que se enfrentaba a cada vez más amplios sectores críticos, como el grupo de personajes masculinos del film que claramente se mueven en la clandestinidad, sin que se especifique a qué partido, sindicato o agrupación pertenecen. El enfriamiento de las relaciones entre estos personajes, preocupados por cuestiones laborales, y el párroco acabarán diluidas en un homenaje público final que Sáenz de Heredia remeda de otros films anteriores del propio ciclo.

La periferia ya había sido mostrada en otras películas, como *La Busca* (Angelino Fons, 1966) y por otros sacerdotes, como el interpretado por Adolfo Marsillach en *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), pero en *Se armó el belén* se abre una vía nueva dentro del ciclo al introducir en la trama aspectos del contexto político y religioso, camino que no tuvo continuidad en el resto de la serie, donde las referencias políticas directas no volvieron a aparecer hasta el tratamiento de la posibilidad del divorcio en *El alegre divorciado*.

El suburbio vuelve a aparecer en *Hay que educar a papá*, pero esta vez la periferia, libre de clandestinidades, es una fuente de riqueza a través de la transformación urbanística de los terrenos agrícolas lindantes. Al contrario que en una escena de *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), donde un personaje decía “*si quieren agrandar la ciudad que construyan en otra parte*”, el protagonista es el dueño de un melonar que sustituye la azada por la promoción inmobiliaria. Para subrayar el carácter económicamente desarrollista del cinturón externo de Madrid, se sitúa la primera vivienda de los protagonistas en el centro y al grupo de amigos del marido en una tasca de la galdosiana plaza de Cascorro. De esta manera, la expansión física de la ciudad, que se aleja del centro castizo y del madrileñismo de sainete, condensa la idea desarrollista de la expansión económica. Pero el desarrollo material implica un desarrollo social y el matrimonio protagonista debe sufrir un proceso de aprendizaje, de ahí el título, que combine la posesión de dinero con el acceso a una clase social más elevada sin perder los principios básicos de comportamiento y la estructura familiar patriarcal.

De forma paralela, la concordancia con el discurso oficial del *Spain is Different* y de la integración del fenómeno turístico en la economía española vuelve a aparecer y las Islas Canarias se incorporan cómo el marco físico de una parte de la trama, con tomas que se asemejan más a un folleto turístico en movimiento que a una ficción filmica imprescindible en la diégesis.

### **Administración y gobierno.**

En *El turismo es un gran invento* aparecen los tres ámbitos que marcan la concepción espacial del corpus, ya que la trama tiene lugar en un pequeño pueblo aragonés llamado ficticiamente Villapardillo del Moncayo, en el centro de Madrid y en puntos turísticos de la costa. En este triple recorrido de los protagonistas, la capital queda reducida a su aspecto administrativo por aparecer en el metraje como sede del Ministerio de Información y Turismo, entonces dirigido por Manuel Fraga Iribarne, y como lugar donde se regula la promesa de futuro de una modernización a la que aspiran los habitantes del pequeño pueblo. Si en Madrid se gestaba a nivel político y administrativo el discurso desarrollista que presentaba al turismo foráneo como una fuente de ingresos, la Costa del Sol aparece en la diégesis como la materialización de ese sueño desarrollista, el lugar donde las turistas femeninas campan a sus anchas por hoteles de nueva construcción,

exhibiendo sus cuerpos para deleite del ojo masculino y donde se ofrece una imagen de una España soleada y ajena a las circunstancias y vaivenes políticos. Un lugar donde los pueblerinos aragoneses van a intentar integrarse tomando los datos suficientes en su ambición de engancharse al carro de la modernidad turística.

En su periplo por la costa los denominados “no lugares” o “espacios de tránsito”, como los *halls* de los hoteles, se reconvierten en “lugares” porque en ellos tiene lugar el contacto entre los personajes y el turismo femenino foráneo, representado por las coloristas *Buby Girls*, y suponen la referencia que concentra los deseos de expansión de los protagonistas. Por su parte, el pueblo aragonés, sinécdoque de la ruralidad, representa por oposición a la España que necesitaba una modernización económica para evitar el éxodo rural que de forma constante se producía desde principios de la década de los sesenta.

### **Madrid, *urbis ludens***

En *El padre de la criatura* el protagonista comienza siendo un prototipo de *Homo faber* (Bergson, [1907] 1973) dedicado a una actividad empresarial heredada, pero paulatinamente se convierte en un *Homo ludens* (Huizinga, [1938] 1972) que, tras abandonar los trajes oscuros, se integra en el ambiente primaveral diegético y sufre un rejuvenecimiento vital y sexual asociado a una representación de la ciudad como un lugar lúdico, alegre, amable, colorido, diurno y soleado, donde espacios como el parque de atracciones de la Casa de Campo son explotados visualmente. El parque, inaugurado por Carlos Arias Navarro, entonces alcalde de Madrid, el día 15 de mayo de 1969 (*ABC*, 15/05/1969:8-11), era un síntoma más de la renovación de la ciudad en tiempos de expansión económica y respondía a la voluntad del Régimen de dotar a los ciudadanos de espacios de ocio similares a los de las democracias occidentales<sup>9</sup>, barnizando, una vez más, el aparato represor paralelo que seguía manando de la capital del país<sup>10</sup>. El protagonista pasea por el parque con su esposa en una “segunda juventud” que acabará materializándose en una paternidad tardía que vuelve a refrendar la idea de que su generación, la que vio nacer a la Nueva España, puede cohabitar con la del Desarrollismo sin tener que ser desplazada, porque es la encargada de transmitir los valores familiares y sociales esenciales.

Esta preocupación por presentar la cara amable de Madrid es evidente en una escena muy interesante donde, quizás sin pretenderlo, se hace un juego de similitudes entre la publicidad comercial y la propaganda del Régimen. En un momento del metraje Eduardo, el protagonista, decide contar con una joven y, por supuesto guapa vecina, para que intervenga en un anuncio televisivo publicitario de su marca de paraguas. Para ello contrata a un equipo técnico que rueda el *spot* en el Templo de Debod, ubicado en la parte oeste de la Plaza de España<sup>11</sup> e inaugurado oficialmente el 20 de julio de 1972 (*ABC*, 19/07/1972: 39-41) con motivo de los fastos asociados al 18 de julio, una fecha reservada a eventos especiales y nada aleatoria teniendo en cuenta que allí mismo se había ubicado el Cuartel de la Montaña. Es evidente que el film aprovecha la novedad y exotismo del

---

<sup>9</sup> En 1972 se inauguró el Parque Zoológico, también en la Casa de Campo.

<sup>10</sup> Un ejemplo es la “Semana de Madrid en Nueva York”, organizada por la Cámara Española de Comercio, y la edición de un número especial de la revista *Villa de Madrid* (Ayuntamiento de Madrid. (1969). *Villa de Madrid*, VII (27).

<sup>11</sup> La donación, el traslado, montaje y restauración del Templo fueron anunciados en la prensa durante los años previos. Por ejemplo: *ABC*, 11/03/1969:8.

nuevo espacio como fondo de la belleza femenina, pero al utilizarlo como emplazamiento de rodaje de un *spot* publicitario se crea un juego de referencias con la utilización propagandística del templo que hizo el Régimen, ya que su intervención en Egipto y el regalo por parte de su gobierno fue presentado como un síntoma de internacionalización de una España que luchaba por limpiar su imagen externa.

Esta visión reduccionista de la ciudad también transita por *El abuelo tiene un plan*, film que vuelve a incidir en el tema de la renovación generacional y la defensa de la persistencia de la generación anterior, sirviendo de escenario de la exhibición de la vigencia de una generación que se niega a ser desplazada por la modernidad. En la película la trama se centra en la lucha de un viudo y una soltera por mantener una relación amorosa a una edad supuestamente demasiado avanzada y si en el film anterior Madrid se presenta desde su lado más lúdico, en este queda absolutamente reducido a ser el marco de desarrollo de la historia de amor otoñal, con constantes jardines, tiendas, restaurantes, etc., convirtiendo a la ciudad en un lugar amable, atemporal, apolítico y ajeno a sucesos coetáneos y antagónicos como el atentado mortal a Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 o el proceso a Salvador Puig Antich, ejecutado el 2 de marzo de 1974.

### **Medios de transporte**

A la presencia constante del tráfico se une un espacio urbano que se repite: el aeropuerto. De forma anecdótica (*La ciudad no es para mí*) o justificada (*Abuelo Made in Spain*, *El alegre divorciado*, *Hay que educar a papá*) Barajas aparece por su condición de medio de transporte moderno, pero al mismo tiempo parece condensar unos anhelos de contacto con el exterior que en los films del ciclo están debidamente limitados a la actividad turística.

El film *Abuelo Made in Spain* es el que mayor paralelismo guarda con *La ciudad no es para mí*, pero su protagonista realiza un periplo geográfico mayor, ya que Marcelino se traslada de su pueblo aragonés a Madrid y de allí a Portugal con una de sus hijas y su yerno. Esta internacionalización, posible gracias a un aumento del presupuesto tras haber demostrado que Martínez Soria garantizaba el éxito de taquilla, sirve al mismo tiempo para reforzar el carácter de paleta del protagonista al tener que enfrentarse a la gran ciudad pero también a ambientes turísticos extranjeros. Siguiendo el modelo establecido, la ciudad retorna a ser un lugar donde la virtud femenina se pierde y donde la brecha generacional se acentúa, teniendo el protagonista que resolver todos los problemas que afectan a su amplia familia, la cual ha avanzado económicamente, aunque de forma desigual, pero se ha desviado moralmente.

Por su parte, *El alegre divorciado* es una adaptación cinematográfica de la obra teatral *Anacleto se divorcia*, escrita por Muñoz Seca y Pedro Pérez Hernández en 1932 como reacción a la ley de divorcio promulgada durante la II República y cuya acción transcurre en Sevilla. El film asume la negación del divorcio como un derecho, idea que guiaba la obra teatral y, ante la imposibilidad de situar la acción en la España contemporánea, esta se traslada a un país donde en ese momento sí existía la posibilidad de acabar legalmente con el vínculo matrimonial. De esta forma, concebir el film como una coproducción y rodarlo en México obedecía a necesidades argumentales pero al mismo tiempo introducía cierto exotismo y coincidía con el falso aperturismo oficial. Este film, de rotunda negación del divorcio se sitúa en un momento en el que la necesidad de

una ley que regulase las separaciones matrimoniales era cada vez más acuciante y más demandada socialmente<sup>12</sup>.

En *El alegre divorciado* la aparición de Madrid es mínima porque toda la acción se desarrolla en México, pero se ubica al principio y al final, es decir, en la presentación y en el final del desenlace, sumiendo a los personajes en un círculo espacial y discursivo del cual parecen no poder salir.

### **Madrid real, Madrid discursivo**

El protagonista principal masculino, de características casi invariables, es el sujeto que se relaciona con todos los espacios físicos de la narración diegética, los cuales surgen de su contemporaneidad y se mantienen como referentes. Pero a estos espacios se les dota de un significado que conecta de forma consciente con algunos aspectos del contexto. De forma que se presentan las transformaciones económicas como un proceso de modernización deseada y algunas transformaciones sociales como un peligro que atenta contra la estructura familiar y social desde el punto de vista moral, obviando por completo la realidad política.

Si se toma prestado el concepto del cronotopo espacio-tiempo literario (Bajtín, 1991) y se aplica el medio cinematográfico, se puede observar que la relación entre el sujeto-protagonista y el espacio rural, turístico y urbano, varía de un film a otro, pero siempre se mantiene una relación del sujeto con la ciudad representada y discursiva que difiere de la relación que podría haber tenido con la ciudad real.

Las ubicaciones son físicamente reales, auténticas, pero su elección, su tratamiento narrativo y visual responde a una estrategia discursiva clara que procede de la parquedad del listado de sus autores, ya que los once films están dirigidos por tres directores y en nueve de ellos intervino Vicente Coello como guionista.

Si el cronotopo es la unión indisoluble de tiempo y espacio, en la narración filmica de estas películas se produce una unión entre espacio y tiempo histórico que hace situar a todos los argumentos en su contemporaneidad. Pero la estrategia discursiva consiste en mantener el realismo en la plasmación del concepto espacio y mantenerlo aparentemente en el concepto tiempo, entendido este como tiempo histórico, ya que el momento histórico que forma parte de la diégesis está mutilado, parcelado, filtrado y solo expresa una parte de toda su realidad.

De esta forma, el Desarrollismo, con “d” mayúscula, ocupa de forma monopolizadora el lugar del tiempo histórico, dejando de lado otros aspectos menos comprometedores de la realidad, como el autoritarismo y la represión política, presentando una caracterización premeditadamente apolítica de la ciudad y evitando situar los argumentos en un régimen político concreto, como si las tramas tuviesen lugar en el Madrid físico reconocible pero no en el Madrid histórico-político real.

### **Epílogo**

Concluyendo, la ciudad del ciclo muestra el resultado palpable y material de las políticas económicas del Régimen, pero ocultando convenientemente el aparato de Gobierno y su presencia. Se muestran los resultados, un Madrid moderno y trepidante y una costa en expansión, pero no la mano que los hace posible ni el método.

---

<sup>12</sup> Un año después Lazaga dirigió *Hasta que el matrimonio nos separe* (1977), con guion de J. L. Dibildos y Antonio Mingote, un film con una visión más aperturista.

Por otra parte, había una serie de razones ideológicas que hicieron que se reconvirtiera el espacio físico de la ciudad en un espacio simbólico, transformando el Madrid real en un Madrid acorde a los requerimientos de la “no verdad” del Régimen y a su voluntad de maquillar la sucesión de gobiernos y los cambios económicos de los Planes de Desarrollo como un aperturismo controlado y beneficioso, obviando el mantenimiento de la estructura represiva del sistema dictatorial.

## Referencias

- Ángel Lozano, F. (1963). *La ciudad no es para mí*. Madrid: Editorial Alfíl.
- Arniches, C. (1926). *La locura de don Juan: tragedia grotesca en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna.
- Aubert, J. P. (2013). *Madrid à l'écran (1939-2000)*. París: Presses universitaires de France.
- Ayuntamiento de Madrid. (1969). *Villa de Madrid*, VII (27).
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. ([1907] 1973). *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del film*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Comienzan mañana las inauguraciones municipales conmemorativas del 18 de julio. (19 julio, 1972). *ABC*, p. 39-41.
- En Madrid se instalará el templo egipcio de Debod. (11 marzo, 1969). *ABC*, p.8-9.
- Gámir Orueta, A. y Manuel Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 45, pp. 157-190.
- Grijalba de la Calle, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/38113/>.
- Hoy se abre al público el parque de atracciones. (15 mayo, 1969). *ABC*, p. 8-11.
- Huizinga, J. ([1938] 1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías Franco, M. (2005). Madrid. En *La ville au cinema* (pp. 462-466). París: Cahiers du Cinéma.
- Muñoz Seca, P. y Pérez Fernández, P. (1933). *Anacleto se divorcia*. Madrid: La Farsa.

## **La pintura contemporánea y la interpretación psicogeográfica de la ciudad como traducción estética de una organización compleja**

Ricardo González García  
(Universidad de Cantabria)

### **Resumen**

Vivimos un momento convulso debido a los cambios tecnológicos a los que, en relativamente poco tiempo, ha tenido que irse adaptando la sociedad. El reflejo más inmediato de este proceso, se puede comprobar muy bien si dirigimos nuestra mirada a la ciudad, pues ésta es la primera en registrar las nuevas formas de vida que nos involucran en tipos de organización cada vez más complejos. En ese sentido, la aplicación de la teoría de la complejidad nos ayudará a comprender cómo, progresivamente, la sociedad se va adaptando a los nuevos entornos que se van generando adelantándonos, así, a posibles situaciones de incertidumbre. En definitiva, vivimos la ciudad como un entramado fluido y dinámico de interacciones constantes entre los diversos grupos que alberga, los cuales experimentan cambios adaptativos como respuestas al cambio.

Respecto a ello, el arte —específicamente nuestro objeto de estudio, la pintura—, no es ajeno a los fenómenos que se producen en la urbe. Procesos que, como veremos, quedan traducidos sobre la superficie pictórica configurando, en muchos de los casos, entramados abstractos donde la representación figurativa de la ciudad va quedando en un segundo plano, en disolución. Por ello que, al referirnos a este tipo de interpretación del momento por el que atraviesa la ciudad, sea necesario volver sobre la deriva psicogeográfica propuesta por Guy Debord, para comprender en qué medida las representaciones pictóricas estudiadas comparten las ideas por él planteadas. En sus inicios la psicogeografía fue la propuesta principal del situacionismo, movimiento que pretendía comprender cómo afectan los fenómenos que se dan en el ambiente en las emociones y comportamientos de los individuos. En ese sentido, un concepto fundamental que también desarrolla el situacionismo es la deriva, como aquel camino sin rumbo que sigue la llamada del momento dentro de la ciudad, ayudándonos a reflexionar sobre nuevas formas de experimentar la vida en la urbe, más allá de la reiterativa rutina diaria.

Según lo expuesto, en función de obtener unas conclusiones que nos permitan constatar el cambio y ofrecer las claves para una nueva experimentación de la ciudad del siglo XIX, nos adentraremos en el análisis de los factores manejados a partir de la obra pictórica de los siguientes artistas: Franz Ackermann, Corinne Wasmuht, Julie Mehretu, Mark Bradford.

### **Abstract**

We are experiencing a convulsive moment due to the technological changes to which, in a relatively short time, society has had to adapt. The most immediate reflection of this process can be verified very well if we turn our gaze to the city, as this is the first to register the new forms of life that involve us in increasingly complex types of organization. In this sense, the application of complexity theory will help us to understand how, progressively, society is adapting to the new environments that are generated, thus advancing to possible situations of uncertainty. In short, we live the city as a fluid and dynamic framework of constant interactions between the diverse groups that it hosts, which undergo adaptive changes as responses to change.

Regarding this, art -specifically our object of study, painting- is not alien to the phenomena that take place in the city. Processes that, as we will see, are translated on the

pictorial surface configuring, in many of the cases, abstract frameworks where the figurative representation of the city is left in a second plane, in dissolution. For this reason, when referring to this type of interpretation of the moment through which the city passes, it is necessary to return to the psychogeographic drift proposed by Guy Debord, to understand to what extent the pictorial representations studied share the ideas he proposed. In its beginnings, psychogeography was the main proposal of situationism, a movement that sought to understand how the phenomena that occur in the environment affect the emotions and behaviors of individuals. In that sense, a fundamental concept that also develops situationalism is the drift, as that road without direction that follows the call of the moment within the city, helping us to reflect on new ways of experiencing life in the city, beyond the repetitive daily routine.

According to the above, in the function of obtaining conclusions that allowed us to verify the change and offer the keys for a new experience of the 19th century city, we went into the analysis of the factors handled by the pictorial image of the artists: Franz Ackermann, Corinne Wasmuht, Julie Mehretu, Mark Bradford.

**Palabras clave:** pintura, ciudad, psicogeografía, estética, complejidad

**Keywords:** painting, city, psychogeography, aesthetics, complexity

## Introducción

Actualmente atravesamos momentos de profundas transformaciones, las cuales se deben, en su mayor parte, a evoluciones determinantes de carácter tecnológico. En ese sentido, la ciudad, como órgano que asimila y cataliza las inquietudes y demandas de la sociedad —aglutinando e integrando actividades o formas de organización social, así como experiencias diversas derivadas—, se encarga de registrar todos estos acontecimientos en “capas de información” que dan cuenta de los posibles recorridos que ofrece la urbe tras su lectura, traducción y comprensión del conjunto. Un hecho enriquecedor para la experiencia del urbanita pero que, a su vez, nos introduce en una realidad cada vez más compleja. Pues todas esas capas de información, tanto física como virtual, acaban configurando un conglomerado o amalgama de estratos superpuestos que fuerzan al viandante a la acción de discriminar y seleccionar, a fin de encontrar su propia perspectiva dentro de la experiencia total que ofrece la ciudad.

En relación a esas “capas superpuestas” a las que aquí se refiere, la inserción de realidad virtual que ha supuesto la implementación de las tecnologías digitales en los recorridos de la ciudad, permite observar nuevos y diferentes puntos de vista superpuestos a la propia realidad física, a través del filtro que establecen nuestros dispositivos digitales. Realidad aumentada, como información añadida, que ya muchas ciudades han implementado convirtiéndolas en lo que ahora se denomina como ciudades inteligentes o “smartcities”. Así, mediante estas estrategias, son capaces de responder adecuadamente a las necesidades básicas de las instituciones, las empresas, o de los propios habitantes, tanto en el plano económico como en los aspectos operativos, sociales y ambientales.

Desde esta circunstancia, también podemos intentar mirar un poco más allá, para hacernos una idea de a dónde nos dirige esta gran hipermediación e hiperconectividad, es decir: qué supondrá para la ciudad esta conexión entre lo físico y lo digital, como gran híbrido ineludible. Cuestión que Parag Khanna, y su ensayo *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial* (2017), desarrolla a través del concepto “conectografía”, como fenómeno que, en no mucho tiempo, nos conducirá a la formación de “megaciudades”. Unas ciudades no separadas por su soberanía sino unidas por su

conectividad. Asimismo, ese afán por crear puentes provocará que las personas puedan superar los límites geográficos que la adscriben a un determinado lugar, para interactuar con ciudades que se encuentran a gran distancia. Como el mismo Parag Khanna destaca:

Estamos ingresando en una época en la que las ciudades tendrán más importancia que los Estados, y las cadenas de suministro serán una fuente de poder más importante que los ejércitos, cuyo principal objetivo será el de proteger las cadenas de suministro en lugar de las fronteras.(2017, p. 28)

Esta situación que han provocado las nuevas tecnologías digitales, conduce a un interés creciente por “mapear el territorio, lo cual deriva en acumulación diversa de capas de información que se suman a la fisicidad de la ciudad, las cuales, finalmente, acaban por aglutinarse en un estratificado y alegórico palimpsesto a descifrar. De ahí que, como gran metáfora clave a la hora de tratar la ciudad actual, emerja el mencionado concepto palimpsesto como término que, como veremos, aparecerá constantemente en el análisis de los diferentes casos pictóricos tratados en el presente artículo. Una noción que igualmente, de modo inherente, lleva aparejadas las premisas que propone el “pensamiento complejo”, como cuestión epistemológica de filosofía intercultural que nos involucra en una nueva forma de afrontar el saber.

### **El pensamiento complejo**

El Pensamiento complejo nace como respuesta a la comprensión de un mundo cada vez más complejo, valga la redundancia. Se instaura, pues, como un nuevo método desde el cual poder hacer de la vida de la gente en la ciudad, en nuestro caso, el núcleo mismo de la reflexión. Un desarrollo vital que, dando cabida a interacciones, determinación o aleatoriedad..., ya no podrá escapar de un aceptado caos, inevitable incertidumbre o confusión ocasional que se producen a partir de experiencias cada vez más fenoménicas, como aquellas que ahora proponen las nuevas ciudades del siglo XXI. En aplicación concreta de este pensamiento complejo —cuyas claves son ofrecidas por Edgar Morin (1995) en su ensayo: *Introducción al pensamiento complejo* (1990) —, desde el pasaje artístico que aquí se propone, se demuestra que a partir de las traducciones estéticas que ofrece determinada pintura contemporánea podemos encontrar nuevos imaginarios que, desde la diversidad, reflejan la nueva forma multidimensional de pensar la ciudad actual.

El método que propone Edgar Morin se halla siempre abierto en permanente construcción, de forma que se expongan “principios organizadores que permitan vincular los saberes y darles sentido” (2008, p. 23). Estos principios, que ayudan a pensar la complejidad como totalidad, son: el principio sistémico u organizativo; el principio hologramático; el principio de bloque retroactivo o retroalimentación; el principio del bloque recursivo; el principio de autonomía/dependencia (auto-eco-organización); el principio dialógico; y el principio de reintroducción del cognoscente en todo conocimiento. De hecho, este pensamiento no determina normas estrictas sino que invita al científico a la indagación en fundamentos que posibiliten ensayar senderos metodológicos propios. Siguiendo esta premisa abierta, sus propuestas pueden ser activadas desde cualquier campo del conocimiento, lo cual posibilita, igualmente, el diálogo entre las distintas áreas.

Desde el campo del arte y la estética, las posibles fórmulas contempladas no descartan la heterogeneidad, de ahí que los impedimentos a los que nos podemos enfrentar en nuestro estudio, puedan venir por la apretada urdimbre de subjetivas ideas superpuestas que se pueden analizar. El mundo global en el que vivimos ahora, cuya vibración se percibe con total intensidad en las ciudades, se caracteriza por la existencia de multitud

de interconexiones que imbrican a todo tipo de fenómenos. De ahí que sea muy difícil analizar un fenómeno de manera aislada o fragmentada, sino que su acercamiento conlleva atender a muchos factores y parámetros. De ahí que la pintura que contemplamos, en relación a la representación de cuestiones urbanísticas, nos conducirá a cierto principio de borrosidad, o estado confuso que supone una construcción estratificada que, en su conjunto, llega a ser de algún modo ilegible, como un palimpsesto.

### **Teoría de la deriva y psicogeografía**

El proceso que dibuja una realidad compleja es algo que el arte, como reflejo de la sociedad y su circunstancia, trata de reflejar constantemente. En relación a los imaginarios que, respecto a la ciudad, configuran los espacios de representación artística, es ineludible profundizar aquí sobre el concepto psicogeografía. Dicho término, se halla recogido y desarrollado en la Teoría de la Deriva, establecida por Guy Debord en 1958, la cual supone el sustento ideológico del movimiento artístico denominado Internacional Situacionista. Una teoría que, en aplicación al tema tratado y después del contexto expuesto, sirve aquí como motor de arranque para profundizar en cómo registra y representa la pintura contemporánea, desde la sensibilidad particular de los artistas tratados, las fluctuaciones y oscilaciones soportadas por la ciudad actual. Lo cual, recuperando en cierta medida el comentado concepto situacionista, establece una forma diferente de concebir la experiencia estética que provoca esa traducción. En ese sentido, según Debord:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpida a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. (Navarro, 1999, p.50)

Desde estas palabras, destilamos que la sensibilidad ante lo ambiental será determinante, por tanto el recorrido imprimirá sensaciones concretas en el artista, las cuales se acabarán traduciendo en conformaciones de carácter psicogeográfico. Como sigue Debord:

(...) la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades (Ibídem, p.50).

Por consiguiente, desde la perspectiva psicogeográfica de la deriva, el artista procede realizando un análisis absoluto o relativo de aquellos cortes de tejido urbano que se adaptan a su discurso, en función de centros de atracción que, en definitiva, ha configurado la morfología social. Para constatar la importancia determinante que la representación de la ciudad, realizada por un artista, puede establecer en la colectividad, podemos traer a primer término la afirmación de Chombart de Lauwe, que recuerda Debord en su texto: “un barrio urbano no está determinado únicamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él” (p.50). Por tanto, la psicogeografía se impone como una técnica que estudia el efecto del medio urbano en los comportamientos de sus propios habitantes, pues son los elementos urbanos, y su disposición espacial, los que acaban condicionando los movimientos que los ciudadanos planean por la ciudad.

Este concepto, aunque de gran auge a partir de los situacionistas, no es inventado por ellos sino que posee una historia anterior que comienza en Londres, en el siglo XIX, con Daniel Defoe, quien con su obra *Robinson Crusoe* ya enfatiza la posición de un viajero o caminante en busca de aventuras. Pero en realidad es en *A Journal of the Plague Year* donde comienzan a darse datos objetivos que interrelacionan datos topográficos, estadísticos y opiniones de los habitantes, con lo cual se mezcla la información neutral sobre la ciudad con la parte subjetiva de los últimos. Pero quizá sea William Blake, a través de un caminante mental que vaga rehaciendo la urbe según su imaginación, quien impone las bases de la psicogeografía que se desarrollará posteriormente, en el siglo XX. La figura del caminante que pasea por la ciudad, a través del concepto del flâneur — tratado por Thomas de Quincey y retomado por Walter Benjamin—, origina novedosas relaciones, de algún modo alteradas, del ciudadano con la urbe. Con este nuevo concepto del flâneur, es París quien también se establece como centro de desarrollo de una incipiente psicogeografía que verá en Charles Baudelaire a uno de sus máximos exponentes, a partir de su obra *El pintor de la vida moderna* (1863). En sí mismos, todos estos fenómenos que aparecen a finales del siglo XIX inauguran un nuevo tipo de ciudad, que se extenderá hasta nuestros días.

### **La representación del paisaje urbano**

La representación de la ciudad acaba correspondiendo a una suma de experiencias sensoriales humanas, lo cual se puede decantar en cuasi-abstracciones resultantes que nos alejan de la concepción naturalista tradicional de dicha representación. Por eso, más allá de proponerse como una realidad material y empírica, se establece como un hecho eminentemente social. Si bien, debido a ese carácter relacional mencionado, el paisaje urbano contiene una dinámica tectónica en constante mutación que responde a las necesidades de las personas que lo habitan. Reflejar, por tanto, el paisaje urbano es atender a la memoria y a la Historia de un territorio, pero desde el orden simbólico que impone la representación visual. Así, podemos acercarnos, según Felipe Criado (1993), al concepto de paisaje urbano desde tres categorías: forma empirista (el paisaje se presenta como una realidad que, por alguna razón, se niega a sí misma); forma sociológica (el paisaje urbano es el contexto y el resultado de las evoluciones sociales); forma sociocultural (objetivación de prácticas sociales materiales e imaginarias que organizan el espacio).

Como hecho social que es, la representación de la ciudad puede proyectarse desde modelos plurales e ideologías diversas. En definitiva, tanto los espacios de representación del arte como la historia, la antropología o la sociología definen un paisaje urbano contaminado, transdisciplinar, donde multitud de líneas se entrecruzan. Lo cual, por otro lado, establece en los individuos distintas maneras de habitar y concebir el mundo. Dentro de la ciudad, en consecuencia, encontramos un collage variado de lenguajes expresivos que convergen en el espacio vivido del individuo. Por esa razón, palabras como acumulación, saturación, caos, diversidad, conflicto, repetición, etc., aparecerán tanto para describir los fenómenos actuales de la ciudad como para comentar las representaciones pictóricas de los artistas aquí tratados. Más necesario que nunca, por eso mismo, sigue siendo pensar el hecho urbano, pero a partir de las sensaciones, vibraciones o intensidades que conlleva experimentarlo en el momento presente. Respecto a ello, el valor que podemos aportar a esta nueva óptica pasa por “un hiperespacio urbano que desborda la capacidad perceptiva de nuestros sentidos, ensalzando la estética del exceso” (Marchán y Rodríguez, 2006, p. 148).

Debido a todo el complejo entramado dibujado, la ciudad no es únicamente lo que se ve, sino también aquello que esconde en su trasfondo, más allá de esa “postal” que determinados intereses pretenden vender. Por eso que, quizá, el camino que recorre el arte para acercarse al imaginario de la urbe posiblemente acabe siendo, aun en su complejidad, más sincero que esas otras representaciones. Por ello, no debemos olvidar que también la ciudad “comporta zonas grises donde la formalidad incorpora la informalidad, y viceversa. Zonas de mezclas e interferencias, donde patrones espaciales y sociales distintos se tocan evidenciando realidades diferenciadas” (Nogué, 2007, p. 213).



Figura 1. Franz Ackermann, *Mental Map, St. Gallen Projection*, 2004

## Franz Ackermann

Esta pequeña introducción a la teoría de la deriva, sirve para comenzar a comentar el primer artista aquí tratado, Franz Ackermann, viajero-pintor incansable que, a través de su “cuaderno de campo”, va registrando, en íntimas acuarelas denominadas “mental maps”, una serie de sensaciones o experiencias mentales que obtiene ante aquellas ciudades que visita. Representaciones que, posteriormente, trasladará de manera transformada a lienzos de mayor escala. Los cuales, ya en el espacio expositivo, instala apoyándose en la continuación de esas composiciones por el muro o en relación con diversos objetos. Es decir, más allá del formato del cuadro tradicional, la pintura desborda sus límites para extenderse por la pared o la totalidad del espacio que lo alberga, bajo las premisas de un fenómeno que se denomina como “pintura expandida”. Como explica Caroline Käding:

La obra de Franz Ackermann presenta su propio sistema de leyes de autorreferencia a la vez que aborda las diversas facetas de lo lejano y lo extraño. Estas fuerzas en contraste son especialmente visibles en sus pinturas: a partir de formas herméticas y abstractas de vivos colores surgen espacios visuales dinámicos, en los que se incluyen arquitecturas o paisajes como referencias a lugares extranjeros. Estos elementos se complementan con evocaciones de modernas expansiones urbanísticas. (2007, p.37)

Está claro que las propuestas que nos ofrece Ackermann, recuperan y reactualizan el concepto de psicogeografía que proponía el movimiento situacionista. Pues, igualmente, nuestro artista pretende comprender cómo afectan los fenómenos ocurridos en el ambiente urbano a las emociones y comportamientos de los individuos, pero desde una presentación estética renovada. Experimentación fundamental que se da al tiempo de esta mencionada deriva, como aquel camino sin rumbo que sigue la llamada del momento. Un tránsito que, en el caso de Ackermann, se resuelve desde una disolución que nos conduce a afrontar —desde una perspectiva cenital parecida a la que adoptamos cuando nos disponemos a leer un mapa—, entramados abstractos con pequeños puntos de sujeción figurativa que apenas nos ayudan a orientarnos, empujándonos, desde ese límite, a cuestionarnos la franja que separa la realidad que establece la fisicidad de la ciudad de aquella otra, no menos importante, realidad psíquica que se va originando en nuestra mente.



Figura 2. Corinne Wasmuth, *Siempre es hoy*, 2007

### **Corinne Wasmuth**

En cambio, desde una sujeción más evidente al concepto de palimpsesto —el cual nos lleva a la pérdida en la lectura de la imagen—, Corinne Wasmuth nos introduce en una “espejeante” experiencia de reflejos diversos. La cual podría parecerse, desde su conjugación, a las experiencias de varios viandantes que caminan a ras de suelo por un mismo lugar. En ese sentido, dentro de una ciudad repleta de información, cualquier ciudadano ha de enfrentarse a ese paisaje horizontal que, necesariamente, ha de ir escudriñando para sortear aquello que va apareciendo a su paso. El trabajo de Wasmuth tiene su origen en imágenes obtenidas en Internet, las cuales recopila, reorganiza y luego pinta en paneles de madera a través de múltiples capas de gran detalle. Cada estrato del entramado pictórico está barnizado, lo cual agrega un brillo superpuesto que, más allá de ese juego de reflejos representativo al que aludimos, nos introduce, durante la contemplación real de cada obra —como si de una pantalla se tratara—, también a nosotros mismos dentro de la composición que establece.

Estas pinturas se muestran a modo de espejos rotos que no suponen una ventana hacia una realidad más ideal, sino que muestran las limitaciones que actualmente posee la imagen para capturar la complejidad del mundo. Este modo de pintura proporciona una respuesta a la producción de imágenes de nuestro presente, dominado por los medios, que es incontrolable puesto que es inabarcable. Con la intención de imitar los procesos

conllevados por la imagen digital, su modo de pintar, por medio de un método de aparente claridad y precisión pictórica, al final llega a un estado de total confusión por indefinible (Berg, 2009, p. 45). Por ello, su “punto de fuga” se sitúa en una permanente aceleración del mundo que acaba provocando la desaparición de este. De ahí el desvanecimiento, la evaporación o la disolución de las coordenadas espacio-temporales fijas que registran las pinturas de Wasmuth. Pretender reflejar dicha velocidad desde un medio lento de creación de imágenes como es la pintura, sin duda representa una paradoja. Por lo tanto, podemos afirmar que Corinne Wasmuth pinta las imágenes más rápidas y más insostenibles del panorama artístico, pero de la manera más lenta y rica que se pueda imaginar.

De ahí que la pintura por Wasmuth ofrecida, acabe creando un espacio psicogeográfico ilusorio, abstracto, pero con representaciones reconocibles y casi tangibles que reflejan la vastedad de la cultura en red. Además de ese insaciable anhelo interminable por acumular las imágenes e información, que constantemente salen a nuestro encuentro en los posibles recorridos por las grandes ciudades. Efectivamente, a partir de la disolución de los límites espaciales que éstas determinan, Wasmuth invita al espectador a reconsiderar nuestras relaciones con los diferentes ambientes propuestos, para absorber un sublime sentido de totalidad a un mismo tiempo.

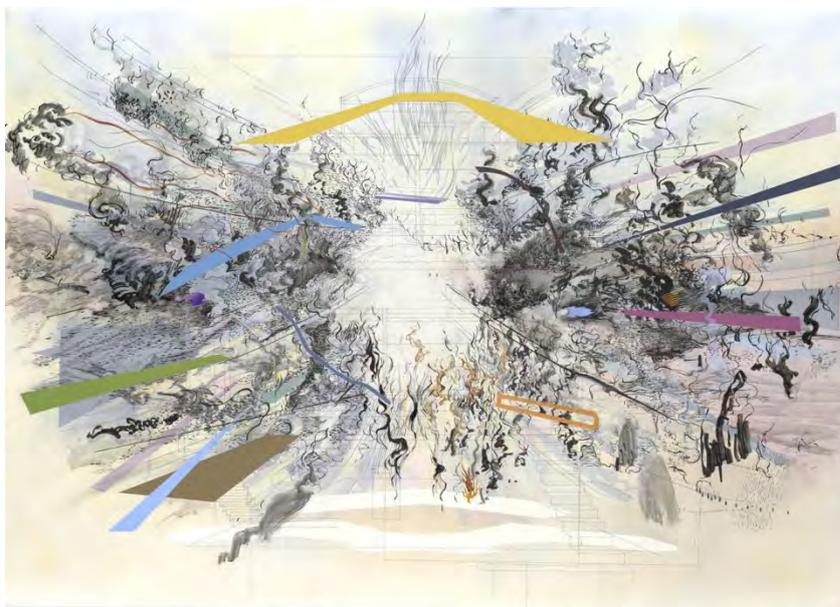


Figura 3. Julie Mehretu, Sehkmet, 2001-13

### **Julie Mehretu**

Por su parte, Julie Mehretu, artista etíope afincada en Nueva York, compone sus obras a partir de una base de intrincadas capas de dibujos a línea que representan arquitecturas urbanas, que se superponen en el intento de reflejar el flujo permanente al que se expone la ciudad. Unos espacios que insertan al individuo en dinámicas sociales y políticas que, de forma determinante, nos acaban construyendo e identificando. De ahí que, en procesos pictóricos posteriores, acabe introduciendo campos de color superpuestos, en un intento de reflejar los vectores o flujos que mueven a los grupos sociales que habitan la base arquitectónica en principio planteada. Arquitecturas que, por sí mismas, permanecerían vacías sino fuera por esas masas de color que, como las

agrupaciones sociales, dan forma final a aquellos acontecimientos que acaban configurando nuestra propia historia. Según describe Suzanne Cotter:

Los estratos visuales de los cuadros combinan fuentes archivísticas históricas y contemporáneas recopiladas por Mehretu durante muchos años y consistentes en fotografías, dibujos y planos arquitectónicos, por lo general de lugares y acontecimientos que han dejado huella en la conciencia colectiva (...). Ese rico tejido de referencias encarna una forma de «puesta en escena de la cultura» —la *mise-en-scène de la culture*—, frase que Roland Barthes empleó para describir la evocación por parte de Cy Twombly de los ciclos épicos del Mediterráneo a través de las inscripciones abyectas raspadas y arrastradas por las superficies de sus cuadros. (...) Si en sus representaciones de arquitecturas y lugares de catástrofes y fracasos, flujos de información y capital y en el tumulto, aparentemente continuo, de geografías Mehretu se refiere a historias, en su descolonización de lo visual narra épicas del presente —“las formas en las que, colectiva e individualmente, construimos el mundo y vivimos en él”. (2017, p.25)

Las inscripciones a modo de sobrescritura, que va superponiendo Mehretu en sus cuadros, nos llevan a referirnos al palimpsesto como una noción esencial dentro de su obra, pues:

(...) sirve de estrategia para ver y reflexionar sobre la contemplación estética y crítica a la que aspiran esas pinturas, que funcionan con una visión distante: de un paisaje, una topografía, un terreno que expresa tanto las repeticiones y fracturas y las rupturas dinámicas y (...) de las “poéticas relacionales” de identidad histórica y cultural; con una visualización de los flujos invisibles de nuestro hiperpresente virtual (Cotter, 2017, p. 28).



Figura 4. Mark Bradford, *Scorched Earth*, 2006

## Mark Bradford

Por último, terminamos este acercamiento a los cuatro imaginarios propuestos desde el lenguaje pictórico, cuyo nexo común es la proximidad a la experiencia contemporánea de la ciudad, con el artista afroamericano Mark Bradford. Pintor que, desde sus abstracciones, parece proponernos esa sensación de disolución absoluta, a la que nos pueden llevar las capas de información acumulada por la ciudad. Imágenes que, en definitiva, también tienen que ver mucho con aquellos mapas que ahora genera el fenómeno del Big Data. En palabras de Jessica Morgan:

El trabajo bidimensional de Bradford —si es que podemos llamarlo así por las superficies superpuestas y en capas de sus lienzos— está igualmente relacionado con una economía post-fordiana de trabajo inestable y podría considerarse justificadamente como una forma de pintura histórica a partir de documentos, como un antropólogo material, que reflejan las condiciones laborales y las tendencias de la economía dependiente de migrantes de los siglos XX y XXI. Como cualquier artista importante de su época, Bradford se propone representar y reflexionar sobre las condiciones del momento, creando imágenes y objetos que representen mejor la época de lo que cualquier fotografía documental pueda aspirar a captar. Bastante singularmente en la actualidad, Bradford utiliza la pintura no solo por su capacidad de representación para aludir a aspectos económicos e históricamente significativos de nuestra época, sino para manifestar materialmente el trabajo y la materia de la vida del siglo XXI. (2011, pp. 125-127)

A modo de abstracción social, pues, la pintura de Bradford trata de derivar las cuestiones del movimiento abstracto desarrollado por las vanguardias del siglo XX, hacia una pintura preocupada por el entorno donde surge. De hecho, para realizar estos palimpsestos “matéricos”, Bradford recurre a material encontrado en la ciudad, como pueden ser pancartas, panfletos, anuncios, carteles callejeros o materiales de construcción para casas. Un cúmulo de recursos, que configuran su paleta, como reflejo, eco o sombra de la ciudad. Pero desde aquello acaba desechando, a modo de ineludible residuo que deposita la desenfadada velocidad en la que ésta se desenvuelve. En ese sentido, por ejemplo sus obras “Black Wall Street” o “Scorched Earth” se componen de oscuras superficies a partir de planos callejeros semiborrados, que se estratifican tras continuados raspados.

Estos cuadros, así como casi todo su trabajo, parecen remitir a los estresantes flujos sociales que nos arrastran. Así, la extensión plástica resultante actúa como evocación de las señales eventuales de la calle, las cuales se hallan en un proceso de continuo borrado y adición: ensuciado, desgaste y renovación dentro de un ciclo repetitivo. El trabajo de Bradford posee gran similitud con las obras de los artistas que han trabajado con los vestigios de los carteles publicitarios, que se van acumulando en los muros de las calles, pero también tiene mucho en común con la estética de esa superficie horizontal de suelo que caminamos por la ciudad. Así, Bradford hace uso de todo este recurso plástico de modo insistente, para remitir a una especie de sedimentos orgánicos que reflejen los cambios y transformaciones que van experimentando la vida de los urbanitas.

## Conclusiones

Según todo lo expuesto y a modo de conclusión —en función de la transformación permanente a la que se expone la ciudad y el hallazgo de traducciones de ese fenómeno, las cuales, a modo de imaginarios posibles, han de constatar las diversas experiencias a las que nos traslada dicho cambio—, podemos determinar que, al final de este recorrido, la recuperación del concepto “Psicogeografía” supone una clave plausible que concatena muchas de las construcciones icónicas contemporáneas cuyo tema es la ciudad, lo cual queda constatado aquí desde la vertiente pictórica.

En definitiva, como dice Debord (Navarro, p. 45), la psicogeografía se propone como “el estudio de las leyes exactas, y efectos precisos del medio geográfico, dispuesto o no conscientemente, que interviene directamente sobre el comportamiento afectivo”, lo cual —y lo hemos examinado al analizar la obra de los cuatro artistas propuestos—, nos lleva a pensar que la ciudad del presente y del futuro enfatiza y ampliará todo un giro afectivo relacionado con las emociones y la subjetividad. Reacción que, sin duda, generará novedosos imaginarios que ampliarán nuestras experiencias expandiendo, al mismo tiempo, nuestro pensamiento.

## Referencias

Berg, S. (2009). “The speed of painting”. En VV. AA. (2009). Catálogo de exposición *Supracity. Corinne Wasmuht*. Köln : König.

Cotter, S. (2017). “El extraño discontinuo: sobre pintura y participación en la obra de Julie Mehretu”. En VV. AA. (2017). Catálogo de exposición *Julie Mehretu. Una historia universal de todo y nada*. Santander: Centro Botín.

Criado, F. (1993). “Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje”. En *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, nº 3, pp. 9-56.

Käding, C. (2007). “The Known Unknown”. En VV.AA. (2007). Catálogo de exposición *Franz Ackermann. Home, Home again. 23 Ghosts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Khanna, P. (2017). *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial*. Barcelona: Paidós.

Navarro, L. (trad.) (1999). *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*. Madrid: Literatura Gris.

Nogué, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Marchán, S. y Rodríguez, R. (2006). *Las Vegas. Resplandor pop y simulaciones posmodernas 1905-2005*. Madrid: Akal.

Morgan, J. (2011). “Mark Bradford. Ruinaphilia”. En revista *Parkett* nº 89, pp. 124-135.

Morin, E. (2008). *La cabeza bien puesta: repensar la reforma, reformar el pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Morin, E. (1995). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

## ***En construcción* de José Luis Guerín: lugares de memoria y memoria de los lugares**

Sabrina Grillo  
(Universidad de Artois)

### **Resumen**

La película *En construcción* de José Luis Guerín conserva varios lugares en un tiempo que la convierten en un lugar de memoria en el sentido en el que Pierre Nora lo entendía, es decir, donde la memoria actúa. La hibridez de los materiales fílmicos, así como los ecos estéticos internos en la película traducen una evidente filiación de la mirada y nutren una reflexión sobre la noción de memoria. Este artículo tratará de analizar la mirada que Guerín proyecta en Barcelona, situado en la confluencia de varias dimensiones claves de su película: espacio, (est)ética de la mirada y memoria.

### **Abstract**

Jose Luis Guerin's movie, *En construcción* preserves several places in a time that they turn her into a place of memory(report) into the sense into the one that Pierre Nora it understood, that is to say, where the memory(report) acts. The hibridez of the movie materials, as well as the aesthetic internal echoes in the movie translate an evident filiation of the look and nourish a reflection on the notion of memory(report). This paper will try to analyze the look that Guerín projects in Barcelona, placed in the confluence of several key dimensions of his movie: space, (aest)ethic of the look and memory.

**Palabras clave:** Guerin, película, memoria, espacio.

**Keywords:** Guerin, movie, memory, space.

### **Introducción**

A finales del siglo XX, el Barrio Chino de Barcelona vivió un trastorno sin precedentes para transformarse como consecuencia de un plan de ordenación urbana. Entre andamios y grúas, el director José Luis Guerín plasmó el ojo de su cámara para capturar la dinámica de destrucción y de reconstrucción de ese barrio, de ahí el nombre de su documental *En construcción*. Para realizarlo, Guerín vivió él mismo en el barrio, cerca de sus habitantes con los cuales convivió. Esto es: desde el principio, esa experiencia iba de miradas. Lo que le interesó al cineasta fue esa transformación dialéctica entre un barrio y sus habitantes. *En construcción*, por ser una película, no es un espacio en todo el sentido de la palabra porque no tiene dimensión física, es más bien un espacio imaginario que se nutre del espacio real. Tratándose de la (de)construcción de un barrio barcelonés, la (de)construcción del espacio adquiere en la película de Guerín una dimensión trascendental que regirá el presente artículo.

## Metatextualidad

En 1998, Guerin, con la ayuda de seis estudiantes de Máster, se lanzó en la realización de *En construcción* que se estrenaría en 2001. Durante tres años, grabaron los cambios arquitectónicos que estaba viviendo en el barrio chino de Barcelona, es decir el barrio del Raval. Vivir al mismo tiempo que los “futuros personajes” hace eco a lo que realizó en su momento el fundador del género documental, o sea Robert Flaherty con *Nanook el esquimal* (1922). *En construcción* se realizó sin guión previo, pero no dista de tener muy buenas fundaciones. Así, se puede hacer un paralelo entre la construcción de la película de Guerin y la construcción del edificio dirigido por un arquitecto frente a la iglesia Sant Pau. La idea de “búsqueda de una obra” es la esencia de gran parte de las películas de Guerin que llevan a cabo una reflexión sobre el lenguaje de las formas artísticas al mismo tiempo que sus películas experimentan formas de buscar y encontrar una obra. El director opera una doble indagación, como en un juego de muñecas rusas, en el cual el mundo del cine es parte de nuestro mundo siguiendo la idea de Godard que veía al cine como parte del atlas mundial.

El espacio que abarca la pantalla del cine, capturado por el ojo de Guerin, y de la cámara, tiene fronteras físicas, un marco que puede hacernos pensar en el mismo marco que el cuadro de una pintura. De hecho, la forma cuadrada o rectangular prolonga la imagen del cine como “ventana” abierta al mundo. Guerin afirmó : “me interesa extraordinariamente la pintura porque creo que el arte de la puesta en escena tal como lo entendemos los cineastas empieza con ellos, con la pintura italiana del renacimiento, con la perspectiva... Ahí está el origen.” (Brouillon, 2013) En efecto, es notable su reflexión sobre la mediación del cine, y de la pintura. En el caso de *En construcción*, la dimensión metatextual invade la diégesis ya que toda la película se construyó conforme se iban grabando las imágenes del Raval, es lo que se llama “work in progress”. Así, de las 126 horas grabadas, el documental se quedó “solo” con 128 minutos. Se puede apreciar en esta película una actitud reflexiva ya que Guerin, además de implicarse él mismo al convivir con los vecinos del barrio, también convivió con su cámara, y es precisamente esa implicación del dispositivo la que hace que el espectador pueda ver lo que no suele ver. La película aparece como una nueva, y necesaria, forma de observar el mundo. Guerin hereda de Flaherty pero también de Dziga Vertov y su famosa película *El hombre de la cámara* (1929), al origen de la teoría del cine-ojo, método de estudio científico-experimental del mundo visible.

*En construcción* : el Barrio Chino que nació en el siglo XX y que murió en el mismo siglo como afirma el subtítulo que abre la película, cumple con una función de preservación de las construcciones realizadas por los hombres que son el reflejo de su acción en el tiempo y por eso testimonian del tiempo humano. El planteamiento que aparece desde los créditos (“Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en *el Chino*, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”) lo dice todo de la concepción circular de la aventura del hombre y de lo que construye : nacer, vivir y morir. Se podría decir que su obra es una metáfora de la existencia y del *tempus fugit*. La necrópolis romana establece también un vínculo evidente entre vida y muerte, y la vida del barrio pende de un hilo en ese momento. Y detrás del barrio por supuesto que se puede reflejar la ciudad y el mundo. Guerin confesó al respecto : “En realidad, el cine que me interesa es ése que a partir de lo pequeño es capaz de encontrar los grandes ecos que nos hablan del mundo.” (Lozano, 2003) La ciudad comporta muchos signos de distintas temporalidades y otros se han superpuesto (ruinas frente a la llegada

de nuevos habitantes). Por eso se concibe la ciudad como palimpsesto (ciudad hojaldre). El montaje, con la repetición de varios sitios (Terrasa, 2005), elegido por Guerin pone así en resonancia varios lugares, varios tiempos, varios personajes y también varios temas que federan no “la” realidad sino “una” realidad captada en las yuxtaposiciones de “momentos de vida” que el mismo Guerin vivió. Propone al espectador un ángulo de observación para pensar la ciudad gracias a una mirada activa y no pasiva como suele ser la mirada en la instantaneidad del instante de la sociedad saciada de imágenes. Los planos fijos dominan ampliamente en la película. De esta manera Guerin refuerza la postura del espectador como observador que tiene que estar atento por lo que necesita tranquilidad, inmovilidad.

## **Mano del poder**

Conviene volver a los fundamentos que diferencian la noción de “lugar” por un lado y la noción de “espacio” por otro lado. Para Michel de Certeau, el lugar es un sitio en el cual se organizan las cosas según un orden establecido mientras que el espacio es el “lugar practicado” por los habitantes, se caracteriza por el movimiento y la temporalidad (Certeau, 1990). Siguiendo su definición, la ciudad es a la vez lugar y espacio ya que los habitantes atraviesan los lugares de la ciudad, apropiándose y transformándola. Por su parte Henri Lefebvre centró su propósito en el espacio vivido, el cual concibe como esencialmente político. El espacio en manos de arquitectos y tecnócratas y otros administradores del capitalismo son los que administran el espacio público y lo transforman en espacio por vender. En el espacio entonces se articulan entre sí lo político con el capital y el poder. En su obra *Le droit à la ville*, en 1968, Lefebvre ya se interrogaba sobre las consecuencias para el ser humano de la extensión de la urbanización del espacio. Lo que denominaba “derecho a la ciudad” era la posibilidad y la libertad del ser humano de poder habitar la ciudad como consecuencia de una reflexión colectiva.

Una ciudad es un lugar que ocupa un espacio en un territorio. Es una zona geográfica donde viven seres humanos que la van construyendo y dejan huellas de su historia. En construcción, a partir del nivel micro analítico del edificio en construcción ofrece una perspectiva más amplia para organizar una narración de alcance mayor. En efecto, el edificio se sitúa en el Barrio Chino, del distrito de Ciutat Vella de Barcelona. Este lugar se compone de varios lugares. Así, destacan por ejemplo en la película la Bodega Apollo, un lugar de entretenimiento, los pisos de los habitantes, las tres chimeneas, el edificio del Banco BBV o la iglesia románica. Entre estos lugares, algunos se caracterizan por su estabilidad porque no sufren ninguna modificación en la película (chimeneas, el edificio del banco o de la iglesia).

El papel de los poderes públicos resulta primordial a la hora de impulsar un cambio de tipo urbanístico y social mediante un proceso de rehabilitación o gentrificación privilegiado por la patrimonialización de parte del paisaje urbano. Las autoridades se apoyaron en el valor simbólico, histórico y patrimonial de la Ciutat Vella para ello. El año 1986 tuvo un impacto fundamental para Barcelona ya que fue designada como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. A partir de aquel momento, se pretendió reformar Barcelona construyendo nuevas infraestructuras y grandes proyectos urbanos como es el caso del Port Olympic de Antonio Tajuelo. Se quería digamos “monumentalizarla” a partir de la campaña “Barcelona, posa’t guapa”. Recordemos por ejemplo la exposición de esculturas de Fernando Botero en las Ramblas, o exposiciones de obras de Joan Miró,

Antoni Tapiés, etc. Gracias a subvenciones, se reformaron fachadas y edificios enteros en particular en el centro de Barcelona (Ciutat Vella y Eixample). Entonces, Guerin expone claramente las consecuencias de tales medidas urbanísticas en el paisaje humano con un claro proceso de gentrificación al mismo tiempo que fomentó mucho la especulación. La palabra “construcción” es quizás la que mejor representaba la Barcelona de la época. En la película, el plan de remodelación urbanística se observa a distintos niveles : los planos de detalle del cartel publicitario del Ayuntamiento de Barcelona que anuncia las obras grandes. El cartel sirve de “mise en abyme” del poder institucional, el cual es la causa de la muerte del barrio anunciada en el subtítulo de *En construcción*. En el cartel, aparece el año 1998. Este plano inscribe de esta manera varias temporalidades en el encuadre delimitado por el plano de la película. Una cita filmica, la de Tierra de faraones, retoma el choque entre la construcción piramidal para recordar y la destrucción que graba la *En construcción* : “Dicha pirámide será mi lugar de reposo para la otra vida.” Jugando con las palabras, podríamos argüir que esta cita enlaza el faraonismo de las pirámides con el faraonismo de las (des)construcciones del Barrio Chino y atestiguan el poder faraónico de las instituciones capaz de arrasar a barrios enteros.

Aunque la ciudad asaltada por las grúas y los andamios obliga a los habitantes a que se vayan, *En construcción* graba varias formas de resistencia del pueblo en contra de eso. Guerin filma a los habitantes del Barrio Chino que viven allí todavía, siguen colgando su ropa en los balcones, van y vuelven personas mayores o jóvenes, etc. Seguir viviendo ahí es una forma de resistir que se agudiza con manifestaciones visuales y sonoras. Así, varias pintadas reflejan el descontento de los habitantes y su oposición : “Asco de PERI” en un cartel; “Derribos no, rehabilitación si”; “El barri és nostre”. También, se escucha el grito de “Muerte al capitalismo” (1h 20min 23s).

*En construcción*, reconstruye el barrio con las posibilidades técnicas que tiene. Junta, en un mismo plano o yuxtaponiéndolos, los diferentes signos aislados de la ciudad. La fragmentación de los planos, reflejo de nuestra visión fragmentada de la realidad adquiere mucha unidad en la narración. Si el cine tiene por cierto el poder de manipular la realidad, aquí contribuye a revelarla con cierta manipulación de la mirada del espectador. Esa manipulación u orientación de la mirada del espectador entre la jungla de signos de la ciudad es facilitada por el poder del cine con la integración de imágenes de archivos desde el principio de la película (*Sin la sonrisa de Dios* de 1955 y *El alegre paralelo* de 1960 y las imágenes de Joan Colom de 1959) que funcionan como un leit motiv situacional que sirve de soporte de memoria del microcosmos del Barrio Chino : el alma del barrio son todavía los mismos personajes (prostituta, marinero). Además, la iglesia Sant Pau del Camp, del siglo X y reformada en el siglo XII, de estilo románico por supuesto simboliza el poder religioso, pero puede ser también el símbolo de la resistencia de aquel pueblo que resiste, como ella, entre las nuevas construcciones. Entre los medios de comunicación, la televisión destaca por su protagonismo en varias situaciones. La Televisión Española está presente en la escena del descubrimiento de la necrópolis romana. El reportero aparece en su papel de informador y por supuesto su inclusión en la película desdobra la instancia informadora. Implícitamente, Guerin propone una reflexión metafílmica sobre el papel del cine en la estructuración del pensamiento de los espectadores y cómo influye en su análisis a diario.

## Huellas urbanas, huellas humanas

Barcelona es una ciudad que se caracteriza por su diversidad. Tanto su situación geográfica, como su pasado histórico y económico, son el origen de una composición social y cultural heterogénea. El Barrio Chino, situado en el centro histórico de la ciudad, es representativo de esta realidad. ¿Cómo se conectan entre sí los barrios céntricos de Barcelona? ¿Qué dinámica(s) lo cruza(n)? Los diferentes programas urbanísticos de las autoridades pretendían cambiar la imagen del Barrio Chino y al mismo tiempo facilitar la movilidad y la integración social de un barrio mal considerado y marginal. Encerrado entre murallas hasta 1854, el barrio fue desde sus orígenes un espacio de intercambio entre diferentes espacios. A mediados del siglo XIX, se construyó una muralla para impedir la propagación de una epidemia de peste y el barrio servía de corredor para transferir la comida y permitir el paso de los transeúntes. Por eso es interesante saber que el nombre Raval viene del vocablo árabe “rabad” que significa “suburbio”. Esta muralla, primero una barrera física y luego de alcance social, hizo del Barrio Chino un barrio aparte, marginal.

Con el plan PERI, los edificios más frágiles, y también con programas públicos culturales (museo Museu d'Art Contemporani de Barcelona, conocido como MACBA, creado en 1987), el Barrio Chino fue evolucionando por estratos y esa idea de estratificación es bastante notable en la manera de filmar de Guerin con un montaje cut y paralelo que son tantos estratos como los que se acumulan en torno a la iglesia Sant Pau. La rehabilitación del barrio, así como la reordenación del espacio público, crearon nuevas dinámicas de circulación paralelamente a La Rambla y también de forma horizontal, con lo cual se puede acceder al Barrio Chino a partir de distintos sitios de la Rambla. La ahora llamada Rambla del Raval, entre La Rambla y la Avinguda Paral·lel rompió con la estrechez de las calles que lamentaba Antonio al principio de la película. Es el sitio con mayor apertura y pretendía darle algo de oxígeno al barrio. Su construcción tuvo lugar paralelamente al rodaje de Guerin ya que fue inaugurada en septiembre del año 2000.

En el actual proceso de globalización, el espacio público es una esfera que capta distintas formas de acumulación del capital y da lugar a reconfiguraciones territoriales a raíz de un evidente proceso de marginalización socio-espacial. Reconquistar los márgenes de la ciudad es una forma de adaptar la ciudad a las necesidades de la economía global. Entonces, ¿es el Barrio Chino un margen urbano? Guerin cuida la recurrencia de planos de edificios estables tales como la iglesia o las chimeneas. Éstas son precisamente una muestra de que el Barrio Chino vivió ya en otra vida las consecuencias de un proceso de crecimiento económico fordista cuyos restos son estas chimeneas.

*En construcción*, al tratarse de una película basada en un barrio y sus complejidades, es una experiencia polisensorial, lo mismo que es la observación de la ciudad por el transeúnte, el cine potencializa dicha experiencia mediante el prisma del ojo-cámara. Guerin casi coge de la mano al espectador en el deambular de la cámara, a la Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929). Lo que se propone Guerin es saborear con la vista las perspectivas fragmentadas de la ciudad. Apenas quince minutos después de haber empezado el documental que el “espectáculo” de la necrópolis romana se añade a la dimensión especular del cine dentro el cine: después de haber visto los planos de Joan Colom, observamos aquel nuevo espectáculo mediante la puesta en escena del cine. Al respecto el marco de la ventana es fundamental. Sirve a la vez de leit motiv visual de la huella enunciativa y del “work in Progress” pero también de leit motiv metadiscursivo

sobre la función espectacular del cine. La película actúa directamente sobre la mirada del espectador al proponer unos ángulos que facilitan la delectación ante el paisaje urbano. *Ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock (1954) es de hecho el arquetipo de una analogía entre el cine y la fragmentación natural de nuestra manera de ver a través de las ventanas.

El poder del arte permite enlazar con su inscripción en el tiempo, en varias épocas, como tantos estratos que guarda la ciudad. Según el filósofo francés, Thierry Paquot, « el cine de la ciudad constituye, para el espectador, una colección de lugares que le servirá para recordar tal o tal recuerdo. El cine participa del arte de la memoria.» (Jousse, 2005). Los distintos signos del Barrio Chino son el resultado de un proceso de apropiación simbólica del espacio. Así, se oponen dos tipos de artes dentro de la película : el arte controlado por las autoridades (construcciones, carteles que exponen los macro proyectos, etc.) y el arte efímero, clandestino (mano de Juani en la pared, casita dibujada con tiza, pintadas en las paredes sintomáticas de las tensiones entre los habitantes y los representantes políticos que se sustituyen a la voz del pueblo, etc.). Es de decir que entonces el arte no puede asegurar la apropiación del espacio pero al menos es el testigo de una presencia anterior. Los rostros en algunas paredes de la ciudad personifican los edificios y, al derribarlos, de alguna manera, también se derriba a sus habitantes (1h 00 min 34s). La comparación que Juan López hace participa también de la personificación de la ciudad : “Es igual que una persona: el alma va por dentro.” (1h 10min 36s). Según el sociólogo Maurice Halbwachs, la memoria necesita puntos de referencia materiales, huellas, para construirse. Borrar las huellas del pasado es primero impedir cierta apropiación del espacio y segundo impedir la constitución de un patrimonio memorial, o sea, impedir la patrimonialización. Ahí estriba el alcance ético del proyecto de Guerin con *En construcción* : la película, al registrar la (des)construcción y la eliminación de las huellas colma un vacío y patrimonializa la demolición de dichas huellas que testimonian de la presencia de los habitantes. Varios planos cumplen con esa función pero dos destacan más que otros. El primero se sitúa en el momento en que se descubre la necrópolis romana, un lugar que tiene como función la de preservar del pasado. Anima varias conversaciones y una vecina evoca lo sagrado del pasado afirmando que este cementerio es una “cosa histórica que no se debía haber tocado”. Esta necrópolis romana es el lugar de memoria por antonomasia en la película. Así recuerda Paul Ricoeur su calidad de lugar de memoria: “La sepultura como lugar material se convierte en la señal duradera del duelo, el memorando del gesto de sepultura.” (Ricoeur, 2000). Esta escena que dura unos diez minutos, es por su extensión, pero también por su alcance simbólico, una de las escenas fundamentales de la película. Aunque ya a finales de los años 90 hubo excavaciones de fosas comunes, fueron los fundadores de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), Emilio Silva y Santiago Macías, quienes mediatizaron la reapertura, a finales del año 2000, de unas fosas comunes. Siendo un hecho contemporáneo del rodaje de *En construcción*, es inevitable relacionar la “reapertura” de la necrópolis con la de las fosas comunes que son lugares de memoria. Los restos descubiertos constituyen un soporte de memoria a partir del cual los habitantes formulan varias hipótesis y no es de sorprender que algunos evoquen el franquismo. Por eso, *En construcción* participa de alguna manera a la recuperación de una memoria histórica. Guerin se vale de su cámara para grabar un presente que vuelve a su pasado y *En construcción* ayuda a entender dicho pasado marcando una pausa necesaria en el fluir del tiempo y por lo tanto modifica nuestra concepción de la memoria.

Para el segundo caso, es cuando el espectador asiste al borrar con el yeso un dibujo de una casa con tiza (1h 49min 30s) : es quizás el clímax de la dimensión metafílmica con la puesta en escena por un lado de la metáfora de la ciudad palimpsesto y de la metáfora

de la doble construcción (la del edificio y la de la película). Igualmente, la película cristaliza una confluencia de temporalidades tanto en las imágenes como en las conversaciones : época de las pirámides, iglesia románica, edificios del siglo XX del Barrio Chino sin olvidar lo que se está construyendo para el siglo XXI.

## Conclusión

Finalmente, *En construcción* participa también de la elaboración de otra memoria, cinematográfica, por la multitud de referencias intertextuales que incorpora. Si la película no es un lugar propiamente dicho (sobre todo con la desaparición de los CDROM y VHS), al ser un arte testimonial es al menos un lugar de memoria virtual porque transmite esas huellas de las que hemos hablado a generaciones futuras y participa de la construcción de una identidad colectiva. Ir al encuentro de los testigos es una forma de participar en la lucha necesaria contra el olvido. De esta forma, la película se convierte a su vez en un lugar de memoria, el de todas esas memorias que patrimonializa. Pone de relieve la memoria de esos testigos de otro tiempo que sobrepasa la simple figuración o ventriloquia. Filmar un testimonio es una forma de revelar indicios de un pasado amenazado con borrarse. La película se vuelve un soporte del pasado al mismo tiempo que contribuye a una construcción identitaria del presente. Y es ahí donde radica la función social de la película.

## Referencias

- Bazin, A. (2011). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : ed. du Cerf.
- Brouillon Lozano, M. (2013). En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”: conversaciones con José Luis Guerin. *FRAME* (nº9), 67-84. Recuperado de : <http://fama2.us.es/fco/frame/frame9/frame9/estudios/1.4.pdf>
- Certeau, M. (1990). *Pratiques d'espace*. En *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Estrada, I. (2013). *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo: memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española*. Woodbridge: Tamesis books.
- Jousse, T., Paquot, T. (2005). *La ville au cinéma : encyclopédie*, Paris : Cahiers du cinéma.
- Lioult, J-L. (2004). *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. Aix en Provence : ed. Université de Provence.
- Lozano García, C., Barrio Marina, I. Y OZANO GARCIA Carlos, Nabal Aragón, E. (2003). *Imágenes de la ciudad : II Curso de Cine y Literatura*. Burgos : Universidad de Burgos.
- Mayer, M. (2011). *Le Temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Lille : ANRT.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : ed. Seuil.
- Sansot, P. (1984). *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- Terassa, J. (2005). Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcción* de José Luis Guerin. *Cahiers d'études romanes* (nº12). Recuperado de : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/2585>
- Torres-Pou, J., Juan Navarro, S. (2009). *La ciudad en la literatura y el cine : aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*. Barcelona: PPU.

## **A Re-viewing Possibility: New Encounters with/in Istanbul in the Cinema of Turkey**

Dr. Özlem Güçlü  
(Mimar Sinan Fine Arts University)

### **Resumen**

Dentro de la filmografía de origen turco, hasta los años 90, Estambul no solo fue el centro de la producción cinematográfica, también se erigió como la principal figura de la mayoría de los argumentos de las películas turcas. Añadiendo, que es posible argumentar que se trata de un lugar irremplazable donde personajes que representaban una diversidad de identidades podían interactuar entre ellos. Esto ocurre dentro de un espacio de encuentro donde los límites de lo "aceptable" y lo "posible" entre las diferentes etnias, minorías y géneros rurales o urbanos se dibujaban en la pantalla. Sin embargo, desde mediados de los 90s, por encima de todos los ejemplos del nuevo cine turco, ciertos films empiezan a imaginar nuevas propuestas dentro de Estambul y su actual perspectiva moderna. Basándonos en películas más actuales (de mediados de los 90 en adelante) como son *Distance* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Journey to the Sun* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *My Only Sunshine* (Reha Erdem, 2008), *Istanbul Tales* (Ümit Ünal, 2005) and *Wrong Rosary* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009), este documento trata de cuestionar las normas que rigen el marco de referencia que se ha construido de la imagen de Estambul y a su vez, exponer una nueva visión para que estas nuevas narraciones se desarrollen.

### **Abstract**

On the Turkish cinema screen, Istanbul was not only the centre of film production until the 1990s, but also stood as the central figure in most of the narratives in Turkish cinema. Moreover, it is possible to argue that Istanbul was not only an irreplaceable filmic space where characters representing different identities meet each other, but also a space of encounter where the boundaries of "acceptable" and "possible" in terms of identity categories such as ethnicity, minority, gender, rural or urban were drawn on the cultural screen. On the other hand, since the mid-1990s, among the examples of the new cinema of Turkey, certain films begin to imagine new kinds of encounters with/in İstanbul and new ways of looking at the Other. Drawing upon *Distance* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Journey to the Sun* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *My Only Sunshine* (Reha Erdem, 2008), *Istanbul Tales* (Ümit Ünal et al., 2005) and *Wrong Rosary* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009), this paper aims to question the normative frameworks that are built upon Istanbul images, and to set forth the possibility of a re-viewing that these narratives unfold.

**Palabras clave:** Cine turco, Estambul, nuevo cine de Turquía, representación de lo opuesto.

**Keywords:** Turkish cinema, Istanbul, new cinema of Turkey, representation of the Other.

## Introduction

Istanbul was not only the centre of film production until the 1990s in Turkey, but also stood as the central figure in most of the narratives in Turkish cinema. Moreover, it is possible to argue that Istanbul was not only an irreplaceable filmic space where characters representing different identities meet each other, but also a space of encounter where the boundaries of “acceptable” and “possible” in terms of identity categories such as ethnicity, minority, gender, rural or urban were drawn on the cultural screen. In this paper, I will focus on the examples in which new ways of encounters with and in Istanbul are imagined beyond this repertoire of representations. Drawing upon certain examples, I aim to set forth how these new encounters not only simply point at a shift in the cinematic representation of Istanbul, but also lead to the questioning of the logic and practice of the representational regime that the Turkish cinema constructed around Istanbul images. Moreover, through their unconventional gaze towards the thus-far devaluated Other on Turkish cinema screen, I argue, they open to a re-viewing possibility, “the possibility of apprehending the world under conditions other than those dictated in advance by the given-to-be-seen”, in Kaja Silverman’s terms (1996: 189-190).

Representations enable us to categorize the world. Rather than reflecting a social reality of a category, in fact, they suggest a way of thinking and/or knowing about a category. As part of a representational regime, films, too, suggest certain positions or certain points of view, rather than reflecting the world like a mirror. They produce a repertoire of images and a way of knowing regarding identity categories – therefore, certain ways of seeing, defining, identifying with these categories.

As Kaja Silverman suggests in *Male Subjectivity at the Margins*, screen presents a repertoire of images that is created by culture, and through this repertoire, subjectivities are produced and differentiated according to class, race, gender and nation (1992, p. 150). According to her, “dominant fiction”, which is the ideological belief through which a society’s “reality” is constituted and sustained, builds up the “bank” of representations based on binary oppositions of gender, race and class (1992, p. 31). However, in *The Threshold of the Visible*, she argues that screen is not merely composed of normative representations, or of dominant fiction, it also includes oppositional and subcultural representations (1996: 261). So even though she accepts the power of the normative, she still believes in the possibility of a seeing that is a way different than that assigned in advance (1996: 222). Therefore, she searches for the possibilities of a “productive look” that is beyond the dominant fiction and normative spectacles of the cultural repertoire of images, and that can dismantle the class, gender and racial differences (1996).

Following in Silverman’s footsteps, I will discuss the “new Istanbul films” which, I believe, open to such a possibility by their way of imagining new encounters with/in Istanbul. Before closely looking at the selected films, in order to contextualize the films, I would like to shortly refer to the novelties regarding the representation of Istanbul and identity categories that the new cinema of Turkey sets forth.

## Novelties of the New Cinema of Turkey

Since the mid-1990s, cinema of Turkey has been witnessing a series of novelties and diversification in terms of narrative structure, style, aesthetic and filmmaking modes. The conceptual shift from the “Turkish cinema” to the “new cinema of Turkey” can be considered as an attempt of describing this diversity and pointing at the difference from the classical Turkish cinema. In this sense, while the “new” emphasizes its being a multifaceted and polyphonic cinema in terms of themes, genres, representational forms,

formal features and film production modes that are so much different from the uniform and monolithic style, production mode and language of the classical Turkish cinema (Arslan, 2009; Suner, 2010); the change from “Turkish” to “of Turkey” can be considered as the manifestation of an impossibility to narrow down these films within the category of “national cinema” which implies coherence and unity (Arslan, 2009).

Regarding the images of Istanbul, in the classical Turkish cinema, Istanbul was the visually and thematically constituent element in the narratives. It was the spatial context that gives meaning to the narrative. Narrative was, mostly, set in the big city, i.e. in Istanbul. In the 1950s and 1960s narratives, Istanbul represented a domesticated, familiar, a kind of “inside”; both stories and characters were from Istanbul (Suner, 2006: 219-220). In the classical narratives, Istanbul was the spatial centre of the cinematic representation of national imagination, which depends on an idea of homogenous nation (Arslan, 2010). Similar to Benedict Anderson’s concept of “imagined communities”, cinema, through images, constitutes a “community of audience” (Göktürk, 2010), i.e. an idea of “us”. At the end of 1960s, the axis of the narratives shifted from the centre to the peripheries of the city. With the effect of the increasing migration to the city in the social realm, familiar gaze left its place to the gaze of the newcomer to the city, and the familiar relation to the city left its place to the hostile relation to the city (Suner, 2006: 219-220). However, despite various changes, Istanbul continued to serve as an “inside” through which the boundaries and contents of the (ideal, desirable or acceptable) “us” were defined on the screen.

In this respect, in the examples of the new cinema, the most significant novelty regarding the images of Istanbul is that they no longer serve to define the boundary of “us”. Rather than being the narrative element that serves to compare the differences and then to accord them with the “acceptable” and “possible”, it starts to appear as the space of encounter and crisis of belonging, without being a reminder of the content of “us”. These new Istanbul films point at the encounters themselves and open their narratives to the differences that thus-far erased, silenced or stereotyped.

### **New Encounters:**

#### *Distant* (2002)

In comparison to classical Istanbul narratives, *Distant* by Nuri Bilge Ceylan constructs its narrative around an unconventional image of Istanbul and an unconventional encounter in Istanbul. The film tells the story of the tension arised between two distant relatives, when one of which –Yusuf- comes to Istanbul to find a job and starts staying in the other’s –Mahmut- place. Snow-covered Istanbul becomes the well-known background image of the film. It makes the city anonymous and relatively breaks its familiarity (Türeli, 2011: 207). Even though this image can be considered as an aestheticized one (Türeli, 2011: 204), it is almost impossible to talk about a conventional cinematic “beauty of Istanbul”. Istanbul view that Yusuf walk by and that Mahmut stares at is the image of distance rather than being a spectacle of a beauty. Even though Yusuf walks the city every day in order to find a job, he is never able to be included in the city as a newcomer. He stares the crowds, moreover, he chases the crowds but is never able to join them. Even though Mahmut represents the urbanite, he is also like an outsider in the city. As opposed to Yusuf, he does not walk the city or try to join the crowds, rather he could only move in the city inside his car –safe and protected. He is mostly seen while watching Istanbul view from the shore. In contrast with the classical Turkish cinematic encounters in Istanbul, there is not a comparison or opposition between the rural and the urban, as both character—equally—are not able to be included in the city. The film does

not prioritize any of its characters' point of view (Akbulut, 2005: 138). As opposed to classical narratives, it does not romanticize or criticize countryman (Türeli, 2011: 214). Nor it does glorify or discredit the urbanite. None of them is preferable: While Mahmut is presented as the one who despises the rural Yusuf, and the one who accuses him unjustly of theft, Yusuf is portrayed as brazen guest who does not follow the house rules. If Yusuf watches cleaning lady, peeps the woman on the metro, stalks women on the streets of Istanbul, Mahmut in a very similar way peeps and stalks his ex-wife. In this respect, the film does not allow the story of the Other to be swollen for the construction of "us" as it temporarily opens both characters to identification.

### ***Journey to the Sun (1999)***

If *Distant* imagines an unconventional rural-urban encounter in Istanbul, *Journey To The Sun* (1999) by Yeşim Ustaoglu sets forth an unconventional encounter between its Turkish and Kurdish characters. The film tells the story of the friendship of two lower class youngsters – Mehmet from Western Turkey and Berzan from South Eastern Turkey—whose lives intersect at the celebrations after a national football match when they are assaulted and chased by a group of nationalists in the streets of Istanbul. After the prologue scene, the first sequence is opened with an early morning image of İstanbul, Eminönü. A Kurdish song from Berzan's tape stand is heard on the images of people, ferries, fishermen etc. This untypical/unconventional music use on a typical/conventional image of Istanbul morning makes an acoustic attachment to Turkish cinema's repertoire of Istanbul images. It inscribes the voice, sound and language of the Kurdish other who has been denied by classical narratives' single-language and single-identity screen of Turkisness. In this way, it opens a crack in the familiar cinematic landscape of Istanbul. Likewise, in another scene, while sitting on a bench facing Bosphorous view, when Berzan tells Mehmet why he came to Istanbul, he tells an unconventional, unfamiliar, so-far denied experience—how his father and many more became victims of unresolved murders—on the familiar, conventional view, image of Bosphorous. Through its imagination of a new encounter by these unconventional usages in these scenes resist normative repertoire of images in Turkish cinema. Gazing at an Istanbul image with different attachments, might cause to re-view all the Istanbul images that are stored in our memory. Moreover, in the second half of the film where Mehmet goes from Istanbul—spatial centre of the screen of Turkisness—to south eastern Turkey, in order to return Berzan's funeral to his hometown, the film shows what the screen of Turkisness thus-far oversee or denied: in long, point of view, plan sequences, it reveals the deported villages, red-x signs on the house doors, military vessels on the streets, the climate of the state of emergency in the region. Therefore, the film opens to the possibility of "being wounded by other people's wounds", in Silverman's terms (1996: 189): "[T]o remember other people's memories is to be wounded by their wounds. More precisely, it is to let their struggles, their passions, their pasts, resonate within one's own past and present, and destabilize them". (Silverman, 1996: 189)

In this sense, the remembrance within which the audience is positioned through Mehmet's journey, introduces the experience and voice of the Other to the Turkish cinematic memory stock, and enables the audience to acquire a re-viewing possibility regarding the cinematic relationship between Turk-us and Kurdish-Other.

### ***My Only Sunshine (2008)***

*My Only Sunshine* (2008) by Reha Erdem, introduces an unconventional encounter with Istanbul in terms of its imagination of its female character's relation to the city. The film tells the harsh life of Hayat, a teenage girl, who lives with her father and bedridden grandfather in a riverside shack near Bosphorous. First of all, *My OnLY Sunshine* presents a unique look at the Bosphorous. Even though, Bosphorous plays a central role in the classical Istanbul narratives, what is conventional is the view of Bosphorous shot from the shore. Starting from first scenes, the film brings a new look at Istanbul from inside the waters of Bosphorous. This unfamiliar reverse look de-spectaclizes Bosphorous, that thus-far presented as a view merely to be watched. By doing so, it blurs the borderline that is attributed to the camera looking at Istanbul. Besides, *My Only Sunshine* subverts the normative gender representations of classical Istanbul narratives – that based on inside/outside, home/Street, safety/danger, virtuous/vicious binary oppositions. Even though, the streets of Istanbul –that Hayat constantly walks - is portrayed in a dark and uncanny atmosphere, along with off-screen sounds of sirens, screams, gunshots and glass breakings, as opposed to the classical narratives, this atmosphere of “dangerous streets” depicts Hayat's own neighbourhood. In fact, in the scene where she goes outside the neighbourhood and walks the streets of city at night, the pre-existing knowledge of classical narratives regarding the streets of Istanbul at night – which is dangerous for a single woman- fails (Güçlü, 2011: 86). Nothing happens to Hayat, she turns every corner safely. And, that might carry the potential of a revealing and reviewing the gendered binary oppositions that Turkish cinema screen constructed around Istanbul streets. In the same vein, the source of trouble, danger and violence for Hayat's life is presented as home, family and familiar (Çakırlar and Güçlü, 2013: 171). As opposed to the classical narratives' safe and sacred home/neighbourhood vs. dangerous city/stranger division, Hayat is raped in the neighbourhood, abused by the neighbour and neglected by her family. In this sense, *My Only Sunshine*, subverts the normative ideal status of home, family and neighbourhood trio and therefore, opens to the possibility of “a radical redistribution of value at the site of the screen” (Silverman, 1996: 41). And, at the end of the film, she runs away from the horrors and suffocations of the familiar to the waters of Bosphorous with a stranger –with a not-Istanbulite young male. As opposed to classical narratives, the figure of outsider or stranger does not represent danger, but becomes the only one who makes her smile and happy throughout the film. In this way, the film also re-valuated the thus-far dangerous or uncanny portrayal of the male stranger-Other in Istanbul narratives.

If we consider the fact that the most important binding motif of the classical Turkish cinematic encounters in Istanbul is the heterosexual romance, then the next two examples *Istanbul Tales* and *Wrong Rosary* set forth unconventional romance possibilities.

### ***Istanbul Tales* (2005)**

*Istanbul Tales* composed of five intersecting short films, each of which is an adaptation of a well-known fairytale to today's Istanbul. The Cinderella story in *Istanbul Tales* tells the romance between the trans prostitute character Banu and the shoe seller Fiko. If one of the most ideal status of the classical Turkish cinema screen for a female character is being loveable –being worthy of the male character's love- in this film, the trans-other, who thus-far has been devaluated as “abnormal” or “trouble” in the moralistic and paranoid tone of the Turkish cinema screen, is now constructed as worthy of love. Therefore, like the treatment of stranger/outsider in *My Only Sunshine*, it enables “redistribution of values on the screen”. Moreover, as the film creates this possibility through frequently used heterosexual romance formula of the well-known Cinderella tale, it

attributes an unconventional to the conventional and therefore, might open up a possibility of re-viewing of the past narratives. In fact, the trans princess of this Cinderella story is very much inconsistent with the conventional princesses of the Turkish cinema screen –ideal woman, ideal lover figures. The trans princess of this Cinderella tale creates the possibility of, realization of a different kind of princess ideal and ruins the normalcy or naturality of the one who is raised at the normative ideal status.

### ***Wrong Rosary (2009)***

If *Istanbul Tales* carries the possibility of changing the value distribution of the trans-other on the screen. *Wrong Rosary* (2009) by Mahmut Fazıl Coşkun carries the possibility of changing the given value of non-Muslim female other on the screen. The film tells story of the muezzin Musa, who has just appointed to a mosque in Istanbul, and his deep love for his neighbour Catholic novice Clara. In the classical Istanbul narratives of the Turkish cinema screen, non-Muslim female characters are often associated with unchastity, unreliability and prostitution (Balci, 2013). They mostly represent the “outside” of the secure family or romance ideal: i.e. the dangers and corruptions of Istanbul. Instead of this normative representation, Clara, with a graphic difference, is a novice –not a prostitute. And instead of being subjected to devaluation, she is portrayed as worthy of a muezzin’s love. In this sense, this portrayal ruins the ideal virtuous “us” that is constructed against the non-muslim female’s wickedness, lust and unchastity. It does not suggest an opposition –us vs. the other- but a juxtaposition –like their picture taken during their trip to Şile province. With this suggestion, Istanbul imagination of the film is not merely reflects “us”. But it opens to the other following Musa’s footsteps on the streets of Istanbul. On the classical Turkish cinema screen, the houses, sanctuaries, living spaces of non-Muslims are usually not shown (Balci, 2013). Home/inside is inscribed in the representational coordinates of “us”, not of the Other. Yet, *Wrong Rosary* opens with a scene inside a church and throughout the film Clara’s house and church is shown as much as Musa’s house and mosque. The scenes in which Clara and Musa enters each other’s houses and sanctuaries, allow the audience to open to the Other’s World. The scene where Musa starts counting Clara’s beats –by accident- during the preaching seems like pointing at this significant possibility.

### **Conclusion**

As Silverman argues in *The Threshold of the Visible*, even though the “given-to-be-seen” imposes itself on the eye, the eye capable of seeing productively, of occupying a viewing position other than that assigned in advance, so, of apprehending its object under radically different terms (1996: 222-223). Although the normative aspects of the screen might be so deeply rooted,

alone our look can only make a difference within the ethical domain of intersubjective relations. This difference is not inconsequential: those subjects who are accustomed to having an unflattering set of visual coordinates projected onto them depend for their psychic survival upon their loving look of intimates, which ... can at least temporarily erase the terrible effect of that terrible projection. (Silverman, 1996, p. 223)

The examples that I refer in this paper open up a re-viewing possibility regarding the image of Istanbul through which we perceive the World. A new distribution of screen values, a different look at the Other, like Musa’s loving look at Clara after her departing

train in Sirkeci train station, I believe, might significantly change how we perceive the World itself.

## References

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam.
- Arslan, S. (2009). The New Cinema of Turkey. *New Cinemas: The Journal of Contemporary Film*, 7:3, 83-97.
- Arslan, U.T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. İstanbul: Kollektif.
- Ceylan, N. B. (2002). *Distant* [Motion Picture]. Turkey: NBC Films.
- Coşkun, M.F. (2009). *Wrong Rosary* [Motion Picture]. Turkey: Hokus Fokus Film.
- Çakırlar, C. & Güçlü, Ö. (2013). Gender, Family and Home(land) in Contemporary Turkish Cinema. In K. Laachir & S. Talajooy (Eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (pp. 167-183), London: Routledge.
- Erdem, R. (2008). *My Only Sunshine* [Motion Picture]. Turkey, Bulgaria, Greece: Atlantik Film, Cinegram S.A., KaBoAl.
- Göktürk, D. (2010). Çoksesselik Peşinde:Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler. In D. Göktürk, L. Soysal & İ. Türeli (Eds.), *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (pp. 232-255). İstanbul: Metis.
- Güçlü, Ö. (2011). My Only Sunshine/Hayat Var. In Ö. Köksal (Ed.), *World Film Locations* (pp. 86-87 ). Bristol: Intellect.
- Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. London and New York, NY: Routledge.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. London and New York, NY: Routledge.
- Suner, A. (2010). *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London and New York, NY: I.B.Tauris.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Türeli, İ. (2011). Göçmenlerin Gözüyle İstanbul. In D. Göktürk, L. Soysal & İ. Türeli (Eds.), *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (pp. 191-215). İstanbul: Metis.
- Ustaoglu, Y. (1999). *Journey to the Sun* [Motion Picture]. Turkey, Germany, the Netherlands: İstisnai Filmler, Medias Res Berlin und Fernsehproductions, Filmcompany Amsterdam.
- Ünal, Ü., Sabancı, K., Demirdelen S., Yolcu, Y. & Atay, Ö. (2005). *Istanbul Tales* [Motion Picture]. Turkey: TMC Film.

## **El espacio urbano de Toledo en la novela actual: *Mazapán amargo* (2011) y *La última sombra del Greco* (2013), la serie negra de Joaquín García Garijo y Santiago Sastre Ariza**

Jesús Guzmán Mora  
(Investigador independiente)

### **Resumen**

Los textos literarios sobre Toledo han conformado la memoria de un espacio cercano al mito. En la actualidad, el tema ha sido recuperado por Joaquín García Garijo y Santiago Sastre Ariza para ambientar dos historias del género negro. El objetivo de este artículo es estudiar el espacio urbano de Toledo a través de *Mazapán amargo* (2011) y *La última sombra del Greco* (2013). En ambas puede contemplarse la imagen histórica de la ciudad al mismo tiempo que los espacios clásicos adquieren un nuevo significado. Además, la mirada se dirige hacia los nuevos barrios. Y hay lugar para la crítica hacia diferentes problemáticas actuales de la ciudad.

### **Abstract**

The literary texts about Toledo have shape the memory of a space close to the myth. Nowadays, the topic has been recovered by Joaquín García Garijo and Santiago Sastre Ariza in two noir novels. The aim of this paper is to study the urban space of Toledo through *Mazapán amargo* (2011) and *La última sombra del Greco* (2013). In both can be contemplated the image of the historic city at the same time that the historical buildings assume a new meaning. Besides, the view is directed towards the new neighbourhoods. And there is a place for a critical eye to the various current problems of the city.

**Palabras clave:** Toledo, Toledo en la literatura, Novela negra española, Espacio urbano y novela negra.

**Keywords:** Toledo, Toledo in the Literature, Spanish Noir, Urban Space and Spanish Noir.

### **Introducción**

Escribe Arturo Barea al comienzo de *La llama*, el tercer volumen de *La forja de un rebelde*, que “Toledo es también Castilla; pero esto es sólo en los tratados de geografía. Toledo es tierra aparte, Toledo fue siempre un islote en el viejo mapa de Castilla. [...] Tendré que escapar un día y perderme una vez más en sus callejuelas” (2010: 59-60). Mito histórico, bélico e incluso cinematográfico, la representación de Toledo en el ámbito literario nos remite al Alcaná al que “llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero” que “contenían la historia de don Quijote” (Cervantes, 2009: 85-86). También a la catedral que Bécquer contempló, en *La ajorca de oro*, como un “caos incomprensible de sombra y luz, en donde se mezclan y confunden con las tinieblas de las naves los rayos de colores de las ojivas” (Bécquer, 1969: 161). El mismo templo que guardaba para Gabriel Luna, en su claustro, el “más hermoso de los jardines, por ser el primero que había visto en su vida”, a pesar de haber paseado por “el inmenso Bosque de Bolonia o por el Hyde Park de Londres” (Blasco Ibáñez, 2001: 23). Las imágenes literarias de Toledo han traspasado las páginas y es la propia ciudad la que recuerda a los

escritores que, de una manera u otra, pasaron por ella. Así se pueden leer, por ejemplo, sendas placas dedicadas a Benito Pérez Galdós o a Félix Urabayen. El autor de *Ángel Guerra* mantuvo una estrecha relación con la ciudad, lo que se recuerda con la placa conmemorativa en el lugar donde se hospedaba, el hotel Lino (Ballesteros García, 2010: 19). El segundo es un escritor relegado a un injusto olvido. Navarro de nacimiento pero de indudable adopción toledana, sus novelas sobre la ciudad están escritas desde un punto de vista crítico con la sociedad, a la que presenta encerrada en el pasado y convencida del poder de las relaciones sociales y no del mérito individual como método de progreso en la vida.<sup>1</sup>

Creemos necesario frenar nuestro entusiasmo por las letras toledanas y citar solo de pasada a nombres tan importantes como Garcilaso de la Vega –buque insignia de las mismas–, Francisco de Rojas, Tirso de Molina, Rainer Maria Rilke, Gregorio Marañón, o Ángel Palomino para no alejarnos del objetivo de nuestro trabajo: analizar el espacio urbano de Toledo a través de dos novelas negras escritas a cuatro manos, en los últimos años, por Joaquín García Garijo y Santiago Sastre Ariza. El primero de ellos ha participado, además, en un libro de relatos. Y el segundo, Profesor Titular de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de Toledo (Universidad de Castilla-La Mancha) y miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, es un reconocido poeta que ha cultivado, además, diferentes géneros –ensayo, teatro, literatura infantil, etc–. Recientemente ha regresado, en solitario y desde la perspectiva del inspector privado, al género negro. En esta nueva novela, bajo nuestro punto de vista, se repiten varias de las cuestiones que desarrollamos a continuación. Pero, por tratarse de una historia diferente, hemos decidido dejarla al margen de nuestro estudio. La ciudad en la que John Dos Passos conoció a su gran amigo y traductor al español de su obra José Robles, desaparecido durante la Guerra Civil, y que definió como “el alma de España”, ese país recorrido por “una corriente subterránea de tragedia”, de la que Toledo “expresa la suprema belleza de esa trágica farsa” (Dos Passos, 2002: 200), no solo ha construido una historia literaria propia, sino que ha emprendido el camino para que esta continúe.<sup>2</sup> Esto es lo que, en parte, observaremos en las páginas que siguen:

Toledo mantuvo la capitalidad de España desde la época visigoda hasta finales del siglo XVI, exceptuando los años de dominación árabe, periodo en que fue una importante taifa. Este hecho ha ocasionado que las obras más importantes de nuestra literatura medieval y moderna se hayan originado o tengan una estrecha relación con Toledo. Por otra parte, Toledo ha sido fuente de inspiración para muchos escritores españoles y extranjeros que se han visto atraídos por su fama; son bellísimas las páginas escritas en todos los idiomas sobre la ciudad y su región [...]. Además de los ya consagrados, han surgido nuevos escritores toledanos, y se ha incrementado apreciablemente la publicación de libros y facsímiles de historias y motivos locales. Han cambiado los estilos y se ha ampliado el conocimiento de la ciudad, la historia de sus monumentos y sus

---

<sup>1</sup> Dicha placa se halla en el número 16 de la Calle de Santa Isabel. Para quien no pueda acercarse a la ciudad y quiera contemplar esta cuestión, recomendamos las fotografías mostradas por Eduardo Sánchez Butragueño (2010). Su Blog “Toledo olvidado” se ha convertido en una referencia ineludible para los interesados en la memoria fotográfica de la misma. De Félix Urabayen se ha recuperado, recientemente, *Don Amor volvió a Toledo* (Editorial El Perro Malo, 2015).

<sup>2</sup> Vid. Moreno Nieto (1983) para una antología sobre el tema toledano en la literatura. Las informaciones bio-bibliográficas de ambos autores se encuentran ampliadas en la siguiente dirección <http://www.editorial-ledoria.com/NOVELISTAS-thriller.179.0.html#c2509>. La novela referida de Santiago Sastre es *Carcamusas de muerte* (2017). Para el caso de Robles, ajusticiado probablemente en la retaguardia republicana, recomendamos acudir a la novela *Enterrar a los muertos* (Martínez de Pisón, 2005).

calles, al mismo tiempo que se intenta seriamente conservar su entorno y patrimonio. Estamos ante un nuevo y prometedor siglo XXI (Krahe, 2003: 225, 275).

En *Mazapán amargo* (2011) y *La última sombra del Greco* (2013), publicadas ambas por la editorial toledana Ledoria, se narran los primeros casos a los que debe enfrentarse el Inspector Jefe de la Policía Martín Aldana tras su llegada a Toledo. Procedente de Marbella y con raíces en la ciudad de las tres culturas –su segundo apellido es Toledano–, su traslado viene motivado por la resolución de un homicidio en el que se ve implicado el hijo de un hombre poderoso de la localidad malagueña. En la primera novela busca y encuentra al asesino de un vigilante de seguridad privada homosexual, que trabaja en el Museo de Santa Cruz. Y en la segunda investiga las muertes de un guía turístico, un canónigo de la catedral y un hombre de etnia gitana con el trasfondo de la compra-venta ilegal de una supuesta escultura de El Greco sin catalogar y escondida en la Catedral. Además de encontrarse con los lugares y los personajes que fueron habituales en su niñez, el policía arrastra problemas en su matrimonio motivados por el fallecimiento de la hija de ambos. Sin entrar a desarrollar los rasgos evidentes que sitúan a la novela dentro de las últimas tendencias del género –trabajo policial como sustituto del detective clásico, pasado problemático del protagonista, diversidad de personajes que reflejan la realidad de la sociedad actual, etc.–, sí nos gustaría destacar, a modo de mención, dos aspectos en este sentido que observamos en las obras: por un lado, la aparición de una banda sonora propia, lo que remite a otros autores del género como Conolly, Rankin, Nesbø, Connelly y, especialmente, Pérez Gellida (Martín Matos, 2017: 141). Y, por otro lado, la importancia de la gastronomía como evidente herencia de Manuel Vázquez Montalbán.

### **Toledo en la serie negra de Joaquín García Garijo y Santiago Sastre Ariza (2011, 2013)**

El espacio es uno de los elementos más interesantes en los dos libros propuestos para el análisis. A través de los recorridos que realizan los defensores de la ley y los verdugos se presenta una imagen concreta de la ciudad de Toledo, lo que hace que ésta se convierta en un personaje más de la trama. Los textos se inscriben así en lo que comienza a ser una tendencia en la novela negra española: el abandono de las grandes urbes en beneficio de lugares alternativos, lo que ha creado “un atlas del crimen en nuestro país” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017). Una importancia que ha destacado Javier Rivero Grandoso:

La relevancia del espacio urbano en el género da lugar a que la ciudad muchas veces compita con la propia trama de investigación por el protagonismo en las novelas. El misterio del crimen lleva aparejado el misterio de la ciudad, pues el detective debe descifrar el significado de las calles. Por ello, frecuentemente el personaje vive en esa ciudad y la conoce bien, lo que le permite entender a la sociedad que allí habita y las motivaciones del crimen. Cuando el protagonista tiene que viajar a otros lugares o es la ciudad la que cambia, el detective debe comprender lo antes posible las características del nuevo espacio urbano para poder llevar a cabo sus investigaciones con éxito (2016: 75).

La serie permite observar la ciudad de Toledo desde una perspectiva total. El espacio urbano se abre ante los ojos del lector por la relación que establecen los personajes con ella. Cristina Jiménez-Landi Crick (2017: 41-45) ha propuesto una clasificación de espacios en la novela negra de Madrid y Barcelona. En ella distingue entre espacios del crimen y espacios de búsqueda. Dentro de cada uno de ellos pueden observarse espacios públicos –calles, plazas o locales, distinguidos en ellos exteriores e interiores–, fronterizos y privados –principalmente la casa–. Además, se añaden, a los espacios de búsqueda los medios de transporte en los que se desplazan los policías y los delincuentes: a pie, en transporte público o privado. A este acertado planteamiento, añadiremos, en la última parte de nuestro análisis, lo estudiado por Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (2011-2012: 48-51) en torno al poder de la novela negra mediterránea para convertirse en el reflejo del desencanto con la realidad al mismo tiempo que actúa como arma para combatir la desmemoria.

Los espacios del crimen son un paraje del río cercano al monasterio de San Bernardo (Monte Sión), la Catedral, una casa privada y el Paseo de Merchán. Todos, excepto el tercero, son espacios públicos. La Primada es presentada “como un pequeño reino de taifas, separado del resto de la ciudad” (2013: 197), pero también como un lugar en el que pueden suceder crímenes ya que “ni siquiera la Catedral se libra de la maldad humana” (2013: 123). Asimismo, el primero de los muertos no es encontrado en el lugar donde es asesinado, sino en el mirador del valle. Este lugar, desde el que se disfrutaban las mejores vistas de la ciudad, situado enfrente del peñón donde se halla el casco histórico –al otro lado del río–, está asociado a la Leyenda de la Piedra del Rey Moro. Se trata de una historia de amor romántico según la cual el rey Abul, que había acudido desde el norte de África para evitar la reconquista de la ciudad a finales del siglo XI por Alfonso VI, quedó prendado de la hermana de Yahia, nieto de Al-Mamun y monarca de la ciudad.<sup>3</sup> Esta visión ha cambiado y el uso que tiene el espacio conocido entre los toledanos como “El valle” es, por la noche, un lugar destinado a encuentros sexuales:

Se metió en una zona de tierra que hay enfrente del hospital geriátrico Virgen del Valle. Había ya algunos coches aparcados, posiblemente metidos ya en faena de pleno *sabadete* aunque era viernes [...]. Había muchos botes y latas por el suelo, dando una despectiva imagen de suciedad. Y se podían apreciar muchos preservativos esparcidos por el suelo, de modo que no era difícil deducir que aquella era una zona especialmente indicada para poner fin a los escozores de la ingle (2011: 25-26, 38).

Con toda probabilidad, las descripciones que reflejan el estado de la ciudad con mayor fidelidad son las referidas a los espacios de búsqueda. Aparecen reflejadas problemáticas como la creciente llegada de visitantes al centro histórico, lo que se identifica con las disputas entre los guías oficiales y los no oficiales.<sup>4</sup> Los primeros representan a aquellos que muestran el “circuito clásico del Toledo monumental”, mientras que los segundos son los encargados de llevar a cabo las rutas “de ese viejo *Toletum* que no se ve a simple vista” (2013: 52). Es “una turista, probablemente japonesa” (2011: 228) la que grita cuando el asesino de la primera víctima se lanza hacia el río. Es irónica es la imagen metaliteraria en la que dan un nuevo significado al hidalgo caballero y su fiel escudero, mezclados con el tipismo español y dos animales parlantes:

<sup>3</sup> Vid. Alonso (2005) para conocer con mayor detalle la leyenda.

<sup>4</sup> Vid. Troitiño Vinuesa y Troitiño Torralba (2008: 224-226) para el flujo de turistas a comienzo del milenio. Para el conflicto en el sector de los guías, entre otros, acudir a las noticias publicadas por *Eldiario.es* (30 junio, 2017 y 13 julio, 2017).

Al salir vio a la izquierda una pelotera de gente que hacía cola para fotografiarse junto a las esculturas de don Quijote y Sancho Panza, que presidían la entrada a una tienda de objetos de regalo. Nunca el mundo de la ficción había tenido tanto peso para definir la realidad de una tierra como la manchega. A la derecha otra tienda exhibía en su interior un toro de plástico de tamaño real. Y al lado, en dos jaulas pegadas a la pared, dos loros parloteaban y silbaban despertando la curiosidad y las risas de los turistas (2013: 118).

Al contrario de lo que sucede con los crímenes, que ocurren en lugares concretos de la ciudad, ésta se convierte, en su totalidad, en el espacio de búsqueda. El casco histórico, protagonista de la literatura toledana, comparte sus privilegios con el resto de ella, aquello que denominaremos de manera conjunta como los barrios. Aparecen referencias literarias concretas, como el paseo del Carmen, enclave en el que se encontraban el convento de la Orden del Carmelo en el que estuvo preso San Juan de la Cruz y el “Mesón del Sevillano” de *La ilustre fregona cervantina* (2011: 35). También se advierten los cambios producidos en la ciudad a través de la implantación de los nuevos estilos de vida en vías y edificios históricos o el cambio en la funcionalidad de estos últimos. Así, pueden observarse la existencia de la zona azul en las plazas de aparcamiento existentes frente al seminario o en la plaza de San Cristobal (2013: 175, 300) o las dificultades para vivir en los lugares históricos ante la ausencia de servicios como supermercados, guarderías, zonas de entretenimiento, etc. (2011: 211). Pero, sobre todo, es de vital importancia el cambio que ha experimentado el Alcázar de Toledo, símbolo para los sublevados durante y después de la Guerra Civil y que, en la actualidad, es la sede de la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha. La fortaleza se relaciona con el pasado del padre del protagonista, que había luchado contra la República en el conflicto. Su nuevo uso, anotado en varias ocasiones (2011: 26, 96), es el reflejo de los cambios que ha experimentado el lugar en las últimas décadas: de ser el motivo central de filmes mitificadores como el dirigido por Augusto Genina (*L'assedio dell'Alcazar*, 1940) a un edificio cultural creado por un gobierno de izquierdas al que se ha agregado, recientemente, el Museo del Ejército:

Subió a la fortaleza por un moderno ascensor que le dejó en la planta más alta, donde se sitúa la cafetería de la Biblioteca Regional. Si su padre [del bando sublevado] viera en manos de quién había acabado el Alcázar se removería en su tumba. El símbolo del Régimen unido de manera indisoluble a la cultura y, para colmo, debido a la gestión de un político socialista. El futuro de la vieja mole era un museo dedicado al ejército que pronto se inauguraría (2011: 233).

Como hemos señalado, en la serie la ciudad se abre a los barrios que han surgido alrededor de ella. Martín Aldana reside en el barrio de San Antón-Avda. de Europa, “una zona donde solía vivir gente de un alto poder adquisitivo” (2011: 61), junto al “parque de las Tres Culturas, el pulmón verde de los barrios nuevos de ese lado de la ciudad” (2011: 158). En cambio, varios de los personajes relacionados con las muertes habitan en zonas que denotan un nivel social más bajo, lo que asocia al crimen directamente con ellos. La hermana de la primera víctima tiene su casa “en un barrio de bloques que se habían levantado, por lo menos, en los años 50, como reflejo de una política que apostaba decididamente por las viviendas sociales de bajo coste” (2011: 76). En esta zona, conocida oficialmente como Palomarejos y, popularmente como Corea –debido, como se explica en la novela, a los conflictos surgidos durante su construcción entre los obreros,

equiparando este conflicto al bélico entre las dos naciones asiáticas–, se instalaron “familias de muy bajo extracto social, ya sea porque habían sido desalojadas o porque no tenían casa o medios económicos” (2011: 77). En el barrio de Santa Bárbara, de similares características, vive el asesino de dos de las víctimas de la segunda novela –el hombre gitano que, más adelante, también muere– (2013: 253). Asimismo, en la entrada a la barriada puede verse a una prostituta “apostada en uno de los laterales metálicos de los conductores lanzándoles un beso”, una imagen “un poco rara en Toledo” (2011: 221). Además, se resalta la funcionalidad del polígono industrial (2011: 101, 178-179), donde se encuentran diferentes naves que surten en la venta al por mayor. También la del Paseo de Merchán –o de la Vega, antaño lugar de ferias e instrucciones militares<sup>5</sup>– y hoy punto de encuentro, en los baños públicos, para citas homosexuales (2013: 295). Y también es reseñada la decadencia del centro comercial “Zoco-Europa”, que durante la primera década del nuevo siglo albergó una sala multicines, restaurantes y diferentes negocios, y que hoy está “apagado, con la mayoría de los locales cerrados y en alquiler” (2011: 169).

Como ha señalado Georges Tyras, la novela negra española del nuevo milenio se basa en “una investigación que se interesa más por la realidad misma que por el enigma planteado en el texto” (2002: 102). Las novelas de García Garijo y Sastre Ariza son críticas con varios aspectos: se presenta a Toledo como una ciudad en la que las relaciones con quienes ocupan cargos políticos son más importantes que la meritocracia para obtener determinados favores (2011: 65). También como anclada en el pasado imperial, incapaz de mirar más allá del peñón en el que se sitúa el casco histórico (2011: 37), que explota el tiempo pretérito con ciertas leyendas que “figura[n] en los itinerarios exotéricos para turistas crédulos o para los nuevos habitantes posmodernos” (2011: 125). Del río Tajo, que en la actualidad presenta un lamentable estado a su paso por la ciudad, se dice que “por la torpeza de algunos políticos y las industrias sin escrúpulos, se lo han *cargao* y lo han *llenao* de mierda” (2011: 78). Esta situación es aprovechada, de nuevo, cuando se quita la vida al asesino de la primera víctima: “En el fondo la suciedad de su vida fue a convivir con la suciedad de las aguas [...] su sino era confundirse con aquellas aguas oscuras, terriblemente oscuras” (2011: 228). Y más ambigua es la mirada hacia la crisis económica, reflejada en la construcción del centro comercial “La Abadía”. Por un lado, se refleja el daño que este tipo de superficies genera en el pequeño y mediano comercio, cuyos propietarios “están para el arrastre [...] [porque] algunos han cerrado o pasan apuros económicos” (2013: 260). Pero, por otro lado, se dice que lo “bueno es que trabajarán muchos toledanos en estos centros” (2013: 260).

A pesar del nuevo uso indicado para lugares como el Alcázar, hay una crítica a la falta de entusiasmo por realizar una separación total del pasado, lo que muestran a través de un personaje anciano que destaca el nulo ímpetu para revisar la memoria republicana de la ciudad (2011: 244-245). Pero, con toda probabilidad, el tema que refleja el menor avance está relacionado con la homosexualidad de Ildefonso. Mientras que en Toledo “guardaba las apariencias”, cuando iba “a Madrid a lugares de ambiente era todo lo contrario. Le gustaba demostrar su condición de marica en una ciudad donde no le conocía *ni Pirri*, pasando desapercibido entre el gentío” (2011: 115). Este comportamiento vendría condicionado por la sociedad del lugar, donde “el qué dirán o las pautas morales, que son compartidas por la mayoría de la gente [...] hacen que el que se salga de ese contexto sea catalogado de forma inmediata como un bicho raro”, más aún cuando las “apariencias en esta ciudad son más importantes que el contenido” (2011: 138). Todo esto es confirmado por un amigo de la infancia:

---

<sup>5</sup> Vid. Sánchez Butragueño (2014).

Bueno, él aquí, en Toledo, era muy celoso de su intimidad y vivía su homosexualidad con muchísima discreción. Lo pasó muy mal de pequeño en el colegio. Se reían mucho de él. Le llamaban *Plumilla*. Y luego también lo pasó fatal con su familia, porque ya sabe que sus padres no asumían lo suyo. Su padre era un militar muy de derechas y de ideas ultra conservadoras. No sé si sabe que su abuelo estuvo incluso defendiendo el Alcázar. Todo eso influyó para crear, a modo de autodefensa, una especie de coraza que le impedía manifestarse tal como era aquí, en su ciudad, y, sin embargo, marcharse a Madrid a vivir su sexualidad sin cortarse un pelo (2011: 172).

## A modo de conclusión

Las novelas firmadas a cuatro manos por Joaquín García Sarijo y Santiago Sastre Ariza son dos interesantes muestras de la literatura toledana más reciente. En ellas, el espacio urbano de Toledo aparece reflejado en los lugares clásicos de la literatura –el casco histórico, con especial incidencia en la catedral–. Además, se dota a estos de un nuevo significado al convertirlos en espacios del crimen, como ocurre con el templo o el Mirador del valle, o la cultura, como el Alcázar. Pero, al mismo tiempo, se abre la mirada a los barrios, que son el reflejo de la vida de una gran parte de la población. En las descripciones se observan las dinámicas cotidianas de sus habitantes. Asimismo, y en la tendencia que huye de los grandes protagonistas de la ciudad, al dirigirse a ellos se incide en la intrahistoria de quienes no ocupan las páginas de los libros de historia o de los periódicos locales.

La localización de dos novelas negras en Toledo cumple con la tendencia que está viviendo el género a nivel nacional. Barcelona y Madrid dejan de estar presentes en este tipo de narraciones para dar paso a localidades pequeñas y medianas, en las que como se dice en la segunda de las novelas, “nunca sale[n] en las páginas de sucesos” (2013: 294). Los autores siguen un camino que habitan otros autores como Domingo Villar (Galicia), César Pérez Gellida (Valladolid), José Javier Abasolo (Bilbao), Dolores Redondo (Valle del Baztán), Claudio Cerdán (Alicante) o Alexis Ravelo (Las Palmas de Gran Canaria).

Y también se inscriben en esta tendencia por no ser, solamente, novelas negras. En ellas se tratan cuestiones sociales que reflejan lo que oculta el vertiginoso ritmo del día a día. Salvando las distancias, la lectura crítica de cuestiones como la homosexualidad de la primera víctima o la importancia de las relaciones con los diferentes estamentos de la sociedad, los dos textos analizados se encuentran cercanos a la narrativa de Félix Urabayen. Las novelas se convierten así en un motor para la denuncia y el cambio social que requiere la quietud de la ciudad de provincias.

En definitiva, el “regreso” a Toledo de Martín Aldana, cuyas aventuras parecen encontrarse en punto muerto tras la publicación de la segunda novela, no solo ha traído a un entrañable protagonista a la capital visigoda. Ha permitido, y esto es lo más importante, alternar el paradigma clásico de Toledo con el de la ciudad actual. Con estas novelas, Toledo entra como personaje en el siglo XXI literario.

## Referencias

Alonso, J. L. (12 febrero, 2005). La piedra (o peña) del Rey Moro [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.leyendasdetoledo.com/la-piedra-o-pena-del-rey-moro/>.

Ballesteros García, R. M<sup>a</sup>. (2010). *Hijas de Galiana: un viaje literario con Toledo al fondo*. Ciudad Real: Almud Ediciones.

Barea, A. (2010). *La forja de un rebelde III: La llama*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Bécquer, G. A. (1969). *Rimas y leyendas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Blasco Ibáñez, V. (2001). *La Catedral*. Toledo: Antonio Pareja Editor.

Cervantes, M. de (2009). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Punto de lectura.

Dos Passos, J. (2002). *Rocinante vuelve al camino*. Madrid: Alfaguara.

Eldiario.clm (30 junio, 2017). La Asociación de Guías de Turismo afirma que hay publicidad engañosa en los “free tours”. *Eldiario.es*. Recuperado de [https://www.eldiario.es/clm/Asociacion-Guias-Turismo-publicidad-enganosa\\_0\\_660034750.html](https://www.eldiario.es/clm/Asociacion-Guias-Turismo-publicidad-enganosa_0_660034750.html).

Eldiario.clm (13 julio, 2017). El carnet de guía no es garantía de calidad turística. *Eldiario.es*. Recuperado de [https://www.eldiario.es/clm/carnet-guia-garantia-calidad-turistica\\_0\\_664583707.html](https://www.eldiario.es/clm/carnet-guia-garantia-calidad-turistica_0_664583707.html).

García Garijo, J. y Sastre Ariza, S. (2011). *Mazapán amargo*. Toledo: Editorial Ledoria.

García Garijo, J. y Sastre Ariza, S. (2013). *La última sombra del Greco*. Toledo: Editorial Ledoria.

Jiménez-Landi Crick, C. (2017). *La metrópolis en la novela negra española actual. Caras y voces de Madrid y Barcelona*. Wien, Zürich: LIT Verlag.

Krahe, J. (2003). Toledo en la literatura. En *Toledo: la ciudad y el territorio de las Tres Culturas* (pp. 225-286). Barcelona: Lunwerg Editores.

Martín Escribá, À. y Sánchez Zapatero, J. (2017). Más allá de Barcelona y Madrid: nuevos espacios urbanos en la novela negra española. *Líneas: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, 10. Recuperado de <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2403>.

Moreno Nieto, L. (1983). *Toledo en la literatura: antología*. Toledo: Diputación Provincial.

Rivero Grandoso, J. (2016). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/38286/1/T37456.pdf>.

Sánchez Butragueño, E. (10 septiembre, 2010). La calle de Santa Isabel o un tributo a Benito Pérez Galdós [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://toledoolvidado.blogspot.com.es/2010/09/la-calle-de-santa-isabel-o-un-tributo.html>.

Sánchez Butragueño, E. (29 marzo, 2014). El Paseo de Merchán o de la Vega [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://toledoolvidado.blogspot.com.es/2014/03/el-paseo-de-merchan-o-de-la-vega.html>.

Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribá, À. (2011-2012). La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria. *Pliegos de Yuste*, 13-14, pp. 45-54. Recuperado de <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1314/p45-54.pdf>.

Troitiño Vinuesa, M. A. y Troitiño Torralba, L. (2008). Toledo: Características y problemáticas de un destino patrimonial. En *Ciudades Patrimonio de la Humanidad: Patrimonio, Turismo y Recuperación Urbana* (pp. 216-251). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

Tyras, G. (2002). Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler). *Iberoamericana* 2 (7), pp. 97-118. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.97-110>.

## **La ciudad en el cine negro español. España, carne de *thriller* desde los años ochenta**

Ezequiel Herrera Gil  
(Universidad de La Laguna)

### **Resumen**

En el presente trabajo se intenta reflexionar sobre la capacidad de la ciudad como elemento imprescindible en la narrativa de uno de los géneros cinematográficos más utilizados en el cine español en los últimos años. Con el cine negro, la ciudad adquiere un valor que no tiene en otros géneros, se comporta como un personaje más de la historia con su carácter, personalidad y esencia, y enseña al espectador las verdades que esconde tanto el sistema político como económico.

La ciudad como escenario imprescindible para el género negro en el cine y literatura es uno de los elementos clave del género desde su origen en Estados Unidos. Así, la urbe sirve para justificar una crítica social imperante en la narrativa y en la caracterización de los personajes típicos del género. Ciudadanos con ambigüedad moral y la decadencia de un sistema social, hacen que la ciudad sea un componente vital para dar coherencia a todo lo que sucede en el *noir*, a su vez que es un buen telón de fondo para un contexto social español que no deja de estar en incertidumbre política, crisis económica y en estado de alerta por un terrorismo cada vez más latente. Este contexto desde los años ochenta hasta la actualidad es el que abarca la España democrática, la cual ha servido de excusa para que los cineastas desarrollen un cine que no ha dudado en utilizar la ciudad como elemento fundamental para describir al espectador una realidad social escondida durante la mayor parte del Franquismo.

### **Abstract**

In this paper we try to reflect on the capacity of the city as an essential element in the narrative of one of the most used film genres in Spanish cinema in recent years. With black cinema, the city acquires a value that has no other genres, behaves like a character in history with its character, personality and essence, and teaches the viewer the truths that both the political and economic system hides.

The city as an essential stage for the black genre in film and literature is like the key elements of the genre since its origin in the United States. The city serves to justify a social criticism prevailing in the narrative and the characterization of the typical character of the genre. Citizens with moral ambiguity and the decay of a social system, make the city a vital component to give coherence to everything that happens in the noir, which in turn is a good backdrop for a Spanish social context that does not leave to be in political uncertainty, economic crisis and on alert for an increasingly latent terrorism. This context from the eighties to the present is what covers democratic Spain, which has served as an excuse for filmmakers to develop a cinema that has not hesitated to use the city as a fundamental element to describe to the viewer a social reality hidden during most of Franquismo.

**Palabras clave:** *Thriller*- Ciudad- Cine negro español- *film noir*

**Keywords:** *Thriller*- City- Spanish film noir- *Film noir*

## Introducción

La ciudad en el cine negro español beberá de los estereotipos implantados por el cine negro americano, atribuyendo a la urbe una mayor importancia utilizando a ésta como instrumento narrativo que influye de manera negativa en los personajes, a su vez que les sirve a los directores para reconfirmar la crítica social que se percibe en la trama. Al igual que ocurrió con la ciudad de Los Ángeles y el cine negro clásico americano, el contexto social fue de vital importancia para la creación de unas historias que miraban de manera cruda y realista los acontecimientos que el espectador estaba viviendo en una sociedad negra y corrompida.

Así, la ciudad californiana “ya no solo era el marco necesario sobre el que discurrían las aventuras del héroe y sus acompañantes narrativos, ahora también marcaba profundamente su existencia y sus actitudes vitales (Pavés Gonzalo, 2014)”<sup>1</sup>. Esto se podría expandir en las demás ciudades modernas, y en concreto en las grandes urbes españolas como lo son Madrid y Barcelona.

La ciudad no sólo se convertirá en un personaje más de la historia, también se la describe de forma negativa. La concepción que se tiene de la urbe en el género negro será bastante desoladora, pésima y sin esperanza alguna. La ciudad como escenario que representa sistemas que han acabado con valores puros del ser humano. Tal y como afirma el profesor Gonzalo Pavés en su análisis de la ciudad de Los Ángeles en el cine negro, esta percepción negativa de la ciudad “...desde la Revolución Industrial, nunca gozaron de buena reputación. Ya en el Romanticismo se creó la insalvable dicotomía entre el campo y la ciudad. El hombre romántico se lanzó a la búsqueda de lo genuino. Frente a la Naturaleza salvaje, el lugar donde residía lo originario, lo auténtico y lo puro, las urbes se presentaban como escenarios cambiantes, inestables y desposeídos de valores duraderos. La ciudad sometida a la tiranía del tiempo. Ese carácter volátil le confería una influencia séptica sobre sus habitantes. Así el buen salvaje, al ser arrancado de sus raíces y verse obligado a convivir en sociedad, inevitablemente se corrompe. (...) la ciudad se convirtió en el símbolo de un capitalismo salvaje, industrializado y deshumanizado. (Pavés Gonzalo, 2014)”<sup>2</sup>

Dentro de esta introducción, es importante no sólo destacar la concepción que tienen los directores del género *noir* sobre la ciudad, también el contexto en el que se encuentran las películas españolas que analizaremos.

En los últimos años se ha podido apreciar una mayor conexión del cine español con su público. Además de otros factores, la apuesta por el cine de género ha sido crucial para conectar a un espectador que sigue bebiendo en mayor porcentaje del cine hollywoodiense. En esta conexión cine español-público tiene bastante culpa el género negro o también denominado *thriller*. Este género cinematográfico tiene la capacidad como pocos de hablar del contexto social en el que se encuentra el espectador, así muchos cineastas han intentado adaptar elementos del cine negro americano a la idiosincrasia española. Aquí nos encontramos entonces con la sustitución de las ciudades americanas por las de nuestro país. Las historias en lugar de transcurrir en una Nueva York oscura y negra, ocurren en una Madrid gris por el día y en penumbra por la noche. En lugar de sumergirnos en las traiciones y mentiras de Los Ángeles, podemos correr por las calles de una Sevilla turbia donde el folklore se sustituye por la droga y la corrupción policial, una Barcelona y Bilbao quinqué y marginal, una Valencia donde no para de llover

---

<sup>1</sup> Pavés Borges, Gonzalo. (2014). Los Ángeles, sobre un espejo roto. En *Ciudades de cine* (pp. 187-205). Madrid: Cátedra

<sup>2</sup> *Ibidem*

mientras la corrupción emerge en una ciudad aparentemente moderna, una Málaga donde las mafias tienen tanto poder como el político...

La ciudad ha supuesto así una de las claves por las que nuestro público por fin ha empatizado con su cine, y concretamente con el cine negro español. Directores como Enrique Urbizu (*No habrá paz para los malvados*, 2011), Alberto Rodríguez (*Grupo 7*, 2012) Dani de la Torre (*El desconocido*, 2015), Daniel Calparsoro (*Cien años de perdón*, 2016) Raúl Arévalo (*Tarde para la ira*, 2016) Rodrigo Sorogoyen (*Que Dios nos perdone*, 2016), o Kike Maíllo (*Toro*, 2016) son de los últimos que se han sumado al nuevo *thriller* español y han utilizado la ciudad española como representación del estado actual del país en términos de política, economía y sociedad. Todos aquellos temas que han azotado a nuestro país, estos cineastas los han plasmado en la gran pantalla sumándose a una tradición en nuestro cine desde la muerte del caudillo.

Muestran una visión diferente de la ciudad con respecto a otros géneros más positivos, y también con el cine durante el franquismo, concretamente el período de los años cincuenta y sesenta en la comedia del desarrollismo donde se presentaba a una Madrid cosmopolita y turística, “la austeridad de la autarquía da paso al consumismo de las radios de transistores, los automóviles, la ropa de moda y hasta el totémico televisor que preside la sala de estar. El clima festivo de las historias, un notable sentido del progreso económico y la apertura del turismo otorgan un talante optimista a los conflictos. (...) Hay un regusto manifiesto en mostrar la ciudad con vistas turísticas, como si de un publipreportaje se tratara, y hasta cierto exhibicionismo de espacios monumentales y lugares reconocibles (Sánchez José Luis, 2014)”<sup>3</sup> Esa intención de mostrar a una ciudad que se abre al mundo con carácter festivo y en *technicolor* se sustituye a partir de la transición democrática por una ciudad de tonos grises y tramas complejas que muestran la realidad oculta durante la Dictadura y la Democracia. Abolida la censura, el cine español apuesta por un género que representará una ciudad sucia, mostrando los bajos fondos y suburbios de extrarradio, al mismo tiempo que nos sumerge en la parte más oculta del centro de las ciudades.

En el presente trabajo, para llevar a cabo esa evolución cronológica desde los años ochenta hasta la actualidad mencionaremos bastante la capital, Madrid. Una localización muy recurrente para nuestro cine, donde los directores Jose Luis Garci, Carlos Saura, Montxo Armendáriz, León de Aranoa, Enrique Urbizu, Rodrigo Sorogoyen y José A. Zorrilla, serán los elegidos para reflexionar sobre la ciudad de Madrid en el cine negro español, sobre qué imagen nos ofrece cada uno de ellos sobre la capital del país, utilizada como metáfora y representación de la situación de España en cada contexto en el que se realiza el filme.

Al ser la capital, los cineastas son conscientes del poder e influencia que tiene en el imaginario colectivo localizaciones reconocibles para todo ciudadano español. Gran Vía, Puerta del Sol, Estación de Atocha, Barrio de Vallecas, entre otros espacios urbanos de la ciudad madrileña, se convertirán en el motivo recurrente para justificar las tramas de los personajes turbios que ahí circundan. Así, veremos la misma ciudad pero en diferentes contextos y situaciones que funcionan como testimonio de una crisis de valores que ha sufrido España desde la transición democrática. Cada director utilizará los recursos cinematográficos adecuados para ofrecer la visión que más acorde esté en su discurso y así poder llegar al espectador de la manera más eficaz posible.

---

<sup>3</sup> Sánchez Noriega, José Luis. (2014). Madrid, de la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En *Ciudades de cine* (pp. 207-226). Madrid: Cátedra.

## Desarrollo

Dentro de las películas y directores que citaremos, nos encontramos una serie de características que se repetirán a lo largo de las décadas citadas. Desde los años ochenta hasta la actualidad, España ha vivido una serie de conflictos sociales que se han manifestado en las historias que mencionaremos, y no sólo en el guión, también de forma visual la ciudad será una representación metafórica de lo que sucede en el contexto del film.

A menudo en el cine negro español podemos ver el reflejo de los contrastes sociales, adquiriendo así relevancia la idea de “enfrentar” la ciudad visible y la ciudad invisible o no- ciudad.

Dentro de esta característica que tendrá por bandera representar la hipocresía de un sistema democrático que no es igualitario, estará presente en muchos directores del género.

En *El arreglo* (Zorrilla, 1983), podemos ver un testimonio de lo que era Madrid por aquellos años primeros de la Democracia. Una Madrid centro imperial por un lado y la Madrid de los bajos fondos del extrarradio. Una ciudad que podía ser muy cosmopolita pero a la vez con agujeros negros. Cuenta un momento delicado en España, el período de la Transición, basándose en la policía, cuyo protagonista como detective privado representará ese difícil cambio de mentalidad. La película adecúa así varios elementos del género negro desde escritores como Raymond Chandler, como por ejemplo la figura del policía como protagonista melancólico, con valores pasados que no se adaptan a los tiempos en el que vive, una visión agrídulce de la ciudad y contradictoria ya que dentro de esa aparente modernidad de la capital, habitaba en ella corrupción y desencanto.

En una de las secuencias de la película, el protagonista visita el extrarradio para encontrar el origen del mal en su ciudad, el asesino de un crimen que se cometió en el centro. Esta idea resalta, ya que en *No habrá paz para los malvados* (Urbizu, 2011) ocurre algo similar con el policía Santos Trinidad, el cual actúa por sus propios medios y código moral adentrándose en un mundo que el resto del cuerpo policial no se atreve, transmitiendo la idea de peligro e incertidumbre de la no-ciudad que se encuentra a las afueras del centro, un lugar donde parece que se rige por sus propias reglas.

Esta concepción negativa de los barrios de extrarradio se verá constantemente en el cine quinqueni de los años ochenta y el cine de delincuencia juvenil de los noventa con películas como *Barrio* (Aranoa, 1998). En la cinta de Fernando León de Aranoa los personajes protagonistas viven el barrio como una cárcel que evita su progreso tanto personal y profesional. Sueñan constantemente con la capital y las oportunidades que ésta podría darles en unos años donde se vive un progreso económico notable, mientras en la “ciudad invisible” la que pocos turistas conocen, viven en desigualdad social. Aranoa no muestra esa supuesta ciudad moderna en constante progresión económica, la única referencia que tenemos del centro de Madrid se encuentra en un cartel de la autopista donde podemos apreciar que se trata de la M-40, en una escena donde los adolescentes protagonistas se sitúan en un puente con varillas en vertical, simulando en la imagen unos barrotes, aludiendo y recalcando esa idea de cárcel que sienten los personajes dentro del barrio.

En la película no se habla de un barrio en concreto, se rueda en diferentes espacios del extrarradio de Madrid. El barrio se utiliza como concepto, como lugar donde habitan los deshechos sociales en muros de hormigón que tratan a todos por igual, igual de pobres y marginados.

Los protagonistas ven a Madrid como un inmigrante a Estados Unidos, la tierra de las oportunidades, las cuales no se encuentran en el barrio, un sitio desolador, triste, donde

las respuestas se buscan en los excesos y lo que tienen al alcance, la droga y el robo. Esta diferencia entre la población capitalina y “feliz” por tener un nivel de vida más alto, con respecto a la población marginada a las afueras tratados como si fueran basura social se acentúa en un fragmento donde Aranoa nos sumerge en la Estación fantasma de Chamartín, donde habitan familias enteras en un ambiente casi fantasmal y en penumbra, sin las necesidades básicas para vivir, como sombras de una nueva sociedad que vive de las apariencias y lo inmediato de la modernidad. En esta secuencia, esta “población” se encuentra en una especie de inframundo, “por debajo de”, en esa no-ciudad que nadie conoce, la que no se encuentra en las postales ni anuncios de televisión. Esa ciudad cruda y realista que representa los agujeros negros de dos sistemas que no terminan de convencer por su incoherencia, el capitalismo y la democracia.

Estos contrastes también se pueden ver en la ciudad de Sevilla en la película *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012), donde el director muestra a la ciudad sevillana muy diferente a lo visto anteriormente. La película presenta una trama en los momentos de desarrollo de los preparativos para la Expo '92, en la que la urbe se convirtió en escaparate para el mundo, es decir, la ciudad visible. La ciudad que interesaba mostrar al mundo transmitiendo modernidad y poder económico con unas infraestructuras adaptadas a los nuevos tiempos. Mientras, en la ciudad no visible, se encuentran cuatro policías que deben limpiar las calles de Sevilla de droga y todo lo que le acompaña.

Los espacios de la Expo se van construyendo mientras los personajes protagonistas van desintegrándose en su oficio en esas persecuciones de traficantes y drogadictos habitantes de un submundo que llevará a los cuatro policías a la corrupción. Los patios sevillanos, cafés alegres con folclore y gitana apasionada dan paso a barrios marginales, calles desvencijadas, sórdidas azoteas y bares de mala muerte que contrastan con esos edificios modernos en construcción.

El grupo de policías protagonista se va desencantado por el sistema y sucumben a la tentación del dinero fácil, se vuelven violentos y pierden el rumbo poco a poco.

Dentro de estos contrastes, es significativa la visión nostálgica sobre Madrid de José Luis Garci en *El crack* (Garci, 1981), donde a través de planos generales de la Gran Vía, nos recuerdan a la visión casi romántica de Woody Allen y su Manhattan. Una Madrid “newyorkquina” con un continuo homenaje al cine negro clásico y ciudad estadounidense. Garci nos lanza así un mensaje, una visión amable de una ciudad cuyos valores se perderán con ese nuevo sistema político que entra en los primeros años democráticos en España. Sistema lleno de contradicciones que muestra en la trama, donde esa visión nostálgica y amable de Madrid contrasta con lo que ocurre dentro de la ciudad, una ciudad que por el día es gris y por la noche abundan los contrastes en luces y sombras.

Una Madrid de la Transición, una Madrid que iba desapareciendo al igual que una raza de hombres que, como Germán Areta (policía protagonista), ya no tenían lugar en un mundo gobernado por la avaricia, los intereses económicos y el poder.

Ese color gris de planos generales de la ciudad será una constante en el género negro español. Durante el día, se puede ver como se tiñe de gris la ciudad de Valencia en *Cien años de perdón* (Calparsoro, 2016), donde la lluvia invade el fotograma y una trama que tiene como protagonista la corrupción política, el color gris como representación de lo oculto en la ciudad y en los ciudadanos que la habitan. Algo similar sucede con el director de banco protagonista en la ciudad de A Coruña en *El desconocido* (Dani de La Torre, 2015), el cual es víctima de su propia medicina mediante la venganza de uno de sus clientes.

El comienzo de *Que Dios nos perdone* (Sorogoyen, 2016) nos anticipa en ese primer plano de la película, lo que veremos a continuación en el filme, una sociedad gris y sucia llena de contrastes, representada en un plano general de la estatua ecuestre de Carlos III

en Puerta del Sol (Madrid) que se eleva bajo un suelo sucio, donde la basura invade el terreno de uno de los espacios más turísticos de la capital. La España imperial se vuelve a enfrentar a la España democrática despojada de valores, donde los ciudadanos ya no saben en quién confiar ni en qué creer.

Otro de los lugares estéticos en los que el cine negro se encontrará, será en la noche. Es ahí también donde habitan los ciudadanos de la no-ciudad, los que no interesa mostrar, se esconden en la penumbra bajo los débiles focos de callejuelas de la capital. La noche de Madrid será un recurrente para los directores como por ejemplo en *Taxi* (Saura, 1996), donde un grupo de taxistas de ideología franquista se dedican a asesinar todo ciudadano que no se asemeje a sus creencias; homosexuales, transexuales, yonquis, negros... Es en la noche más oscura donde estos seres se esconden de una sociedad aparentemente avanzada, bajo un contraste de luces y sombras que refleja muy bien ese contraste de ideologías. Esa lucha interna de los personajes en una capital que presenta su parte más cruda bajo la luz de las estrellas y la oscuridad de los personajes.

Espacios reconocibles como la Gran Vía, Parque del Retiro, Viaducto de Segovia en la calle de El Bailén...aparecerán oscuros representando así los sentimientos y la ambigüedad moral de los personajes.

Es en la noche de la capital donde los jóvenes adolescentes intentan encontrar respuestas a preguntas que el sistema no logra responder en *Historias del Kronen* (Armendáriz, 1998). Sexo, droga, violencia, una vida llena de excesos que lleva a una generación perdida a estar siempre al filo de los extremos, inestables como si de un funambulista se tratara, estos jóvenes de los noventa no tienen por lo que luchar, se encuentran en una crisis existencial continua que los lleva a perderse en la noche de la capital para poder encontrarse.

Esta idea se ve reflejada en numerosas escenas utilizando varios escenarios de Madrid donde los personajes aprovechan su entorno para hacer de las suyas. La ciudad nocturna como lugar perfecto para crear tus propias reglas. Dentro de estas secuencias hay una que destaca y que sirvió como imagen promocional de la película. Los personajes en una de sus noches de borrachera proponen hacer una especie de reto/juego donde dos de los varios del grupo que se encontraban presentes se cuelgan del puente Eduardo Dato, calle Juan Bravo del paseo de La Castellana a ver quién aguantaba más bajo la atenta mirada de sus colegas y de los faros de la infinidad de coches que circulaban por debajo del puente.

Una generación al filo de una sociedad que no les complace lo suficiente y que en lugar de generar en ellos oportunidades, generan odio y desilusión social. Una generación que va en contra de lo establecido, esta idea se ve reflejada en otra de las escenas donde dos de los protagonistas conducen en su coche en dirección contraria en los túneles de Azca a gran velocidad y sin ninguna seguridad de sobrevivir. Este uso del espacio de la ciudad como metáfora de lo que sienten los personajes o de lo que se vive en el filme y en el contexto del mismo es también utilizado en la ya citada *Taxi* (Saura, 1996). En una de las secuencias del filme, la pareja protagonista vive una especie de crisis debido a esa confrontación de ideologías que abarca la película. La chica protagonista Paz de ideales democráticos, y su novio de ideales fascistas discuten y al final de dicha discusión, el chico, arrepentido, atraviesa la fuente del descubrimiento en la Plaza de Colón introduciéndose dentro de la misma como metáfora de atravesar ese muro o cortina de agua que funcionaba como velo, que lo cegaba mediante ideales pasados y obsoletos que le atormentaban y que encarcelaban su libertad de amar a su pareja. A partir de aquí, hay un giro de guión y el chico se enfrenta a los que fueron sus mentores, los taxistas neo-nazis que se encargaban de asesinar durante la noche.

La escena final de esta película es también bastante significativa ya que se sitúa en el Monumento a Alfonso XII en el Parque del Retiro. Aquí, Paz logra acabar con el último franquista de la banda taxista, en un complejo escultórico donde hay alegorías a la libertad, el progreso, escenificando un rey pacificador engrandeciendo sus industrias como las artes, las ciencias y/o el comercio. El Monumento representaba amor a la patria y a unos valores de una España que se había perdido en tiempos de guerras ideológicas. El espacio se tiñe de luces y sombras mediante una neblina que según el director de fotografía Vittorio Storaro servía para transmitir la idea de la niebla como espacio donde se ocultan cosas de uno mismo.

Estos contrastes lumínicos reflejaban los sentimientos ideológicos de los personajes (modernidad y conservador), mediante una estética expresionista vemos como a los personajes les pesa sus sombras en un final que se decide por la ideología democrática en un plano cada vez más general que presenta a la pareja protagonista saliendo del Monumento a Alfonso XII y dirigiéndose a esa Madrid moderna pero gris.

Utilizar la ciudad como espacio para representar las emociones y traumas de los personajes es algo que podemos ver en la composición de los planos de *No habrá paz para los malvados* (Urbizu, 2011). Santos Trinidad, el policía corrupto protagonista del filme, vaga por el mundo sin rumbo, deteriorándose poco a poco tanto a nivel físico como psicológico. Un antihéroe que se guía bajo su código moral y ético a espaldas de la sociedad en la que habita.

Así, su emplazamiento en la pantalla se sitúa constantemente en los extremos, como apunta Manu Argüelles “siempre vagará por el film como un fantasma, siempre al borde del precipicio (no es casual que su colocación espacial natural en los planos sea en los extremos del marco), evidenciando una tensa expresividad corporal fruto de la violencia interiorizada que le arde en su seno”<sup>4</sup>

Y es en la película de Enrique Urbizu donde encontraremos algo que está latente en el cine negro español, la ciudad como escenario inseguro. El miedo y la inseguridad reinan en la ciudad en el género de las luces y las sombras. En *No habrá paz para los malvados* (Urbizu, 2011) el mal está presente en cada esquina de la ciudad, mediante una incertidumbre la seguridad se desvanece poco a poco, reflexionando sobre lo poco protegidos que estamos los ciudadanos del mal, en el caso de la película, del terrorismo. El espectador puede ver los agujeros negros que hay en el cuerpo policial, haciendo visible la incapacidad que tiene de detener el mal que se palpa. Por lo tanto nos encontramos con una reflexión bastante interesante; ¿quién protege a los que nos protegen?

Hacer visible las suciedades de la policía para generar esa idea de inseguridad constante en la ciudad se encuentra también en *Que Dios nos perdone* (Sorogoyen, 2016), donde el caos reina en una Madrid inundada por el calor veraniego de 2011 y las confrontaciones entre los manifestantes que aún quedaban del 15-M frente a la llegada del Papa Benedicto XVI.

Dentro de este panorama, todas las contradicciones que surgen en Madrid y en España aquel año salen a la luz en informativos de televisión donde se puede ver con claridad la violencia esparcida entre ciudadanos inocentes y las fuerzas policiales. El deterioro y la desilusión social a la luz de la Puerta del Sol hacen que los policías protagonistas vayan entrando en un bucle de corrupción y denigración personal contagiándose por el entorno violento que se vive en las calles de Madrid, además de los

---

<sup>4</sup> Manu Argüelles. “A la caza. *No habrá paz para los malvados*”. [<http://www.elspectadorimaginario.com/pages/octubre-2011/criticas/no-habra-paz-para-los-malvados.php>] (21-03-2018)

numerosos errores que cometen los personajes carentes de valores, los cuales desencadenarán un desenlace fatal, tan prototípico del cine negro clásico americano.

## Conclusiones

En el presente trabajo hemos podido comprobar cómo la ciudad en el cine negro español se ha aprovechado para hacer crítica social, de cómo el sistema político y económico representado en la urbe ha perjudicado gravemente a la forma de vida del ser humano. Cada director ha utilizado a la ciudad de forma propia pero manteniendo algunos elementos estéticos y narrativos que se repiten desde el origen del cine negro en Estados Unidos. Desde la ciudad metáfora hasta la ciudad insegura, la urbe es un personaje más de la trama con un peso imprescindible para comprender los traumas y diferentes comportamientos del resto de personajes. Así, la ciudad española también ha sido reflejo para los directores del estado emocional y social del país, utilizando Madrid en su mayor medida para empatizar aún más con el espectador quien reconoce mejor las localizaciones capitalinas.

Desde los ochenta hasta la actualidad el cine y la ciudad se han ido adaptando a un género que a su vez se acomoda a los diferentes sucesos en España, los cuales originan historias propias del *thriller*. El público reconoce y agradece estas tramas que hablan de lo que sucede en su día a día con un fuerte componente de denuncia social, que logra empatizar con un espectador que ha generado al igual que los personajes que habitan en las ciudades nombradas, una desilusión social generalizada.

## Referencias

Manu Argüelles. “A la caza. *No habrá paz para los malvados*”. [<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/octubre-2011/criticas/no-habra-paz-para-los-malvados.php>] (21-03-2018)

Pavés Borges, Gonzalo. (2014). Los Ángeles, sobre un espejo roto. En *Ciudades de cine* (pp. 187-205). Madrid: Cátedra

Sánchez Noriega, José Luis. (2014). Madrid, de la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En *Ciudades de cine* (pp. 207-226). Madrid: Cátedra.

## Filmografía

Armendáriz, M. (1996). *Historias del Kronen*. España. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.

Castro, J y Saura, C. (1996). *Taxi*. España.

Calparsoro, D. (2016). *Cien años de perdón*. España. Telecinco Cinema y Vaca Films.

De la Torre, D. (2015). *El desconocido*. España. Atresmedia Cine.

Garci, J. (1981). *El crack*. España. Acuaris Films S.A.

Querejeta, E y Aranoa, F. (1998). *Barrio*. España. Canal + España y TVE.

Rodríguez, A. (2012). *Grupo 7*. España. TVE.

Sorogoyen, R. (2016). *Que Dios nos perdone*. España. Atresmedia Cine.

Urbizu, E. (2011). *No habrá paz para los malvados*. España. Telecinco Cinema.

Zorrilla, J. (1983). *El arreglo*. España. Producciones Cinematográficas Fuenteálamo S.A.

## Hong Kong ante la mirada de Eileen Chang: la ciudad que perdió la identidad

Linlin Jiang  
(Universidad Complutense de Madrid)

### Resumen

La ciudad siempre es telón de fondo de la obra literaria. La ciudad es su margen o su ortografía y la vuelve comprensible. Al revés, toda obra literaria siempre explora los secretos de una ciudad, indaga en su esencia, y reflexiona sobre sus límites. En algunas obras, la ciudad es un personaje.

El presente trabajo intenta interpretar una ciudad desde la perspectiva literaria de una escritora. Se toman como objeto de análisis los textos de Eileen Chang en los que se describe la ciudad de Hong Kong. Son objeto de atención la imagen a través de los ojos de la autora y los rasgos poscoloniales de la ciudad china.

Se dice que «no habría Shanghai sin Eileen Chang» (Yu, 2007: 2), pero esto se complementa con la afirmación, también escuchada con frecuencia, de que «no habría Eileen Chang sin Hong Kong». (Yu: 2007: 2). En las novelas de Eileen Chang las historias siempre ocurren en dos ciudades, una es su lugar de nacimiento, Shanghái, y la otra es Hong Kong. «A lo largo de su vida, Eileen Chang residió durante tres temporadas en Hong Kong: para estudiar, para ganarse la vida, y para buscar un lugar en el mundo literario. En conjunto vivió unos seis o siete años en Hong Kong, pero esta ciudad dejó una honda huella en su vida y en su obra». (Cheng, 2004: 3). El lugar, en medio de la guerra, le proporcionó la imagen de la vida próspera y alienada de la ciudad, y el impulso inicial para hacerse una escritora.

En 1943, Eileen Chang causó una enorme conmoción en el mundo literario de China, con una novela breve sobre una joven de Shanghái que se prostituyó en Hong Kong: “沉香屑：第一炉香” (*Aloeswood Incense: The First Brazier*). Eileen Chang, una china «no tan ignorante», consideraba que la bulliciosa colonia británica era solo vanidad, una ciudad que había perdido la identidad. Para los colonizadores occidentales, Hong Kong se convirtió en el «lugar del otro», un lugar otro creado deliberadamente para satisfacer los apetitos de los colonizadores. A los ojos de los propios chinos, por su parte, Hong Kong también era un lugar distante, anormal y discordante, era «otro lugar», o «un lugar de otro». Las narraciones de Eileen Chang permiten ver la imagen de la ciudad colonial sin identidad, doblemente alienada.

### Abstract

The city is always the backdrop of the literary work. The city is its margin or score and makes it understandable. On the contrary, every literary work always explores the secrets of a city, explores its essence, and reflects on its limits. Sometimes, the city is one more character.

The present work tries to interpret a city from the literary perspective of a writer. The texts of Eileen Chang in which the city of Hong Kong is described are taken as an object of analysis. The image through the eyes of the author and the postcolonial features of the Chinese city are the objects of attention.

It is said that "there would be no Shanghai without Eileen Chang" (Bin Yu-2007), but this is complemented by the statement, also frequently heard, of that “there would not be Eileen Chang without Hong Kong”. (Bin Yu-2007). In Eileen Chang's novels, the stories always happened in two cities, one is her birthplace, Shanghai, and the other is Hong Kong. “Throughout her life, Eileen Chang lived for three seasons in Hong Kong: to study, to earn a living, and to find a place in the literary world. Altogether she lived for

six or seven years in Hong Kong, but this city left a deep imprint on his life and work". (Yue Cheng-2004). The place, in the middle of the war, gave her the image of the prosperous and alienated life of the city, and the initial impulse to become a writer.

In 1943, Eileen Chang caused a huge commotion in the literary world of China, with a short narrative about a young woman from Shanghai who prostituted herself in Hong Kong: "沉香屑: 第一炉香" (*Aloeswood Incense: The First Brazier*). Eileen Chang, a Chinese "not so ignorant", considered that the bustling British colony was only vanity, a city that had lost its identity. For the western colonizers, Hong Kong became the "place of the other", created deliberately to satisfy the appetites of the colonizers. In the eyes of the Chinese themselves, on the other hand, Hong Kong was also a distant, abnormal and discordant place, like "another place", or "place of the other". The stories of Eileen Chang allow to see the image of the colonial, twice alienated city without identity.

**Palabras clave:** Eileen Chang; ciudad; Hong Kong; colonia; identidad

**Keywords:** Eileen Chang; city; Hong Kong; colony; identity

### **La llegada a la ciudad**

En la Shanghái de la década de 1940, una joven escritora atrajo la atención de todos en el mundo literario chino, con la primera obra de su vida: *Aloeswood Incense: The First Brazier*. Más tarde, sus obras literarias posteriores, tales como *The Love In A Fallen City*, *Jasmine Scented Tea*, *The Heart Sutra*, etc., también recibieron mucha aceptación y admiración, que la elevaron a la cima del mundo literario chino. Sus obras tienen un estilo singular, y se caracterizan por la interpretación de las ciudades. En sus escritos, la literatura y la vida, la ficción y la realidad se entrelazan. Cada una de sus obras es como un microcosmos de la historia de una ciudad. Ha dejado numerosas obras inmortales y, al mismo tiempo, ha reflejado datos históricos que poseen importante valor documental. Hasta hoy en día, sus obras siguen siendo populares, y muchas de ellas han sido adaptadas en películas y telenovelas. Eileen Chang es una escritora muy conocida en China. Su vida y su escritura están entrelazadas profundamente con sus ciudades. La ciudad nutrió la inspiración de la escritora e hizo de su obra un éxito, y a su vez, la escritura de la autora también influyó e incluso cambió su ciudad de una manera decisiva. En la mayoría de las novelas de Eileen, las historias siempre tienen como escenario dos ciudades, una es su lugar de nacimiento, Shanghái, y la otra es Hong Kong. Al principio sus obras literarias tenían como tema principal la ciudad de Hong Kong. Por tanto, se ve evidentemente la relación profunda y especial entre la escritora y la ciudad de Hong Kong. En cierto sentido, es su experiencia en Hong Kong lo que la ha convertido en escritora. Esta ciudad prendió su imaginación, estimuló su inspiración para escribir y le ofreció sólidas bases de una madura visión literaria y le proporcionó el fundamento de sus futuras obras. A su vez, las historias de Hong Kong que escribió Eileen permiten conocer en forma parcial la ciudad de Hong Kong que la escritora conoció y han hecho de Hong Kong una leyenda.

Tomando como referencia las dos obras mejor conocidas, *Aloeswood Incense: The First Brazier* y *The Love In A Fallen City*, se analiza la relación inextricable entre Eileen Chang y la ciudad de Hong Kong, y se interpreta la imagen de Hong Kong como una ciudad colonial sin identidad ante la mirada literaria de la autora.

### **Primera impresión de Hong Kong, el nacimiento de la inspiración literaria**

En 1939, Eileen Chang fue a Hong Kong a estudiar. Fue el primer encuentro entre la ciudad y la futura escritora. Para Eileen, todo en la colonia británica era curioso y

significativo: las vallas publicitarias en la calle, los teatros, los grandes hoteles, el mar verde, los acantilados de arcilla roja, las plantas que solo crecían en las zonas tropicales y húmedas. La integración y la coexistencia de diferentes culturas hacen que Eileen Chang piense que Hong Kong es hermosa y colorida. En la novela *The Love In A Fallen City*, ella describe la ciudad de esta manera:

It was a fiery afternoon, and the most striking part of the view was the parade giant billboards along the dock, their reds, oranges and pinks mirrored in the lush green water. Below the surface of the water, bars and blots of clashing color plunged in murderous confusion... (Chang, 2006: 24).

Puede decirse que en los primeros días en Hong Kong la vida era sorprendente, tranquila y bonita. Estudiar en la Facultad de Arte y Literatura le proporcionó a Eileen la inicial inspiración para escribir. Para Eileen esa fue una etapa muy importante de maduración rápida en el aprendizaje de la escritura. Observaba a las personas y cosas en Hong Kong, con su peculiar sensibilidad, y los retrataba en sus delicados textos. Sin embargo, a fines de 1941, todo cambió.

El 8 de diciembre de 1941, tras el incidente de Pearl Harbor, el ataque japonés a la flota americana allí anclada, los japoneses invadieron la colonia británica de Hong Kong, rompiendo esta tranquilidad. Hong Kong, de repente, se hallaba en medio de una guerra, había perdido la prosperidad del pasado, que fue sustituida por la ruina y la destrucción. Eileen Chang sintió la decadencia y parálisis de la ciudad en tiempos de crisis (Zhang, 1999: 37).

Estas experiencias fueron sólidas bases de su madura visión literaria y visión mundial en sus futuras obras.

En 1942, Eileen Chang se fue de Hong Kong y regresó a Shanghái. Pero lo que había visto y experimentado en Hong Kong rápidamente la inspiró para escribir. Terminó, una tras otra, las obras cuyo telón de fondo era Hong Kong: *Aloeswood Incense: The First Brazier*, *The Love In A Fallen City*.

Entre Eileen Chang y Hong Kong se crea un vínculo profundo. Las llamas en Hong Kong durante meses destruyeron instantáneamente sus ilusiones sobre la ciudad, y mientras tanto la guerra le dejó una comprensión más profunda e inolvidable. Por tanto, en los ojos de Eileen lo que vio no solo fue la próspera y vanidosa Hong Kong, o el amor de hombres y mujeres, sino también la tristeza detrás de la superficial belleza de esta colonia: se trataba de una ciudad que había perdido la identidad, se había convertido en «un lugar otro». (Zhang, 1999: 58).

### **Hong Kong y Eileen Chang: las formas del desorden**

“En 1943, Eileen Chang causó una enorme conmoción en el mundo literario de China, con una novela breve sobre una joven de Shanghái que se prostituyó en Hong Kong. Se titulaba *Aloeswood Incense: The First Brazier*”. (Yu, 2007: 27). Además de los personajes, si se lee con cuidado, puede descubrirse que «el protagonista de la historia no es solo una joven llamada Ge Weilong. Detrás de la imagen de la chica caída, hay otro papel protagonista, abstracto y metafísico, que tiene un destino similar al de Weilong. Es el protagonista oculto tras el telón: Hong Kong». (Cheng, 2004: 6).

En esta obra de Eileen Chang, Hong Kong se presenta como una ciudad dominada por el desorden y propicia a las situaciones absurdas. Al comienzo de la novela, se cuenta que Weilong estaba de pie en el pasillo de un edificio residencial de clase alta en el distrito de Ban Shan, de Hong Kong, mirando la casa blanca situada en la falda de una montaña. La casa se describe así:

The white house in the dip of the hills was smooth and streamlined-geometric like an ultramodern movie theater. The roof, however, was covered with the traditional glazed tiles of emerald green. The windowpanes were also green, their chicken-fat yellow frames trimmed with red; the window grates, with their fancy ironwork, had been sprayed the same chicken-fat yellow. A wide, red brick veranda circled the house, with monumental white stone columns that were nearly thirty feet tall-this went back to the American Old South. From the veranda, glass doors opened onto a living room. The furniture and the arrangement were basically Western, touched up with some unexceptionable Chinese bric-a-brac. An ivory bodhisattva stood on the mantel of the fireplace, along with snuff bottles made of emerald-green jade; a small screen with a bamboo motif curved around the sofa. (Chang, 1991: 4).

Tal imagen hace que Weilong sienta extrañas emociones contradictorias. Como si llegase a un reino fantástico donde varios contextos locales irreconciliables, estilos, formas y distintas atmósferas de los tiempos se mezclasen bruscamente. La imagen hace visible la pérdida de referencias únicas. También hace que las referencias se junten como de forma aleatoria, para construir un mundo nuevo. En cuanto a la fiesta en el jardín que se celebra en la casa es aún más incomprensible:

Hong Kong garden parties are even better. Hong Kong society copies English custom in every respect, but goes on adding further touches until the original conception is entirely lost. Madame Liang's garden party was garishly swathed in local color. "Good luck" paper lanterns had been planted on five-foot poles all around the lawn; when they were lit at dusk, they glimmered vaguely in the background-a perfect prop for a Hollywood production of Secrets of the Qing Palace. Beach umbrellas were stuck at various angles among the lanterns, an incongruously Western touch. Young maids and old amahs, their hair oiled and twisted into long braids, wove through the forest of umbrella poles, proffering cocktails, snacks, and fruit juice on shaky silver trays. (Chang, 1991: 36).

En *Aloeswood Incense: The First Brazier*, la casa de la tía es como un microcosmos de Hong Kong, es un muestrario de la decadencia de la dinastía imperial de la antigua China y, al mismo tiempo, intenta sin acierto copiar la sociedad aristocrática británica y francesa en todos los aspectos, mostrando su admiración por los poderes coloniales, pero resulta ser una imitación torpe que crea un efecto ridículo. Se puede decir que Hong Kong es doblemente víctima de los elementos negativos, tanto del feudalismo como del capitalismo. Y es víctima de una tradición, la china, que se resiste a desaparecer pero aparece como desplazada.

### **Hong Kong, la ciudad degradada que perdió la identidad**

“Los colonizadores occidentales, por un lado, creen que los orientales son perezosos e ignorantes; por otro, tienen gran curiosidad por conocer el misterio de Oriente”. (Zhang, 1999: 44). La experiencia de vivir en Hong Kong le permitió a Eileen notar la actitud curiosa de los colonizadores hacia la cultura oriental, es como estar a la caza de novedades o buscar curiosidades, siempre acompañada del sentido de superioridad del vencedor o del poderoso. En el desarrollo histórico de Hong Kong se ve evidentemente la actitud de los colonizadores al distinguir sus propios ciudadanos de los coloniales. La política de división entre los chinos y los extranjeros, aplicada por el gobierno de Hong Kong, muestra de forma evidente la actitud de la discriminación racial. En *Aloeswood Incense: The First Brazier*, la protagonista Ge Weilong sintió en propia carne la discriminación

que sufrió como una persona de procedencia asiática, Cuando participa en alguna actividad social, su amiga Ni Er le aconseja que aproveche la oportunidad para hacer amigos. Weilong se rio de forma sarcástica:

And who would that be, in my aunt's circle of friends? They're either young men as slippery as dance-hall playboys or the kind of old man who likes to hang around a harem. Or else they're British military men, in which case, if they're lieutenants or above, they don't want to get involved with someone from the yellow race. That's how it is in Hong Kong! (Chang, 1991: 34).

Eileen conoció y expresó en toda su extensión los profundos prejuicios de los colonizadores hacia los chinos, y dejó testimonio del sufrimiento de los colonizados, causado por la discriminación racial y por la opresión colonial.

La otra novela de Eileen, *The Love In A Fallen City*, permite ver la imagen trágica de la colonia de Hong Kong, que perdió la identidad y que fue el origen de cierta psicología de inferioridad de los chinos de Hong Kong ante los colonos occidentales. Véase una conversación entre la protagonista Bai Liusu y un sirviente masculino del Gran Hotel de Hong Kong, Fan Liuyuan:

“The Hong Kong Hotel has the most old-fashioned ballroom I’ve ever seen” said Liuyuan, “Everything about the place-building, lights, decor, orchestra it’s not much of a draw. There’s nothing to see there, except maybe the funny little waiters. Even on a very hot day, they wear those northern-style trousers, gathered tight at the ankles”.

“Why?” - asked Liusu.

“Chinese flavor!”

(Chang, 2006: 28).

La autora dice, con tono de burla, que las pocas características chinas que han quedado solo existen para satisfacer la curiosidad de los colonos respecto del misterio de Oriente, para añadir un rasgo curioso que proporcione un color local adecuado. En la colonia británica de Hong Kong, las cosas antiguas de la tradición nacional de China siempre se muestran deliberadamente para ganarse el favor de los colonos y para satisfacer sus deseos de la búsqueda de novedad. Hong Kong, donde se mezclan los elementos chinos y occidentales, es como una figura de contrastes, refleja todo el tiempo desde la perspectiva de un débil lo poderoso y lo avanzado del imperialismo occidental. Este fenómeno no solo hace que los chinos de Hong Kong pierdan su propia cultura e identidad, mediante un bucle de inesperados efectos, los chinos se ven obligados a mantener un exotismo romántico y misterioso que satisfaga las necesidades de los colonos en la construcción de la llamada “imagen de China”, los británicos interpretan el estilo chino, es decir, lo inventan. Se puede decir que la imagen de Hong Kong no es más que una decoración superficial, resulta algo vacío y falso, y es incluso un testimonio indirecto de deshonra.

### **Hong Kong prostituida**

Al final de *Aloeswood Incense: The First Brazier*, se cuenta que un grupo de soldados extranjeros se relacionó con las prostitutas. Inesperadamente, Weilong fue confundida con una de las prostitutas, y ella se burló amargamente de sí misma, pues acaso se parecía a ellas. Vio su propia sombra en la puerta de vidrio y se dio cuenta de que:

She too was a touch of typically colonial Oriental color. She wore the special uniform of Nanying Secondary School: a dark blue starched cotton tunic that reached to her knees, over narrow trousers, all in the late Qing style. Decking out coeds in the manner of Boxer-era courtesans that was only one of the ways that the Hong Kong of the day tried to please European and American tourists... (Chang, 1991: 4).

El destino de la muchacha es similar al de la propia ciudad de Hong Kong. Parece que existe alguna conexión sutil entre los dos. Hong Kong se vio obligada a convertirse en colonia, poco a poco perdió su identidad y decoro, y por fin reconocieron tácitamente la identidad de colonia, y más tarde incluso estaba ansiosa por complacer a su amo, como una prostituta. Merece la pena reflexionar sobre la imagen de la prostituta. Eileen combina la historia colonial de Hong Kong con el destino de la protagonista, para revelar las experiencias penosas de Hong Kong, al haber sido entregado, colonizado y devastado. La figura de la prostituta personifica la forma de vida y el estado de ideología de la ciudad, y la ciudad, su reverso, sirve de descripción exacta de la imagen del personaje. Los dos interactúan y se reflejan mutuamente.

## Conclusión

Eileen Chang, como una escritora china legendaria, las obras suyas han sido populares desde sus nacimientos en la década de 1940 hasta hoy en día, no es solo por la fascinante historia, sino también por las descripciones estilizada extremadamente intensa sobre las ciudades. Las obras de Eileen son aclamadas como "novelas urbanas" con fuertes contrastes urbanos. La vida en las ciudades brindó a Eileen material creativo, creó un ambiente y una atmósfera creativos, y también influyó en la tendencia de la creación novelesca. Los personajes bajo la punta de la pluma de Eileen también forman una relación típica entre los humanos y las ciudades. Ambos interactúan entre sí. La ciudad influye en el carácter y el desarrollo del destino, y los personajes trazan los colores y el estilo de la ciudad. Hoy en día, cuando tantas ciudades chinas se han levantado como ciudades occidentales y la China tradicional ha desaparecido, cada día más lectores chinos vuelven a hacer popular a Eileen Chang. Posee buena recepción entre lectores de todas las edades, y además casi todas sus novelas se han adaptado a obras de teatro, películas, telenovelas y otras formas de medio moderno. La razón por la cual sus obras pueden ser inmortales es porque descubren la extrañeza de algo que se ha vuelto remoto, mientras que lo que era nuevo para Eileen ya no es nuevo. Las descripciones objetivas y vívidas de la ciudad en las novelas de Eileen han permitido la reaparición de aquellas escenas urbanas y tradiciones chinas que alguna vez existieron pero ahora han desaparecido, los cuales les resultarán muy preciosos y memorable a los lectores contemporáneos.

Entre las ciudades que describió Eileen, Hong Kong es la más especial., Se puede decir, que es la ciudad de Hong Kong la que despertó su imaginación, estimuló su inspiración para escribir y le ofreció sólidas bases de su madura visión literaria y visión mundial en sus futuras obras. A su vez, las historias de Hong Kong que escribió Eileen permiten vislumbrar el aspecto de Hong Kong en su época. y también hicieron de Hong Kong una leyenda. Tanto la vida como la escritura de Eileen están entrelazadas profundamente con Hong Kong. Residió durante tres temporadas en Hong Kong: para estudiar, para ganarse la vida, y para buscar un lugar en el mundo literario. En conjunto vivió unos seis o siete años en Hong Kong, pero esta ciudad dejó una honda huella en su vida y en su obra. Casi todas sus primeras novelas se basaron en tema de Hong Kong y a

su vez las narraciones de Eileen permiten ver la imagen de la ciudad de Hong Kong de su época.

La primera impresión de Eileen sobre Hong Kong es colorida y próspera. Sin embargo, la guerra que estalló pronto destruyó instantáneamente sus ilusiones sobre la ciudad, y mientras tanto la dejó una comprensión más profunda e inolvidable. Por lo tanto, lo que Eileen vio no solo fue la próspera y vanidosa ciudad de Hong Kong, o el amor de hombres y mujeres, sino también la tristeza detrás de la superficial belleza de esta colonia.

Ante la mirada literaria de Eileen Chang, Hong Kong se presenta como una ciudad llena de desorden y de situaciones absurdas, es doblemente víctima de los elementos negativos tanto del feudalismo como del capitalismo. También es una ciudad que sufre de un complejo de inferioridad, que perdió la identidad, una tierra entregada, colonizada y devastada, que estaba ansiosa por complacer a su amo, como una prostituta.

“Inmerso en la historia de humillación de China de la época moderna, la situación de Hong Kong como colonia determina que solo puede ser como un niño deformado anómalo. Esta tierra carece del trasfondo cultural chino, y tampoco se siente el sentido de identidad histórica y cultural”. (Zhang, 1999: 31). Debido a la historia colonial centenaria, Hong Kong se ha convertido en un verdadero desierto cultural, e incluso el concepto de patria se convierte en algo poco interesante. Se puede decir que Hong Kong es un lugar donde no hay pensamiento nacional. Para los chinos mismos, Hong Kong se considera como

[...] una zona aislada y alejada del interior de China, como «un lugar otro», un lugar cuya superficie es próspera, pero es anormal, morboso y discordante. Y a los ojos de los colonos occidentales, Hong Kong resulta «un lugar del otro», es nada más que un botín en su poder, creado deliberadamente para obtener un sentido de superioridad y satisfacer sus propios apetitos. (Zhang: 1999: 65).

Aunque hoy en día posea la buena fama de una combinación perfecta de elementos chinos y occidentales, lo que se oculta bajo la apariencia bulliciosa es una ciudad vacía, trágica, herida, que perdió la identidad.

**Referencias** (Los nombres de la fuentes chinas se han alfabetizado al modo occidental):

**Fuentes primarias**

Eileen Chang (1991), *Aloeswood Incense: The First Brazier*, Corona Imperial, Taipei.  
Eileen Chang (2006), *The Love In A Fallen City*, Artes de octubre de Pekín, Pekín.

**Fuentes secundarias**

Bin Yu (2007), *Biografía de Eileen Chang*, Universidad de Nanjing, Nanjing.  
Jingyuan Zhang (1999), *Teoría Poscolonial y Crítica Cultural*, Universidad de Pekín, Pekín.  
Yue Cheng (2004), “Leyenda de Hong Kong por Eileen Chang”, *Revista de Literatura China*. No.23

## El escuchario Urbano

Alma Delia Juárez Sedano  
(Universidad Autónoma Metropolitana)

Miguel Ángel González Loza  
(Universidad Autónoma Metropolitana)

Elizabeth Lozada Amador  
(Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo)

### Resumen

Las cuestiones urbanas, vistas desde diversas perspectivas, muestran realidades alternas que condicionan las maneras de habitar. Plantear a la ciudad desde la música, en el trabajo de investigación que estoy realizando en mi tesis doctoral, implicó entender a la ciudad desde la fenomenología del sonido. Lo que aquí se expone es una propuesta para entender a la ciudad desde el escucha urbano.

Lo que aquí se plantea modela a la ciudad entendida desde el escuchario. Término que se construye y define metodológicamente en la investigación a través de la experiencia del escucha y el cuerpo vivido. Surge una vez definidas las maneras en las que ha sido estudiada la ciudad desde la sonoridad urbana (el paisaje sonoro y el imaginario musical).

El sostén de la investigación descansa en una metodología cualitativa que hace uso de narrativas musicales, levantamientos sonoros a través de recorridos en dos ciudades mexicanas (Pachuca y Cd. de México), videos sonorizados, visitas de campo y muestreos que dieron pie a una cartografía signada de la ciudad, figurada a partir de los lugares evocados por la música.

La ciudad, desde el escuchario, revela a la ciudad vivida que se construye con un cuerpo sensible y una mente audaz. Mente cuya capacidad de relacionar los hechos presentes con los pasados, pondera los sonidos según sus experiencias en el territorio urbano, y determina a una ciudad fragmentada por las emociones que se despiertan una vez que un sonido los trae a la mente.

### Abstract

Urban issues, viewed from different perspectives, show alternate realities that condition the ways of living. Raising the city from the music, in the research work that I am doing in my doctoral thesis, involved understanding the city from the phenomenology of sound. What is exposed here is a proposal to understand the city from the urban listening.

What is proposed here models the city understood from the listener. Term that is constructed and defined methodologically in the investigation through the experience of the listener and the lived body. It arises once defined the ways in which the city has been studied from the urban sound (the soundscape and the musical imaginary).

The support of the research rests on a qualitative methodology that makes use of musical narratives, sound surveys through tours in two Mexican cities (Pachuca and Mexico City), videos, field visits and sampling that led to a cartography signada of the city, figured from the places evoked by music.

The city, from the listener, reveals the lived city that is built with a sensitive body and a bold mind. Mind whose ability to relate the present facts with the past, weights the sounds according to their experiences in the urban territory, and determines a city fragmented by the emotions that are awakened once a sound brings them to mind.

**Palabras clave:** el cuerpo vivido, el lugar evocado, la experiencia urbana, el imaginario y el escuchario.

**Keywords:** the lived body, the evoked place, the urban experience, the imaginary

## **Introducción**

La ciudad analizada a través de diversas perspectivas deja a la vista rasgos propios del los lugares en ella. Los contextos en los que se desarrolla el habitar urbano la hacen única. Conocerla desde la música, en un estudio paralelo, da los elementos para entenderla desde el escucha urbano. Los sonidos, para la sociedad, son fuente de información al ser referentes de una acción, de modo que fungen un papel preponderante en la concepción del mundo. Si se considera que la ciudad es uno de los lugares predilectos donde reside el sonido y la música se implica dentro de los ambientes urbanos de manera cotidiana ¿De qué manera la ciudad puede ser entendida desde sus ambientes sonoros? ¿Qué rasgos de la ciudad se destacan al ser escuchada? La ciudad no sólo es la que se conoce en el habitar diario a través de sus lugares, es también aquella que surge en el imaginario, que se revive y disfruta en el recuerdo evocado. Desde los sonidos el escucha vive acciones dotadas de significado, figuraciones que capturan un punto de vista y los contextos habitados. Es así que el objetivo central de la investigación consiste en entender a la ciudad desde el escucha urbano.

La metodología que con la que se fundamenta el trabajo toma de referencia al paisaje sonoro y al imaginario musical. Se nutre a través de visitas de campo en distintas ciudades Mexicanas (Cd. de México, Pachuca, Tlaxcala, Guanajuato, Puebla, Veracruz), que consistieron en recorridos peatonales en el papel de observadores y de escuchas, por las calles de las zonas centro. Así como el registro de muestras sonoras, entrevistas a profundidad y dos levantamientos sonoros en dos parques, uno en Pachuca y otro en Cd. México. Ambos elegidos por su importancia dentro de sus ciudades y al verse reflejados en la construcción de mapas mentales realizador previamente para otro estudio.

Esta investigación se encuentra dividida en dos apartados. El primero aborda las perspectivas bajo las que ha sido abordada la ciudad desde los ambientes sonoros y el segundo plantea una manera de entender a la ciudad bajo a partir de las configuraciones a las que dan pauta los ambientes sonoros.

## **La ciudad desde el escucha urbano**

Un sonido evocador es acción, movimiento, tiempo. Se alimenta de la imaginación, del temor y/o del deseo y lo que despierta no es precisamente el imaginario, ya que no se configura en la acción de imaginar, sino en la de escuchar. La imagen, como representación mental, que sugiere al imaginario en la acción de imaginar, hace pensar en las relaciones que aluden al sonido y sus contextualizaciones. Por ello se plantea que para toda acción sonora significativa, debe existir un escucha; y en la acción de escuchar, una configuración que dé referentes mentales que no necesariamente sean imaginados. De modo que, decir que el sonido está evocando al imaginario, sería decir que los contextos escuchados son únicamente imaginados; y aunque son producto de las ensoñaciones, lo que lo ha generado no es una respuesta de la acción de imaginar, sino de escuchar. Entonces se propone que si se toma de referencia al imaginario, como producto de la acción de imaginar, el término idóneo para la acción de escuchar sea el escuchario.

Abordar esta investigación desde la fenomenología del sonido, implica tanto a los sonidos propios de la naturaleza del lugar, como a los derivados de las prácticas urbanas.

### **Preludio a la ciudad escuchada**

La sonoridad en la ciudad ha sido abordada desde dos perspectivas: *el paisaje sonoro* y *el imaginario musical*. En ambas, el escucha funge como intérprete y creador, aportando información de distintos órdenes, ya que mientras unos pueden ser intencionados como el caso de la música, otros son producto del hacer cotidiano.

#### **a) El paisaje sonoro**

Los estudios que abordan el paisaje sonoro están orientados, en mayor medida, a los mensajes que emiten los sonidos en determinado lugar (Schafer, 1976) y los planos en que pueden ser escuchados (Purkiss Boned, 2011), como determinantes de la claridad del mensaje. La cantidad y gran variedad de sonidos, que se oyen en el territorio urbano, obligan al escucha a seleccionarlos, considerando, en primera instancia, aquellos que le permiten al urbanita sobrevivir en los diversos contextos urbanos a los que se somete todos los días. Un sonido signado es expresión de un hecho. Pero no significa lo mismo si los contextos en los que se escucha, varían.

Para ahondar en ello se realizaron levantamientos sonoros en dos parques de dos ciudades mexicanas, Pachuca y Ciudad de México y se obtuvo la siguiente información.

El Parque Luis Pasteur (Pachuca), se revela como un lugar de paso cercano a las avenidas principales; con vegetación, dada la presencia de aves y el sonido de los árboles; con áreas pavimentadas donde se anuncian las pisadas y las patinetas; concurrido por jóvenes y niños, dados los gritos y risas. El Parque México (Cd. de México), a diferencia del Pasteur suena a usos distintos. Se deja ver como un parque concurrido tanto por personas como por perros. Las actividades están más enfocadas a personas adultas. En este parque existe un acompañamiento musical, que difiere de otros lugares, aquí se logra escuchar al dueto de guitarristas, al grupo tocando Charlestone, a la música de los que bailan zumba... el tamaño y forma del lugar permite que todas estas actividades se realicen simultáneamente sin interrumpirse entre sí.



Imagen 1. Parque México



Imagen 02. Parque Luis Pasteur

Aislar los sonidos, como ejercicio de reconocimiento del entorno, revela a la sociedad que habita el territorio, sus intereses, sus prácticas. Analizar a la ciudad desde el paisaje sonoro, resulta un tanto limitado para este estudio, pues aporta una variedad casi infinita de sonidos cuyo valor significativo para la sociedad que los escucha, en la mayoría es nulo.

#### **b). El imaginario musical**

A diferencia del paisaje sonoro, el imaginario musical revela el significado, que la sociedad le da, a un sonido cuando lo crea y lo hace suyo. El imaginario musical no sólo responde a una acción sonora, sino a una necesidad de comunicar las ensoñaciones a través de un discurso musical. No se puede hablar de la ciudad escuchada, a partir de su enunciación en la música, sin hacer referencia al *hecho musical*, a la *etnomusicología* y a la *sociología de la música*. Estos tres términos han pretendido explicar a la música dentro de un contexto social, al centrar su atención en el papel que juega en las actividades diarias de la sociedad en que se desarrolla. Algunos autores como Weber, Simmel, Adorno y Pelinski abordan al hecho musical como parte de un proceso social en el que se desenvuelve la música y lo ven como una acción al que se le dota de un valor simbólico.

La sociología de la música vista como la “...disciplina que estudia el hecho musical partiendo de la idea de que éste se presenta como un fenómeno social...” (Hormigos Ruiz, 2012, p. 82), se encuentra ligada a los contextos sociales en los que se desarrolla, al ser la sociedad quien le otorga el sentido y el significado de lo escuchado. La ciudad escuchada se narra a través de los sonidos del lugar y a través de las canciones. Musicalmente parte de una realidad, información que emerge del entorno y que se recaba, a través de los sentidos, en un primer instante, con la cual muchos se sentirán identificados. Las historias musicalizadas dan pie a la música. Ejemplo de ello es la canción “Se va la vida” de León Chávez Teixeira.

### Se va la vida

Abrió los ojos, se echó un vestido, fue despacio pa' la cocina,  
estaba oscuro, sin hacer ruido prendió la estufa y a la rutina,  
sintió el silencio como un apuro, todo empezaba en el desayuno.

Sirvió a su esposo, vistió a los niños, cambió pañales, sirvió los panes, llevó  
a sus hijos para la escuela, pensó en la dieta que se comían, compró  
verduras, midió el dinero, palpó lo gris de su economía, formó en la cola de  
las tortillas, cargó a Francisco miró la calle, por todas partes había mujeres,  
todas compraban y se movían, cumplían airadas con sus deberes, le  
recordaban a las hormigas, sintió de pronto que eran esclavas, sintió que  
todas eran amigas.

Se va la vida se va al agujero, como la mugre en el lavadero,  
Se va la vida se va al agujero, como la mugre en el lavadero,  
Se va la vida se va al agujero, como la mugre en el lavadero.

...

Llegó a su casa, casa rentada, vio más amigas desde la entrada, le dio a  
Francisco con qué jugar, barrió los pisos, tendió las camas, se vio al espejo,  
miró las canas, juntó las cosas de cocinar, cortó las papas, las puso al fuego,  
y a la manteca la hizo chillar, ahora lo crudo se ha transformado, estaba listo  
para comer, la casa entera tiene otro ver, de nuevo listo pa' ser usado  
Puso la mesa, sirvió la sopa, cambió pañales, sirvió los panes, limpió de  
nuevo mesa y cocina, y dio a Mercedes la medicina, pidió su turno en los  
lavaderos, talló vestidos y pantalones, miró la ropa tendida al sol, como si  
ayer no se hubiera hecho, la misma friega, todos los días, se caminaba de  
nuevo el trecho, sintió la vida como prisión, se le escapaba, todo lo hecho.

León Chávez Teixeira

La habilidad de los compositores, de expresar con palabras y música sentires de la población, revela sensaciones compartidas que desembocan en tristeza o indiferencia. El

habitante da valor a lugares, imágenes y sonidos. Relaciona los hechos figurados con su propia realidad y los adopta como propios, creando una empatía con el compositor. Una tonalidad, que desemboca en una emoción, puede relacionar a las prácticas con el lugar y la experiencia urbana. En “Se va la vida”, la ciudad se reduce a los espacios por los que circula un ama de casa. La construcción de la música está cargada de un bagaje contextual en el que se reflejan los hechos, la historia, la economía, los factores culturales y los factores psicológicos.

Entre las distintas perspectivas bajo las que ha sido abordada la ciudad escuchada existen un elemento en común el *lugar* evocador, alusivo, memorable, simbólico proveedor, inspirador... La situación como generador del lugar, lo hacen producto de mensajes, momentos, hechos, ambientes, canciones, vivencias, ensoñaciones y configuraciones.

### **El escuchario urbano**

La ciudad recreada por los habitantes a partir de los sonidos es contenedora de experiencias y significados. El *escuchario* a diferencia del paisaje sonoro y el imaginario musical plantea a un contexto vivido y rescata de ello las emociones del cuerpo vivido en un momento y lugar determinado, brindando información signada de los hechos a través de las acciones sonoras. Como descriptor de la sociedad revela los afectos de sus habitantes y brinda información dotada de significado, al ser una composición producto de la experiencia.

El sonido es la fuente de comunicación primaria. Una vez escuchado e identificado, se convierte en carácter de la acción que lo está generando. De modo que, cuando se escucha la siguiente vez, se sabrá lo que está ocurriendo sin estar viendo la acción. Poder diferenciar e identificar la fuente, es lo que le ayuda al habitante a mantenerse alerta en su día a día. La ciudad, a diferencia del campo, tiene una diversidad de sonidos. Sin embargo, los sonidos que le permiten actuar en su presente de cierta manera son aquellos que se transforman en referentes de una vivencia signada.

Un esquema de nuestra experiencia es un contexto de significado que constituye una configuración de nuestras experiencias pasadas que abarca conceptualmente los objetos experienciales que se encuentran en estas últimas, pero no los procesos mediante los cuales se han constituido. (Schütz, 1993, p. 111)

Todo sonido representa una acción, pero no todos son evocadores. Sólo aquel que despierta los recuerdos del cuerpo vivido y con siglo las configuraciones emosignificativas a las que dio pie, resulta relevante en este estudio. El escuchario se genera a partir de las relaciones (temporales, posicionales, perceptivas, practicadas y signadas) y da referencia de información signada por sus habitantes. La ciudad escuchada, es la que se describe a través de los usos y las prácticas realizadas. Como secuela, es producto del cuerpo vivido, de las significaciones y de las configuraciones urbanas. Pensar, a partir de lo que provoca en el escucha el sonido, da la pauta a la configuración de la ciudad vivida e idealizada.

A continuación, se presentan, en la siguiente tabla, los resultados de un muestreo realizado en la Ciudad de México, en los que se les solicitaba a los peatones dijeran cuales eran las relaciones que podían establecer con los lugares de su ciudad, un género musical o canción específica y las prácticas urbanas. Con el objeto de posicionar a la ciudad signada a partir de una sonoridad musical. Ya que se plantea que la música es universal y siempre da referencia de un lugar, ya sea por su ritmo o por los contextos en los que surge o por lo que se relaciona.

Delegación	Colonia	Elemento	Canción	Género
Coyoacán	Coyoacán centro	Centro	Me siento vivo	Rock
Cuauhtémoc	Ciudad universitaria	CU	Himno universitario	Himnos
	Centro	La Ciudadela	El gato viudo	Folclórico
	Tabacalera	Monumento a la Revolución	Más café	Rock
	Condesa	Colonia	-----	Jazz
	Morelos	La Lagunilla	El metro	Rock
	Guerrero	Garibaldi	El Tenampa	Ranchera
	San Rafael	Colonia	-----	Mambo
	Cuauhtémoc	Reforma	Persiana americana	Rock
	Juárez	Bellas Artes	Macondo	Folclórico
Gustavo A. Madero	Tepetates	Indios Verdes	Mis sentimientos	Cumbia
	Zacatenco	IPN	Mambo politécnico	Mambo
Miguel Hidalgo	Bosques de Chapultepec	Chapultepec	Desfile de las letras	Infantil
Tlalpan	Tlalpan centro	Centro	Mujer amante	Rock
Venustiano Carranza	Mercedes Balbuena	La Merced	Fue en un cabaret	Tropical
Xochimilco	Tablas de San Lorenzo	Xochimilco	No me digas que te vas	
	Barrio las Flores	El Barrio de las Flores	Gavilán o paloma	Balada

Tabla 01. Lugares evocados por una canción o género en la Ciudad de México.<sup>1</sup>

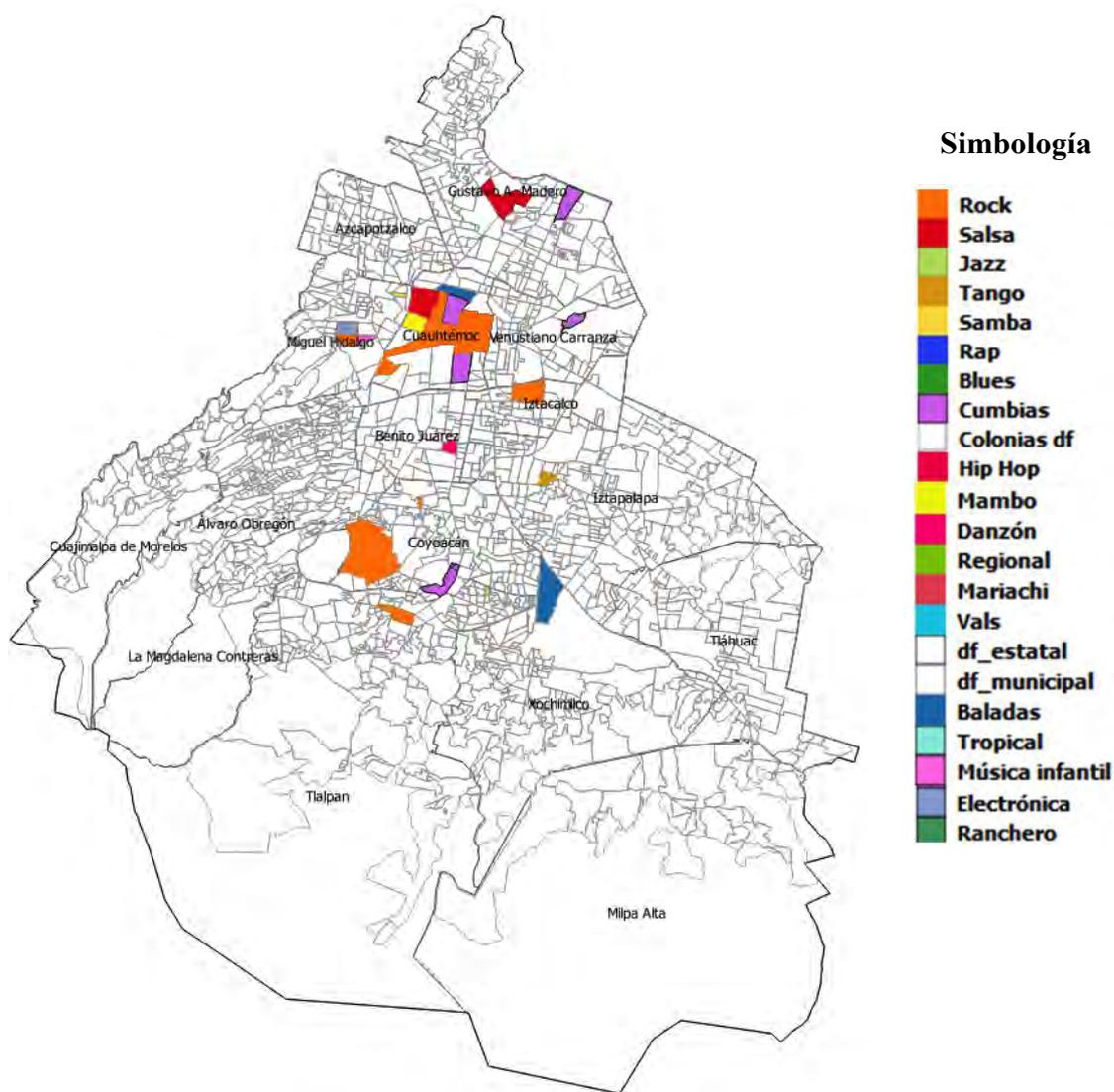
En los muestreos se pudo observar al centro de Coyoacán como uno de los lugares más frecuentados para recrearse. El tianguis de artesanías, las iglesias, su gastronomía y su arquitectura, sin duda, lo hace de interés de jóvenes y adultos. Asociado al rock por su ambiente bohemio, se hace presente como referente de la ciudad signada. La Ciudad Universitaria, aludida por un himno, quien lo está relacionando es un estudiante de esa casa de estudios. Mientras que otro lo relaciona con la canción, *el feo* (Demetrio López), y la experiencia asociada se relaciona a las islas específicamente.

La Ciudadela, por un lado, fue asociada al Gato viudo, y se pensó directamente en una experiencia muy querida, los trayectos de la casa a la escuela por las mañanas. Vinculada también al danzón y las personas de la tercera edad, este lugar resguarda prácticas poco conocidas, las cuales después de leer uno de los artículos de (Guzmán, 2016), también se pudo aludir a la canción del Noa Noa (Juan Gabriel).

El escuchario está dando la coordenada de las experiencias, las relaciones y la idealización del lugar. Cargado de significado, deja a la vista los recuerdos de los habitantes, que se encuentran esperando ser detonados. Los lugares evocados, se dejan ver como marcas específicas que designan a la ciudad de los afectos, y al quedar registradas configuran un mapa emosemántico.

El siguiente mapa muestra de manera, fragmentada, la forma en la que se percibe a la Ciudad de México, desde la música, y refiere a lugares practicados y asociados al esparcimiento.

<sup>1</sup> Resultados de un muestreo tomado en la Ciudad de México, 2015.



Mapa 01. Colonias evocadas en la Cd. de México por género musical

Ciudad de las campanas y los cañones, donde a cada uno de los dos sonidos corresponde una forma de concepción urbana: el pregón religioso y el militar: la intolerancia clerical y un ejército que no estaba dispuesto a perder sus privilegios (Quirarte, p. 149).

Cuando el autor habla de la ciudad la distingue por dos instrumentos sonoros, la ciudad de las campanas y los cañones. Ambos elementos, sonando, dan pauta a que se configure a la ciudad de diversas maneras y la posición en una época específica. En la actualidad, resulta difícil relacionar a los cañones con las campanas dentro de la ciudad, a menos que sea en una exposición. Por tanto, puede que de manera inmediata y aislada del resto del texto, al leer esto, uno se transporte a una época y ciudad en específico, recreando ciudades acorde a lo conocido.

Mencionar tan sólo el instrumento que produce el sonido, crea un efecto para quien lo ha escuchado, ya que de manera inmediata, ambienta lo enunciado dándole un toque distinto, acentuando el discurso.

Por un lado, los sonidos que emiten las campanas de manera aislada siempre podrán sugerir un hecho que data a una experiencia. Como ejemplo, escuchar el sonido de ellas, para algunos, puede ser el llamado a la celebración de un evento y podrá evocarles a la Catedral de la Ciudad de México, la Basílica de Guadalupe, el Palacio Nacional, la iglesia

de su vecindario, la hora de salida al trabajo o la escuela o la salida al recreo, trayendo como resultado lugares, ambientes, e incluso, ensoñaciones distintas. Por otro lado, la misma campana, sonando con un ritmo distinto pudo, ser una llamada de auxilio, enviando a la mente imágenes de antorchas, aglutinamiento, así como la sensación de peligro, preocupación y miedo. Incluso, un redoble, puede ser relacionado con la despedida de un ser querido y no por ello precisamente la imagen que llega a la mente del lugar es la de la iglesia de donde proviene el sonido, sino la del camino a ésta, y es aquí donde el sonido ya no funge como llamado, sino como un acompañamiento del cuerpo inerte al panteón.

Los sonidos despiertan a la mente. La ciudad de las campanas y los cañones, es una manera metafórica que sugiere una época, que, cómo experiencia no vivida, sino narrada, para las generaciones actuales, puede ser recreada, a través de los distintos medios tecnológicos, que permiten la reconstrucción de la historia a través de sus fragmentos.

## Conclusiones

La ciudad, entendida desde el escuchario, revela a la ciudad vivida que se construye con un cuerpo sensible y una mente audaz. Mente, cuya capacidad de relacionar los hechos presentes con los pasados, pondera los sonidos según sus experiencias en el territorio urbano y determina a una ciudad fragmentada, por las emociones que se despiertan, una vez que un sonido las trae a la mente.

Entonces, el escuchario urbano es representación y acción, por lo que abre la pauta para interpretar a la ciudad, a partir de los significados otorgados a los sonidos que se escuchan en la ciudad. De modo que lo que aquí se plantea es un método diferente de entender a la ciudad, ya que a través de él se muestra a la ciudad no únicamente vista, sino escuchada que se vive en la cotidianidad y se hace presente de vez en vez cada que un sonido, la evoca.

El lugar es aquel en el que se caminó, corrió y escuchó (el ladrar de los perros, los tres músicos tocando charlestón), y es, también, el lugar que se hace presente cuando se reproduce en el *Youtube* el video de *Charleston Dance*<sup>2</sup>. El lugar escuchado, es aquel que se vive a través de los sonidos en tiempo presente, y también, lo es, aquel que aparece al ser evocado por un sonido.

La música es la experiencia misma una manera de comunicarse y de referir lugares. Lo evocado por una canción o un género musical, habla del escucha, de los sitios vividos y de las prácticas urbanas. La música es de conocimiento público, se reproduce con facilidad a través de los medios electrónicos, dando pie a la colectivización de usos, gustos y preferencias de los escuchas.

La participación de la música en el lugar ha fungido como el determinante de las prácticas urbanas y el uso. El lugar musicalizado, cuando ha sido vivido, tiene más elementos para ser evocado. Las prácticas en él, acentúan su adscripción y le permiten al habitante tenerlo presente.

## Referencias

Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

Augoyard, J.-F. (1997). La sonorización antropológica del lugar. En *Hacia una antropología arquitectónica* (págs. 205-219). Universidad de Grenoble.

---

<sup>2</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pUpAcPAipDA>

Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. *Trans. Revista Transcultural de Música* , 0.

Fabri, S. (2010). Reflexionar sobre los lugares de memoria. Los emplazamientos de memoria como marcas territoriales. *Geograficando* , 101-118.

Hormigos Ruiz, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* , 75-84.

Guzmán, S. (21 de Diciembre de 2016). Prostitución. Trabajo que también ejercen hombres. *El Universal* , págs. 1-8.

Neve, E. (2014). La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de ciudad-arte. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* , 93-102.

Neve, E. (2012). Tararear el espacio: Evocación , expresión musical e imaginarios. *Geografía de los imaginarios* , 157-176.

Purkiss Boned, J. (2011). La ciudad y lo efímero. La ciudad escuchada. *En ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural.* , 5-15.

Pallasmaa, J. (2010). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Quirarte, V. (s.f.). Elogio de la calle: la ciudad de México se convierte en personaje, 1847-1860.

Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona: Paidós Iberica.

Schafer, M. (1976). El mundo de los sonidos y los sonidos del mundo. *El correo* , 4-8.

## Writing Chicano Los Angeles: Geocriticism of Los Angeles in *The Miraculous Day of Amalia Gómez* by John Rechy

Alvaro Luna  
(University of California)

### Resumen

El presente artículo examina la representación de la ciudad de Los Ángeles de John Rechy en la novela *The Miraculous Day of Amalia Gómez* (1991) como una construcción subversiva que realiza una crítica intersticial chicana (mexicano-estadounidense). En mi lectura de la novela propongo que la estructura de la ciudad ficticia se puede leer en tres dimensiones diferentes: en primer lugar, la ciudad se construye por medio de un contrato realista con su referente geográfico. La segunda dimensión de la ciudad de Rechy considera varias reformulaciones híbridas del referente que aparecen en la novela como imágenes de yuxtaposición de culturas y estéticas emergentes. La tercera dimensión de la ciudad de Rechy aparece en la voz de los personajes y el narrador implícito que construye un mapa cognitivo fundado por rígidas fronteras socioculturales. Juntas, las tres dimensiones ilustrarán cómo las obras de ficción pueden ayudar a representar el estado en constante cambio de esta ciudad multicultural y financieramente diversa. Contextualizaré estas dimensiones ubicando la novela dentro de las teorías estéticas posmodernas de Jameson, Hutcheon y Deleuze y Guattari, y las perspectivas geocríticas de Westphal y Prieto que enfatizan el papel de la literatura en la formulación de la crítica social. Al hacerlo, espero dar a conocer algunas formaciones espaciales y geográficas emergentes de la ciudad de Los Ángeles que son difíciles de detectar dentro de marcos explicativos establecidos.

### Abstract

This paper examines John Rechy's representation of the city of Los Angeles in the novel *The Miraculous Day of Amalia Gómez* (1991) as a subversive construction that accounts for a Chicano (Mexican-American) interstitial critique. I argue that the structure of his fictional city can be read in three different dimensions: First, the city is constructed in a realist contract with its geographic atlas referent. The second dimension of the fictional city considers various hybrid reformulations of the referent which appear in the novel as images of juxtaposition of cultures and emerging aesthetics. The third dimension of Rechy's city appears in the characters' voice and the implicit narrator who assembles a cognitive map founded by rigid socio-cultural borders. Together, the three dimensions will illustrate how works of fiction can assist in representing the constantly changing nature of this multicultural and financially diverse city. I will contextualize these dimensions by situating the novel within the postmodern aesthetic theories of Jameson, Hutcheon, and Deleuze and Guattari, and the geocritical perspectives of Westphal and Prieto who emphasize the role of literature to formulate social critique. In doing so, I hope to unveil some emergent spatial and geographical formations of the city of Los Angeles that are difficult to detect from within established explanatory frameworks.

**Palabras Clave:** Geocrítica, literatura chicana, literatura de la postmigración, mapas cognitivos, Los Angeles

**Keywords:** Geocriticism, Chicano literature, postmigration literature, cognitive mapping, Los Angeles

## Introduction

“AZTLÁN ES UNA FÁBULA” (70)

“LOS VATOS NUEVOS” (114)

These are two graffiti signs that the protagonist of *The Miraculous Day of Amalia Gómez* (1991) encounters in walls at East Los Angeles and Hollywood respectively. The first sign intensifies Amalia’s desire to move away from East Los Angeles, while she tries to deny the existence of the second tag. Nevertheless, Amalia cannot avoid seeing the graffiti’s effect in the affluent neighborhood because those blocks suddenly turned into “a threatened *barrio*” (114). Such transformations of the city of Los Angeles are omnipresent in Rechy’s novel that is guided by Amalia’s navigation in various locations of the city. This plural (de)construction of the city requires a reading that examines the interactions between the city and the text.

In this paper I examine the representation of the city of Los Angeles in Rechy’s novel as a subversive construction that accounts for a Chicano interstitial<sup>1</sup> critique. I argue that the structure of Rechy’s fictional city can be read in three different dimensions: First, the city is constructed in a realist contract with its geographic atlas referent. The second dimension of the fictional city considers various hybrid reformulations of the referent which appear in the novel as images of juxtaposition of cultures and emerging aesthetics. The third dimension of Rechy’s city appears in the characters’ voice and the implicit narrator who assembles a cognitive map founded by rigid socio-cultural borders. Together, the three dimensions will illustrate how works of fiction can assist in representing the constantly changing nature of this multicultural and financially diverse city. I will contextualize these dimensions by situating the novel within postmodern aesthetic theories and geocriticism that emphasize the role of literature to formulate social critique.

## Postmodern Theories of Place

The novel published a year before the 1992 Los Angeles riots narrates the walking journey of Amalia Gomez—a Mexican-American mother in her late thirties— from Hollywood Boulevard to the then recent Beverly Center. Amidst her *flânerie* in the California megalopolis during a time of high racial tensions, the protagonist encounters many urban landscapes that merit critical attention. In examining Rechy’s focus on the city as a multidimensional element of narration I turn to postmodern aesthetic theories and the geocritical approaches of Bertrand Westphal (2005) and Eric Prieto (2013). While the theoretical backgrounds differ, they overlap in denoting the importance of place and simultaneity in postmodern works. In particular, they all consider that literary texts can elaborate constructions of critique of postmodernity and promote new focalizations. Given the importance of aesthetics, I will delineate key points of postmodern theory before locating the approaches of geographic criticism that will be used in this reading.

An amorphous city subdivided by freeways, ocean and a diversity of neighborhoods, Los Angeles has been an important referent for studies of postmodern architecture and theory. In his 1991 book *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Frederic Jameson analyzed the Bonaventure Hotel of Los Angeles by architect John Portman Westin to highlight defining aspects of postmodern architecture. Jameson describes the landmark as a tall building of sleek glass towers where the perception of the

---

<sup>1</sup> By interstitial I refer to the term used by Eric Prieto in *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place* (2013) to indicate geographical entities such as American suburbia that may prove to be unexpectedly “resourceful loci of innovation and development”. (1)

inside and outside is reversed and while its misleading entrances challenge both the urban landscape and its inhabitants. Jameson thus considers this building a mutation and a work that “does not wish to be a part of the city but rather its equivalent and replacement or substitute” (40-44). He views this hyperspace as a reinforcement of late capitalism that focuses on making many misleading worlds of consumerism such as multinational corporations or the use of fiction to satisfy consumers.

In reaction to Jameson’s capitalist connotation of postmodernism, Linda Hutcheon (1989) observed this disorientation as a rather new focalization that could provide new forms of critique of the philosophical and socio-economic realities of postmodernity. She admitted this postmodern feature was derived from the self-reflexive high modernism, but it differed in its detachment and critique of the elitist and formalist art forms of modernism. To detail the aesthetics of this critique she analyzed the parodic design of the Charles Moore’s monument ‘Piazza d’Italia’ that uses elements of the Trevi Fountain and brings it into a new scenario through the process of *denaturalization* using contemporary materials and images of Italian houses not present in the original fountain to represent modern Italian-American society. From this monument that transposes a historical monument into a shopping plaza, Hutcheon notes a subversive mechanism that blurs the modernist perception of high and mass cultures, allowing a complicitous critique within both economic capitalism and cultural humanism (12). Within this view images such as the graffiti found in a Hollywood wall in Rechy’s novel could signify a new focalization that attempts to present the Chicano experience in the city of Los Angeles. In other words, the graffiti tags as a contemporary art forms contest the capitalism and the popular culture embodied in Hollywood and embeds Chicano voices within the neighborhood.

### **Geocriticism and Literary Representations of Place**

Postmodern aesthetic theories help us understand the nuances of literary and referential landscapes, but how can we examine the changes in geography such as the rapid (if not surrealist) alterations of neighborhoods into *barrios* or the migration of the “new illegals”—Guatemalans, Salvadorans, Nicaraguans without papers (6)—that bring anxiety to the protagonist of Rechy’s novel? In his manifesto “Pour une approche géocritique des textes” (2005) Bertrand Westphal elaborates a textual analysis that consists of exploring the interactive relationship between a text and human spaces, and the reflections, remarks and questions produced from it. Two of his methods that I will use in my reading of *The Miraculous Day* focus on the study of the relationship of the city and its referent as well as the plurality of its representation.

The first method of geocritique proposed by Westphal analyzes the relationship between the literary representation and its factual referent:

A priori, il serait préférable que la géocritique porte sur les espaces humains dont le catalogue est dressé dans les atlas géographiques (qui eux-mêmes sont aléatoires, en ce moment comme depuis toujours). Mais, d'emblée, se dégagerait une difficulté propre aux relations entre espaces et littérature: en quoi, dans une œuvre littéraire la représentation d'un espace "réel" (factuel) se différencie-t-elle de celle d'un espace délibérément imaginaire, utopique, hors de la géographie humaine? (Bertrand, unnumbered)

In this step the reader must explore how the “cartographic contract” of a city is met and broken. He warns us that this reading should be dialectical as both the paper-city and the factual city can transform each other. He brings the example of the peaceful French town of Illiers that changed its existence when Proust transformed into the paper town of Combray and eventually the town became Illiers-Combray.

The second method follows the idea that the city is a polyrhythmic body composed of an agglomeration of worlds. The role of geocriticism then centers on describing the asynchrony and eclectic nature of the city:

La ville n'est jamais une dans son présent. Elle est centre et périphérie ; ... elle peut être espace de gentrification ou espace de paupérisation. Elle est aussi quartiers... Ils sont le signe qu'une ville - comme tout espace réglé par un code humain - n'est jamais synchrone avec elle-même. (Bertrand, Unnumbered).

In my reading of this method, I translate this asynchrony as the representation of sociopolitical borders of a city which include different neighborhoods but also the politics surrounding the author's choice to include or delineate specific sections of a city.

Although Westphal's approach provides clear methods to critique the relationship between the space and the text, Eric Prieto complements his reading of space by adding a layer of a racialized geocritique. In *Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place* (2013) he notes how the ethnically diverse Parisian city outskirts has been until recently unmapped in French mainstream media (107). It is through the representation in literature by the natives of this space that the reader finally is helped to navigate through this *terra incognita* usually described by stereotypes of crime (120). In particular, he explores how the epistemology of the space and perception pertaining to France's Maghrebi population tends "to describe [its] own cultural position in terms of interstitiality, in-betweenness and lack...of a secure cultural perch around which to organize their lives" (113) In his analysis of several works of Franco-Maghrebi fiction, Prieto articulates that the city outskirts can represent a hybrid in-between space that emphasizes a problem of alienation that accompanies Franco-Maghrebi characters. In other words, many of these narratives present a plot of Franco-Maghrebi characters who desire to leave their neighborhoods, but soon they realize that their neighborhood is their destiny, and they are unable to leave it behind. Prieto sees this rather negative reading as a social critique of racialized space, or in Pierre Bordieu's terms, the effect of the place —*l'effet de lieu*— that denotes the prison-like constraints of an interstitial racialized territory (122).

### **Interstitial Critique in *The Miraculous Day of Amalia Gómez***

For a novel that uses a real city as its main referent, Westphal's approach of geocriticism will then question the similarities and contrasts of the paper-city and the actual city and its transgressions or digressions. There is no doubt that Rechy employs a realistic "cartographic contract" between his city and the city of Los Angeles. In an analysis of this novel, Frederick Aldama (2005) describes *The Miraculous Day* as a "straightforward realist" narrative that consists of *media res*, third person point of view that describes the world around Amalia. In fact, a detailed examination of Amalia's navigation assisted by the map of the actual city of Los Angeles can easily facilitate understanding the cartographic contract that Rechy proposes in his realistic narrative.

At the beginning of the story the narrator presents a realistic space albeit in vague terms: "When Amalia woke up...she looked out, startled by God knows what, past the screenless iron-barred window of her stucco bungalow unit in one of the many decaying neighborhoods that sprouts off the shabbiest part of Hollywood Boulevard" (3) Because

Hollywood Boulevard is a long street that extends between the West and the East side of Hollywood, it is a vague description of the location of Amalia's home, although the negative connotation of the neighborhood as "decaying" already implied that Amalia's home is in the Eastern side of Hollywood. On page 73, the narrator specifically notes that her bungalow was "near Western Avenue and Fountain", thus asserting that she lives in the section of Little Armenia that will be reinforced by the narrator's references to a nearby Armenian grocery store (110) and the home's proximity to the (implied) 101 Hollywood Freeway (Image 1).

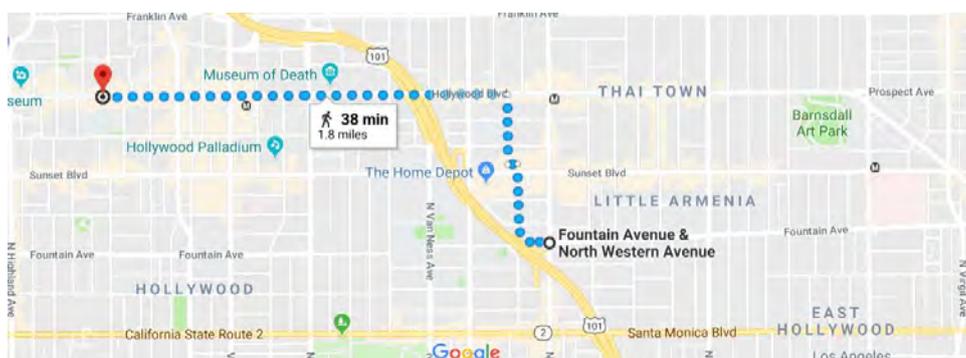


Image 1 Amalia's walking trajectory. Google Maps 2018.

After many digressions with Amalia's memories, she gets up and decides "She would go out" (108) with the pretext that perhaps she will have breakfast at a nearby Carl's Jr. coffee shop, a capitalist pretext for feminine *flânerie*. Once she is outside, Amalia roams in Little Armenia but I must point out that the narrator's description of the referent does have a discrepancy: the narrator mentions that Fox Studios was located within Amalia's neighborhood (111), yet Fox studios are located in West Los Angeles. While Rechy's confusion of Fox studios with Paramount studios (which are adjacent to the Amalia's home) might be purely accidental, such a confusion might denote yet another cognitive mapping that does not distinguish the differences between these spaces, in a similar manner as Amalia ignores the differences between East and West Hollywood: "it is in Hollywood!" she constantly says to remind herself of her recent escape from East Los Angeles.

After this landscape is explained, Amalia encounters a woman at a street and some boys who start following her in a new location that is distantly described:

Yet if Amalia proceeded only two blocks in another direction, toward Sunset, or toward Melrose Boulevard, she would encounter television studios and tourists, men and women, young people, children—always many in shorts—lined up to gain entry to their favorite shows. (113)

This key coordinate will then assume that Amalia is close to the intersection of Sunset and Melrose and her decision of moving in another location will place her closer to Hollywood Boulevard. The following coordinates present in the novel map perfectly with the original referent of the city of Los Angeles. Amalia feasibly walked most of Hollywood Boulevard Westward, went south to a church in Beverly Hills and then took a bus to then recent Beverly Center, where she glanced at the Hard Rock Café (today located in Hollywood Blvd.) and in this setting she finally experiences her "miraculous day".

The almost impeccable accuracy of the geographic coordinates not only helps situate the reader into a realistic narrative that values the "cartographic contract", but it

also but also provides a description of the historical map of late 1980s Los Angeles and its inhabitants. A reading of the historical map of the novel can show the narrator's constant account of the changes happening in the geography. For example, on a Sunday night Raynaldo and Amalia plan to go out to a dance-bar in West Los Angeles where they play Amalia's favorite ballads, but they discover that the bar had turned into a "brawly cowboy club" with predominantly white clientele (70). Another change mentioned in the city might well be the many references to a possible earthquake that Amalia and other Angelinos foresee. With regards to the description of the inhabitants of the city, the narrator not only describes the fashion used in different spaces such as shorts in West Los Angeles, but also the presence of the gangs in East Los Angeles and how they were at the time expanding towards the Western part of Hollywood which in the 1980s lodged a significant amount of ethnic minorities.

The second dimension of Rechy's city I will discuss denotes a hybrid reformulation of the referent and its social borders that create a full-fledged space with its own identity. This hybridity differs from the previous observations of the city in the sense that this description deals directly with the character's attitudes and behaviors affected by the fictional space. At its core, *The Miraculous Day* provides an insightful view of East Los Angeles and the positive and negative effects that it brings to the characters. Upon her arrival to Los Angeles, Amalia notes that she admired the neighborhood's flowers and vines, the low-rider parade, and Chicano murals that glorified Aztec heritage (45). However, the neighborhood's description becomes more complex as soon as her older son Manny joins a local gang. In a similar manner to Prieto's analysis of the minority suburb as a place that characters carry with them, Amalia's constant brush with violence throughout the novel might also suggest a critique of the vulnerability of living or being associated with ethnic minority spaces.

Another notion of hybridity in the city of *The Miraculous Day* involves the urban blending of different cultural aesthetic practices. Perhaps the most prominent example of this blending of cultures is the novel's protagonist, who is a low-income Mexican-American woman who roves through a neighborhood associated with mainstream American culture and affluence. Moreover, the physical beauty of this character shows an unorthodox aesthetic that juxtaposes Hollywood beauty with other lenses of aesthetic appreciation. The narrator leaves no doubt that Amalia is a beautiful woman, but her beauty is often difficult to articulate. For example, a perplexed white woman questions whether Amalia was a Hollywood celebrity: "Aren't you a movie star?...You have an accent and you're too dark. No, you can't be Ava Gardner" (41). In a similarly manner, an Anglo man at a bar calls her "Lush" (4) a word that is not often used to describe mainstream beauty, but the narrator changes the semantic field of the word towards a term of beauty:

Amalia was a good-looking woman, with thick, lustrous, wavy black hair that retained all its vibrant shininess and color. No one could accuse her of being "slender," but for a woman with firm, ample breasts and sensual round hips, her waist was small; any smaller might look ridiculous on a lush woman. (4)

Amalia's beauty signals the possibility of a hybrid beauty that destabilizes mainstream understanding of place. In the same lines of the hybrid beauty, the text shows other unorthodox cultural practices through the description of Amalia's syncretic altar of the Virgin of Guadalupe that uses plastic flowers and includes a picture of late John F. Kennedy. Other hybrid practices in the novel include Amalia's daughter's transformation

of her mother's dress into a new shirt, or the use of the stove burners to warm her house instead of using a heater. (60)

A description of Rechy's fictional city will not be complete without accounting for the different assembles of geographical and socio-cultural borders as proposed by Westphal. Although as a postmodern city, Los Angeles does not possess physical borders, Amalia's navigation through the city makes it clear that the city elicits politics of exclusion and inclusion. To better understand this third dimension of the city it is important to analyze the cognitive maps by the characters. Jameson (1988) defined cognitive mapping as "the dialectic between the here and now of immediate perception and the imaginative or imaginary sense of the city as an absent totality." (353) To find images that compensate for the absent totality of the physical referent, I will concentrate my reading in observing ethnic and gender barriers within Rechy's fictional city.

From the very beginning of the novel in which Amalia questions the language in which the Virgin Mother would speak, the narrator designates the creation of an urban border based on ethnicity. The cognitive mapping of Los Angeles by Amalia presents thus a city constructed of ethnic borders between "Anglo L.A." and "Chicano L.A.". These borders are constantly moving as the narrator notes that Amalia fled many barrios. One of the most direct images of this border appears during the California Immigration Check when Amalia remembered the humiliation of Mexican-Americans by Anglo officers (38). This ethnic border turns political when through the character Rosario's cognitive mapping. In a discussion about her co-workers' resilience with respect to the events happening at their neighborhood, Rosario exclaims: "For God's sake, don't you see your own sons shoved around by cops only because they're Mexicans? Don't you wonder why they join the terrible *gangas* and take *drogas*?" (54) This border is further detailed in Amalia's cognitive mapping as she learned "not to work after certain hours in exclusive areas. From others on the buses she rode, she had heard that Mexican and black people were routinely stopped and questioned by Beverly Hills police" (56). Thus, this perception projects an unsaid border that excludes Mexicans and Chicanos from many sites in the actual map of the city. In Amalia's navigation through the Hollywood Boulevard she tries to contest these borders but it can arguably be said that her effort fails because she is constantly reminded of her 'outlaw' status as a Mexican-American woman by characters such as the children that follow her, the rude waiter at Carl's Jr. or the shooter at the mall who denied her the possibility of being part of Anglo LA.

There are other borders in Rechy's fictional city dictated by gender and sexuality. In spite of the ethnic barriers that Mexican Americans face in Rechy's Los Angeles, Raynaldo has a wider access to the space and navigation of Los Angeles than Amalia. Indeed, his wider geographic access can be due to the fact that he owns a car whereas Amalia's navigation is reduced to foot and public transport. However, the male geography is also contested by the inclusion of the queer character Juan who has the access to the queer border of the city. The knowledge of this social space also demonstrates a politic of exclusion of women of the world of male prostitution as it is shown when Amalia and Raynaldo encounter a gay cruising site at the Santa Monica Blvd.:

Amalia saw young men in the late teens.... Many were shirtless. They kept eyeing cars that drove by and stopped on side streets... "They are boys looking for men who pay them," Raynaldo said knowledgably. "Prostitutes—those boys?" Amalia was confused and angered. (70)

While Amalia navigates along with Raynaldo, her cognitive map of the city reveals to be very different. Her failure to understand the queer male sexuality hinders her ability

to see the border that she was ignoring with her own queer son. It would take a long journey of reflection for her to understand the different borders present in her city.

## Conclusion

I have argued here that *The Miraculous Day of Amalia Gómez* uses a wide variety of representations of the city of Los Angeles to bring a socio-cultural critique of the city and postmodernity. In its description of the landscape Rechy delineates his fictional city with a close relation to the geographic atlas of Los Angeles. In the navigation through these real and iconic places such as Hollywood Boulevard, the narrator works as an ethnographer who sees constantly changing aspects of the city such as a migratory movement of Mexican-American characters throughout the city of Los Angeles. When Amalia's navigation encounters obstacles—either physical or metaphorical—the reader can observe the existence of socio-cultural borders that are built within that multiethnic and financially diverse city. These borders however, are constantly shifting and I believe the novel also makes allusion to new sites of convergence such as the empowerment that Los Angeles gives to this Chicana to walk around *her* city radiating her sensuality and participating in the consumerist culture despite the many problems and traumas of her past. This empowerment and interactions of a Chicana with her constantly changing city reconciles the longing for home present in many US Latino fictional works and presents a clear possibility of narrative a Chicano space within emblematic mainstream American landmarks.

## References

- Aldama, Frederick Luis. (2005). *Brown on Brown: Chicano/a Representations of Gender, Sexuality, and Ethnicity*. Austin: University of Texas Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit.
- Google Maps. (2018). *Title of map*. Retrieved from <<https://www.google.com/maps/@34.0945366,-118.3121784,14.5z>>
- Hutcheon, Linda. (1989) *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge.
- Jameson, Frederic. (1988). "Cognitive Mapping". Ed. Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture*. pp.347-360. Urbana: University of Illinois Press.
- Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Prieto, Eric. (2013) *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rechy, John. (1991). *The Miraculous Day of Amalia Gómez: A Novel*. New York: Grove Press.
- Westphal, Bertrand. (2005). « Pour une approche géocritique des textes ». Vox Poetica. Retrieved from <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html>>.

## París/Carax

José Luque Caballero  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### Resumen

Con objeto de hablar de la representación de la ciudad, París resulta un ejemplo paradigmático. No solo por la cantidad de veces que ha sido reflejada en el cine, sino por la imagen que, en el imaginario, ha trascendido de ella. Frente a la noción estilizada a la que estamos acostumbrados, encontramos en la obra de Léos Carax un París diferente, oscuro, decadente, onírico, mutante, coherente con la época actual y, en particular, con la personalidad del director.

### Abstract

In order to talk about the representation of the city, Paris is a paradigmatic example. Not only because of the number of times it has been reflected in the cinema, but because of the image that, in the imaginary, has transcended it. Faced with the stylized notion which we are accustomed, we find in the work of Léos Carax a different, dark, decadent, oneiric, mutant Paris, coherent with the current era and, in particular, with the personality of the director.

**Palabras clave:** ciudad, París, Carax, cine postmoderno

**Keywords:** city, Paris, Carax, postmodern cinema

### París, de ciudad filmada a ciudad filmica

Reconocemos París como una de las ciudades más representadas, a lo largo de la historia del cine, y digo reconocemos porque no hace falta haber estado allí nunca para poder identificarla. Sus rasgos, sus huellas, su concatenación de tópicos, atestiguan en ella no solo la proyección internacional que la ciudad ha emanado de sí, sino las manías y peculiaridades que han querido compartir y difundir sus visitantes. Siendo uno de los primeros escenarios naturales en capturar por una cámara, como es lógico para el que fue el lugar que vio nacer al séptimo arte, cabe entender que la imagen que se ha extrapolado al resto de la gente es la visión estilizada producida por *la máquina de estilizar*, también conocida como Hollywood. Así, aunque el París de principios del XX quede representado por los documentales de Louis Lumière, las primeras obras de René Clair, o en los seriales de Louis Feuillade, es mucho más fácil que a nuestra imaginación aparezcan las imágenes (y decorados) de *El fantasma de la ópera*, *Esmeralda la Zíngara*, *Ninotchka*, o sobre todo, *Un americano en París*, donde, a merced de las licencias y exigencias del género musical y amparada en la premisa pictórica, la celebración de sus tópicos y su estilización tiende a la abstracción y al lirismo más que a un ánimo de representación fidedigna. Una visión de la ciudad bohemia por excelencia que tiñe de color a la cuna de los poetas y artistas, alejándose de la precariedad de sus miserias, y cuya más temprana manifestación, que nos ha llegado de pequeños, sería la impresionista y excitante, pero bienintencionada y aburguesada atmósfera de *Los Aristogatos*.

En los últimos años, ha habido una especie de nuevo romance entre París y su popularidad en el cine, quizá avivado por el potencial comercial fuera del hexágono que llegaron a tener los tres mayores éxitos del cine francés de los noventa: *Los visitantes*, *Taxi* y *La cena de los idiotas*, todas *remakeadas* posteriormente en Estados Unidos. Aunque con *Moulin Rouge* ya se recrea desde el manierismo y la nostalgia uno de los puntos más visitables de París, sin duda, la película paradigmática de este fenómeno es

*Amélie*, cuyo romanticismo, surrealismo, y estetización entre lo naif y lo exuberante resultan de reclamo para todos quienes durante su visionado asociaron que la interconexión entre las pequeñas historias de cada uno de los personajes y el curioso ánimo de su peculiar heroína tenían algo que ver con el lugar donde sucedía. De manera que los diferentes escenarios que albergan los encuentros de Amélie y *su fabuloso destino* resultan desde entonces una guía de lugares asumiblemente turísticos pero levemente al margen de la ruta oficial. De manera que el visitante tradicional se contentaría con fotografiarse en la escalinata del Sacré Coeur, pero el fan aprovecha para tomar un café en Les Deux Moulins; o para tirar cantos en el canal de Saint Martin, de paso que visita République. Un caso similar sucede con *Antes del atardecer*, cuyas diferentes escenas parecen invitar a ser imitadas por las parejas de enamorados que ven en París el lugar idóneo para su escapada. Desde entonces, en la popular librería del barrio latino Shakespeare & Co., junto a las ediciones antiguas y los libros de segunda mano, no falta una torre de libros con la novelización de la película, el *souvenir* perfecto para no olvidarse de ese día. Precisamente, la fugaz estancia de una pareja de treintañeros en *2 días en París* recrea con cierta ironía este tipo de plan, solo que en su tour cinéfilo-turístico no buscan recrear las secuencias de la película de Linklater (lo que supondría para Julie Delpy, protagonista de ambas, “recrearse a sí misma”, que por metarreferencial sería hasta retorcido) pero sí las de *El último tango en París*. Con mayor intencionalidad de introducir al público en sus barrios, y quizá precisamente por eso con desigual simpatía a lo mostrado, vino a nacer *Paris, je t'aime*, coproducción suizo-francesa con vocación internacional y dispar capital artístico. Siendo una guía más propiamente reconocible, su trazado es completista y por ello, incompleto, con un carácter episódico tan aislado que reduce, lo que sería la invitación, a un mero pretexto con forma de catálogo. Ya más recientemente, *Medianoche en París* sería una suerte de último coletazo de esta estilización extranjera, quedando la representación de la ciudad entre lo decepcionante y lo nostálgico, pues precisamente el tema que trata de fondo es esa idealización tramposa.

De hecho, esta trampa que impregna a París de una pátina de brillo, glamour y romance no se queda solo en la desvirtuada impresión del espectador, sino que trasciende al visitante hasta el punto de causarle un shock más profundo. El así llamado “Síndrome de París” es reflejo de la somatización de este inusitado choque entre la realidad y las expectativas, causándole al turista “alucinaciones, sensación de ser perseguidos, ansiedad, taquicardias o sudores fríos”, cuando en vez de encontrar la ciudad de cuento que imaginaban, se topan con la rudeza, la suciedad, el bullicio, la gentrificación y el estrés propios de una metrópolis moderna. Esta especie de anti-síndrome de Stendhal lo sufren sobre todo los visitantes japoneses, hasta el punto de que la embajada de Japón en París ha desarrollado un servicio de hospitalización urgente para sofocar estos casos. (Wyatt, 2006) Ahora bien, qué pasaría, si el modelo de representación de la ciudad se fijara precisamente en esos detalles que no se muestran, en los matices que no ya se cuelan por los resquicios, sino que están presentes a la mirada que no los esquiva, haciendo de una ciudad que sea completa y compleja. Todas estas sombras, la noche, la mugre y la exclusión, la fealdad presente y la belleza que en ella late, son la materia prima sobre la que trabaja un director. De nombre: Carax, Léos.

## **Léos Carax**

Nacido Alexandre Cristophe Dupont en 1960, en Suresnes, en el distrito de Nanterre de Île-de-France, inmediatamente saliendo de la ciudad de París, este vínculo natal bien podría simbolizar su integración con ésta, la que le es suya pero que en cierto modo contempla desde los márgenes. A día de hoy se le puede encontrar recorriendo sus

calles con la cotidianeidad que mantuviera mucho antes de convertirse en un cineasta profesional. Con la seriedad y timidez del que se siente solo entre la multitud, o que busca estarlo. Él mismo es tan *flâneur* como sus personajes, integrados en el paisaje pero a él ajenos, pues lo contemplan o se aproximan a él por la curiosidad o la necesidad, no por el hábito, no por el consumo. Sin embargo, como decíamos, su obra pese a estar bien diferenciada de la de sus contemporáneos no es una reacción a la tendencia natural, sino que parte de una matriz de referencialidades digeridas y traspasadas por un tamiz muy personal. Resulta oportuno comparar las afinidades del cine de Carax con esta reflexión que Walter Benjamin hace sobre la obra de Baudelaire: “

Esta poesía no es arte regionalista, sino más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vida todavía baña la futura y desconsolada vida del hombre de la gran ciudad con una pátina de reconciliación. [...] la ciudad habitada se le aparece al *flâneur* como fantasmagoría. Allí, la ciudad es a veces paisaje, a veces habitación. (Benjamin, 2012)

Sin despreciar esta correlación, apreciamos que el vínculo no lo es tanto necesariamente por tono o por perspectiva, sino más bien por espíritu, como manifestación de la vivencia del paseante en la gran urbe, cuando esa “pátina de reconciliación” va quedando cada vez más desgastada, y el desconsuelo ya no es un vaticinio, sino un estado perenne.

Así, aunque en su obra se advierten influencias de la intelectualidad y la libertad de la *Nouvelle Vague*, o la potencia y experimentación del cine soviético, su estética y composición formal aluden al imaginario pop, hacia el videoclip y la publicidad, fragmentando el relato y enfatizando su visualidad. No obstante, sus principales referentes, son el cine clásico y la literatura, reinterpretando a ídolos como Jean Cocteau, Fritz Lang, o Godard, y participando de la tradición y el tono de escritores malditos como Céline, Baudelaire o Melville. Desde esta perspectiva, cobra más sentido su visión del mundo, aportando una mirada no ya desromantizada y cínica, sino que romantiza y exalta desde las grietas de lo que entendemos como sublime o bello (que, como señala “El hombre de la mancha en la cara” de *Holy Motors*, es cualidad del ojo que observa). De modo que, según la perspectiva, no se da una representación bella de lo feo, sino que desnaturaliza ese criterio caduco, mientras que la belleza se transforma en “decadencia autoinfligida” (Carrera, 2016). Sus historias están enmarcadas en los márgenes de una sociedad aun presente, pero que se aleja de nuestro punto de mira. Sus personajes miran afuera, son soñadores, enamoradizos, pero marcados por la tragedia que atesoran dentro de ellos mismos. Son los parias, los desfavorecidos, los desgraciados, los mendigos. Los poetas, los criminales; los enfermos de amor o de libertad, de vocación, de sus anhelos. Los *outsiders*, en último término. Aquellos a los que la conexión, la mirada devuelta, el encuentro, les son tan raros que, cuando se abren a ello, les dan todo su valor.

Antes de pasar a trazar un análisis de sus rasgos, repasamos su obra. Cinco largometrajes de ficción:

- *Boy meets girl* (Carax, 1984). Alex, un joven en duelo tras el abandono de su pareja, vaga y divaga entre la pena de la vida vana y el deseo de la vida plena. Su atisbo de esperanza lo alberga Mireille, con quien cruzará sus caminos pero no conocerá, hasta que sea demasiado tarde.

- *Mala sangre* (Carax, 1986). Alex, un joven trilerero con poco que perder y ansias de libertad, se ve envuelto en un golpe a una clínica médica que busca frenar los efectos de

una funesta enfermedad sexual. Durante su planificación se enamora de Anna, la amante de su jefe, aumentando la tensión, aumentando su vulnerabilidad.

- *Los amantes del Pont-Neuf* (Carax, 1991). Alex, un vagabundo y alcohólico que habita en el céntrico Pont-Neuf mientras éste, por derrumbe, está cerrado, conoce a Michèle, una joven pintora que se está quedando ciega y que, como Alex, se encuentra a la deriva.

- *Pola X* (Carax, 1999). Pierre, un joven con un futuro prometedor, sustentado en su inminente matrimonio y su ambición de escribir una gran obra literaria, ve demolerse todas sus prioridades cuando conoce a Isabelle, una misteriosa vagabunda por la que se deja arrastrar a un vórtice de sordidez y decadencia.

- *Holy Motors* (Carax, 2012). Sigue un día en la vida de Oscar, quien mientras recorre la ciudad en una limusina-camerino, interpreta diferentes y dispares personalidades y papeles integrados en diferentes situaciones, espacios, como una galería de géneros cinematográficos, una alegoría y celebración del trabajo del actor.

Sin tener que ahondar demasiado, ya encontramos varias constantes: la crisis de identidad, la vocación artística, el encuentro fortuito, el amor a destiempo, la tragedia abocada.

### **Imaginario urbano**

Mientras que de dichas constantes antes citadas desciframos los motivos temáticos que rondan las historias (la decepción, el abandono, el desencuentro, el instante detenido en el tiempo, la persecución, el enfrentamiento, la caída en desgracia, la lesión, la autodestrucción...), desgranamos sus atenciones particulares en la representación, en este caso en concreto de la representación de la ciudad, a partir de sus motivos visuales. Éstos no guardan solo coherencia con la obra del propio director, sino que a su vez se inscriben en la tradición cinematográfica, continuando, reutilizando o reinterpretando la imaginaria propia del género, de la nacionalidad, o de los recursos técnicos y discursivos de su narrativa, una fórmula que juega con las expectativas aprendidas mediante el visionado de películas y la imaginación de los creadores para recuperarlas o subvertirlas.

Aunque la definición de lo que es el motivo visual no acabe de estar del todo clara, sabemos reconocer lo que son (Ballo y Bergala, 2016), Operan, y sin dejar de tenerlos como precedente obvio, a la manera de las alegorías en la pintura, o las imágenes poéticas en la literatura. Claro que sumado a la distribución de la luz, a la creación de un espacio escénico, a la composición y atmósfera, se dan las posibilidades de la imagen en movimiento, de la yuxtaposición, la superposición, del desplazamiento de la cámara o de los elementos del cuadro. De modo que podremos estar hablando de la situación en sí, lo que representa, y del cómo está representada, en relación con las fijaciones o la intencionalidad del director. Identificando como el primero a la propia ciudad de París, que pese a la reinención a la que Carax somete a su estilo de una película para otra, sigue estando presente en sus cinco largometrajes, como un escenario que rodea a sus historias, sea real o decorado. De este modo, agrupamos sus constantes urbanas en cinco campos semánticos: la noche, lo decadente, los umbrales, lo subterráneo, y la carretera, el asfalto. Rasgos que no falsean a la ciudad tal como es, pero que la alejan de la imagen “de postal” de la que París goza, poniendo el foco en una realidad que está presente pero que al estilizarse suele pasarse por alto.

#### *La noche*

El París de Léos Carax es ante todo un París nocturno. La noche representa, más que un tiempo, un espacio de vida alternativo, en el que lo cotidiano y lo que vemos todo el día toma otra luz y otro color, una extrañeza refleja de la oscuridad o de las fuentes de

luz artificiales. O de las estrellas, testigos de cosas mucho más interesantes e intensas que aquellas impregnadas de la luz del día. Carax defiende esta predilección citando dos de sus películas favoritas: *La nuit du chasseur* y *Les amants de la nuit* (Arte, 2012). En cualquier caso, las noches vivientes de su cine no son las del glamour nostálgico ni las de club nocturno, sino que son más bien las del vagabundo, las del deambular tardío en busca de un momento de belleza, de un encuentro casual, del dar con algo de sentido. Es el momento en el que todo está oscuro, y que por eso más brillan sus luces, por pocas pero intensas, por quitarles la dureza del ladrillo a los edificios y rociarlos de destellos coloreados, parte de un todo que no podemos apreciar, ni muchas veces nos interesa. En la noche, los pocos habitantes que la surcan se reconocen como iguales. Es en la soledad de sus calles, cuando todo está vacío y los cierres están echados, que son libres de mostrarse como son. Puntualmente vemos a estos personajes aventurarse en la ciudad a lo largo del día, pero por su apariencia o su comportamiento, resultan chocantes, hasta molestos. Apreciamos esto en las respectivas escenas de *Los amantes del Pont-Neuf*, cuando Alex roba un pez en el mercado, cuando drogan señores en las terrazas de los cafés para robarles; y en *Holy Motors*, con la anciana que pide limosna en el puente, o con la aparición de Monsieur Merde en el cementerio. Incluso, en el demacarar personal de Pierre en *Pola X*, quien antes era un joven bien integrado y de buena posición, acaba huyendo por las calles ante la mirada atónita y patética de aquellos con quienes se cruza.

Reconocemos esta libertad que les brinda la vida nocturna en *Boy meets girl*, con sus bares vacíos y sus máquinas de pinball, pero sobre todo en *Los amantes del Pont-Neuf*, cuando Michèle se cuelga en el Louvre de noche, sin ningún otro visitante, para ver una última vez un cuadro de Rembrandt antes de perder la vista.

Encontramos recurrentemente la imagen de las luces sobre el cielo nocturno en sus diferentes películas. En *Boy meets girl*, el paseo nocturno de Alex se funde con los pasos de claqué de Mireille, suelo negro estampado de gotas blancas, planteando cómo Alex se adentra a ciegas en la noche, como si fuera el Orfeo de Cocteau. En *Mala Sangre* y *Pola X* vuelve a darse la noche estrellada y las luces lejanas de los edificios, como lentejuelas flotantes, y que en *Los amantes del Pont-Neuf* explota y eleva con el uso de fuegos artificiales, una tormenta de color que celebra la libertad y el amor. En *Holy Motors* este adentrarse en la noche la hace mutar, o muta nuestra forma de ver, de contemplarlo, vulnerando nuestra percepción el fantasma de lo digital, el *glitch* y la visión nocturna, ultravioleta.

### *La miseria*

Otro interés del director es representar, como si fueran sus personajes (apuñalados, lesionados, malheridos, desfallecidos, lisiados) las heridas de la ciudad. Esto se traduce en una especial fijación por lo decadente, por lo sucio, por lo roto y lo viejo, que tiene el mérito de elevar como recurso estético, así como recurso representacional. De la misma forma que el espacio decadente sirve para situar a los personajes en caída continua hacia su mortandad, el polvo y el óxido de los edificios, de los callejones, de los antros, aporta, no solo este contexto expresivo, sino textura, tiempo, historia, fantasma, de recuperar los pedazos tirados en el suelo. Es, en cierto modo, una estilización como la de cualquier otra obra, solo que tiende al polo opuesto. De la crítica al arte por preciosista, por artificial, la mugre se presenta como un valor real, no un añadido, sino un no supreso, aportando verosimilitud más que verdad. Así, hace bello un rellano con los contadores de la luz (*Boy meets girl*), un portal con viejos buzones (*Mala sangre*), un viaje en *noctilien* lleno de borrachos (*Los amantes del Pont-Neuf*), el callejón de mala muerte (*Boy meets girl*, *Mala Sangre*, *Pola X*), o una nave industrial (*Holy Motors*).

Lo reconocemos en el cuchitril en el que vive Alex en *Boy meets girl*, que utiliza una nevera vacía para alumbrarse. En el centro de operaciones de *Mala sangre*, que es una antigua carnicería equina. En el Pont-Neuf que acoge a los amantes, cerrado por obras puesto que se está hundiendo, y que es una mezcla entre piedra, basura y andamios, potencia de escombros. En la casa okupa de *Pola X*, que es a la vez un albergue de artistas, como una granja, como un cuartel para una especie de guerrilla. O por supuesto, en *Holy Motors*, el interior del edificio Samaritaine, unas galerías abandonadas en todo el centro de la ciudad, y solo habitadas durante años por la mugre y los maniqués rotos.

### *Los umbrales*

Llamamos umbrales a los lugares de paso, que no son un sitio ni el otro, sino que son lugares intermedios, de ambigüedad o de conexión, que separan estos dos ámbitos. Recordemos el interés de Benjamin por los pasajes, como lugares con interioridad mas sin exterioridad, refugio del *flâneur* ante el agobiante tráfico o “un chubasco repentino” (Benjamin, 2005). A menudo coronados por un arco o un dintel, reconocemos estos umbrales en las puertas y ventanas, en las entradas y los portales, tras las cortinas, y por supuesto, en los puentes. Las ventanas y las puertas le sirven para reflejar la dialéctica dentro/fuera, muchas veces para reflejar la permeabilidad de la una en otra, el acceso a la intimidad del que mira a dentro, la curiosidad soñadora del que mira a fuera. O justo para señalar esa distancia simbólica, esa barrera, aunque se esté a un palmo de distancia, pero que no es traspasada.

El puente, y sobre todo el Pont-Neuf, que aparece en casi todas sus obras como una suerte de firma, es el lugar de paso por excelencia, conectando las dos orillas opuestas, ajenas la una de la otra, incluso enfrentadas. El puente le da cabida al encuentro, al reencuentro de los amantes, a la conciliación de los que se encuentran a la deriva, naufragos. Puntualmente, también puede ser un lugar de cambio, de metamorfosis, de paso de un estado a otro, o al menos como punto dramático en la progresión de la historia, que marca un antes y un después en el trayecto. Aunque, como veremos ahora, al túnel le es más propio eso.

### *Lo subterráneo*

Lo subterráneo alude a esa parte de la realidad que no está a la vista, que sucede en paralelo a lo que nosotros conocemos, pero que está oculta, o al menos que pasa desapercibida. Como otra especie de dimensión, con sus propias reglas, parecida a la conocida pero que se adentra en las profundidades de la tierra. Aúna, según sus señas, el motivo de caída y de trayecto, al de claustrofobia, asumiéndole al que baja un entierro prematuro, deseándole, esperando desasosegado que vuelva a *rez-de-chaussée*. Tiene, en cuanto al mito del viaje órfico, un carácter metafísico que vuelve a aludir a la muerte, al infierno, o al menos, a submundo. Por eso es diferente los casos en los que el personaje o el vehículo se adentra en el túnel (el inicio de *Los amantes del Pont-Neuf*, el viaje en tren en *Pola X*), o desde su fondo, vuelve hacia nosotros (la mujer que abandona al artista al inicio de *Boy meets girl*, hacia el final de *Mala Sangre* con la moto, el adelanto a la limusina en *Holy Motors*).

Pero sobre todo, esta ciudad secreta, soterrada, queda reflejada en el metro, que aunque sea algo que nos pueda resultar cotidiano, se nos presenta desde la extrañeza: como un espacio onírico, artificial, entre una galería de arte y un laberinto, testigo del asedio por parte de los revisores en *Boy meets girl*, y de persecuciones en *Mala sangre* y *Los amantes del Pont-Neuf*. Así como el foso de músicos que ensayan en la nave ocupada de *Pola X* nos sorprende con un sótano que aspira a auditorio. O el camino entre las

alcantarillas que recorre Oscar para convertirse en Monsieur Merde en *Holy Motors*, para luego llevar a una gruta a la modelo que ha secuestrado.

### *La carretera*

Recorre todas las calles de París, todos sus barrios, pero nunca merece atención, siempre es el medio para llegar a otro sitio. No es el territorio de las personas, sino de los vehículos, y quien la atraviesa no se fija en ella sino en el tráfico. Se podría decir que más que asfalto, es la ausencia de otro edificio, o de campo. Es un sitio, como los puentes, no para estar, sino para ser cruzado. Sin embargo, lo que para el coche es su medio normalizado, para el viandante, para el vulnerable ser humano, es un camino a evitar y peligroso. Sin embargo, encontramos a los personajes de Carax dando, en su vagar, con sus pisadas sobre la vía, como ejercicio de libertad ajeno al tráfico regular en *Boy meets girl*, cuando Pierre expresa su rabia rompiendo los retrovisores en *Pola X*, o en el primer encuentro entre Alex y Michèle en *Los amantes de Pont-Neuf*, cuando ambos, aún desconocidos, avanzan perdidos por mitad de la carretera, guiados por su sentir autodestructivo (Alex restriega su frente sobre el asfalto, poco antes de ser atropellado). De hecho, los accidentes de coche se aluden o aparecen representados en varias ocasiones, como los choques que tiene Pierre, primero con su moto, luego con su coche, en *Pola X*, donde su madre muere a lomos de la moto en la que partía en su búsqueda. O la paloma que casi se estrella en *Holy Motors*, haciendo derrapar la limusina. Es, en resumen, un espacio de peligro dentro de lo cotidiano, para el borracho, el vagabundo y el que pasea abstraído.

Como decíamos antes, al inicio de *Boy meets girl*, una mujer atraviesa un túnel con su coche y su bebé para no volver. Busca su salida de París como lo hace de su vida anterior, de la que se lamenta, pero sin arrepentimiento. Solo quiere dejarla atrás. Aun sin verse, se plantea esa frontera a traspasar, ese punto de fuga al que, imaginamos, se aproximan los personajes caraxianos, que huyen de la realidad o huyen de su pasado. Que se condenan al auto-exilio. En ese sentido, la carretera sería igualmente una especie de umbral, entre París y sus límites, entre la ciudad y el campo. Dialéctica que maneja en *Mala Sangre*, cuando la historia de Alex parte, y rememora, los días con su expareja en el bosque de Rambouillet, o cuando están compartiendo el plan del robo al fármaco retroviral, dando vueltas en círculo en dirección a La Défense. Y sobre todo en *Pola X*, que se inicia en la placentera mansión familiar en Normandía y desciende hacia el hostil asfalto del *banlieue parisienne*. Mención aparte merece *Holy Motors*, ya que el nexo entre todas sus historias, todos los papeles de Oscar, es precisamente la carretera y la limusina-camerino que le trae y le lleva. Quizá, ya más que como un umbral, como una arteria.

### **El París de Léos Carax**

Como hemos visto, las particularidades de la estética caraxiana se preocupan de representar lo que no queremos ver, de una manera que disfrutemos viéndolo. Más allá de que sea intencionalmente o un reflejo más puro de su noción de la realidad misma, Carax consigue embellecer la miseria que rodea al marginado, pero desde su punto de vista, haciendo amable y atractivo lo cotidiano, aunque esté sucio, maldito o desgastado. Pese a sus defectos, y precisamente a través de ellos, se revela el auténtico mérito del artista, que es capaz de visionar y hacernos ver una dimensión en la que el color se junta con el óxido y el cartel arrancado es más interesante que el póster nuevo. Carax se adentra en el lado oscuro, pero nos lo cuenta con sus luces y sus brillos, que son lo que trasciende. Es una visión romántica, idealista, porque a la vez que se lamenta de lo malo, sigue

soñando con lo bueno. Y no es poco, a veces, aferrarse a ese propio sueño, cuanto menos peligroso.

Aun así, como veíamos al principio, esta romantización dista de la más conocida, la de ciudad del amor y de la luz que es reclamo para turistas. Sin embargo, y por resultar representativo, cabría dudar si esta representación del París nocturno, sucio y ambiguo expone más su concepción de la ciudad que lo que es su propio ojo, el prisma que quizá lo oscurece todo. Podemos llegar a alguna respuesta viendo su representación de otra ciudad: en la película de episodios *Tokio!*, que realiza junto a Michel Gondry y Boon Joon-Ho, muestra en su capítulo, “Merde”, como el tal “monstruo de las alcantarillas”, una mezcla entre el Doctor Jekyll y Godzilla, siembra el terror entre los habitantes de la capital Japonesa, como si en una especie de venganza, “les metiera el síndrome de París en su propia casa”. Allí, aun tratándose de una metrópolis muy distinta, encontramos las mismas constantes: la miseria que se integra en la multitud, el paisaje de luces nocturnas, la decadencia, destrucción y suciedad, y lo subterráneo, ya que el monstruo vive en una gruta a la que accede por la alcantarilla de la carretera. Constantes que reconocemos se repiten en un lugar distinto, pero representadas a través del aura de su personaje, esta especie de ogro y dandi que reaviva los fantasmas de los japoneses, pero tiene origen foráneo.

Solo cabe imaginar, para cerrar el círculo, cómo habría representado Nueva York, en la secuela de “Merde” que, aunque anunciada, al final nunca se hizo. Uno especula con que hubiera sido una especie de antítesis de *Taxi Driver*, que en vez de querer limpiar las calles de escoria, su propósito sea, precisamente, ensuciarlas.

## Referencias bibliográficas

Arte. *Masterclass Léos Carax* [Archivo de video]. Recuperado de <http://cinema.arte.tv/fr/masterclass-leos-carax>

Ballo, J. y Bergala, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Carrera, Pilar. (2016). Cinético Carax. En *El irresistible encanto de la interioridad* (pp. 151-175). Madrid: Biblioteca Nueva.

Dahan, A. (Productor) y Carax, L. (Director). (1986). *Mala sangre* [Película]. Francia: Les Films Plain Chant, Soprofilms, FR3 y Unité Trois.

Fechner, C. (Productor) y Carax, L. (Director). (1991). *Los amantes del Pont-Neuf* [Película]. Francia: Films A2, Les Films Christian Fechner, Gaumont.

Marignac, M., Prévost, A. y Tinchant, M. (Productores) y Carax, L. (Director). (2012). *Holy Motors* [Película]. Francia: Pierre Grise Productions, Théo Films, Pandora Filmproduktion, Arte France Cinema, WDR/Arte.

Moraz, P. (Productor) y Carax, L. (Director). (1984). *Boy meets girl* [Película]. Francia: Abilene.

Pésery, B. (Productor) y Carax, L. (Director). (1999). *Pola X* [Película]. Francia-Suiza: Arena Films, Canal +, Degeto Film, Euro Space, France 2 Cinéma, La Sept-Arte, Pandora Filmproduktion, Pola Production, Theo Films, TSR, Vega Film.

Wyatt, C. (20 de diciembre, 2006). ‘Paris Syndrome’ strikes Japanese [Artículo en línea]. Recuperado de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6197921.stm>

## Contraformas de ciudad

Cristina Morales Fernandez  
(Eina, Centre Universitari de Disseny i Art)

### Resumen

En un contexto artístico marcado por una fuerte crisis de la representación, donde las formas tienden a ser la mera repetición de su propia forma, donde las estructuras y las composiciones se tambalean entre lo idéntico y lo finito, donde tanto las nuevas propuestas artísticas como la gestión cultural y los dispositivos de mediación de los museos se basan en planificaciones previsibles y palabras repetidas en distintos contextos, ¿dónde queda el carácter fortuito del arte? Mientras la ciudad se reproduce exponencialmente a través de edificios programados, calles proyectadas y azoteas geométricas, parasita el paisaje una imagen de la que no se puede prever el crecimiento. Desde Ferlandina 16, un rastro de sol se cuela por la única grieta que separa la piedra del aire. Desde el final de la calle, el Macba recorta una pequeña fracción de cielo. La línea seccionada se confunde entre tendedores y antenas parabólicas. Mientras la ciudad se reproduce exponencialmente en su propia reiteración, las contraformas de los edificios con el cielo crecen como el resultado no planificado de una planificación. En un contexto artístico marcado por una fuerte crisis de representación, en una contemporaneidad que necesita gravemente de nuevas formas para la creación, siguen sucediéndose, imprevisibles, figuras que nacen únicamente de la imposibilidad de su cálculo. Como el arte, las contraformas son fruto de una estructura planeada que no es capaz de someterlas: cada vez que la ciudad proyecta su propio crecimiento, las contraformas, lo negativo entre la arquitectura y la ciudad, toma una nueva forma inesperada, imprevisible e imposible de escalar. Si partimos de la visión de Robert Smithson sobre el monumento en su recorrido por Passaic, entonces también la contraforma que se vislumbra desde Ferlandina es una grandísima estatua construida sobre la ciudad como un *castillo en el aire*.

### Abstract

In a context marked by a strong crisis of representation, in which shapes tend to be mere repetitions of their own shape, in which structures and compositions wobble between the identical and the finite, in which both new artistic approaches and cultural mediation are based on predictable plans and words repeated in different contexts, where does the unexplainable nature of art fit in? While cities grow exponentially through programmed buildings, projected streets and geometric roofs, an unpredictable image overruns the landscape. From Ferlandina Street, a trace of sunlight sneaks through the only cleft that separates stone from sky. On the other side, Macba cuts off a small fraction of blue. The sectioned line become blurry between satellite dishes and clotheslines. While cities grow exponentially in their own reiteration, the building's counterforms grow as the unplanned result of a planned system. In a context marked by a strong crisis of representation, in a contemporaneity that sorely needs new shapes for creation, there are still some unpredictable figures that are only born from the impossibility of their estimation. Like art, counterforms are the result of a planned structure that is not capable of submitting them: every time a city projects its own growth, counterforms, the gap between constructed and non-constructed space, take a new unexpected shape impossible

to scale. If we start from Robert Smithson's point of view on monuments on his tour through Passaic, then the counterform glimpsed from Ferlandina Street might also be an enormous statue built over the city, just like a castle in the air.

**Palabras clave:** Contraforma, arquitectura, arte, urbanismo, planificación, forma.

**Keywords:** Counterform, architecture, art, urbanism, planning, shape.

### La ciudad y su contraforma

En 1966, el arquitecto neerlandés Aldo van Eyck planteó por primera vez la paradójica relación entre el carácter informe de la sociedad y la construcción arquitectónica de su contraforma. Según Van Eyck, el papel del arquitecto era, más allá de la funcionalidad sistemática de sus construcciones, la creación paralela de espacios ambientalmente habitables, para los cuales proponía, como manutención del simbolismo constructivo, crear relaciones de inversión entre la sociedad y su configuración arquitectónica. Van Eyck ofrecía, por encima de cualquier sistema de construcción productivista, una metodología de diseño de contenedores arquitectónicos tanto para el individuo como para el conjunto social, respetando y potenciando así sus rasgos singulares:

Make a welcome of each door and a countenance of each window. Make of each a place; a bunch of places for each house and each city, for a house is a tiny city and a city a big house. Get closer to the center of human reality and build its counterform for each man and all men, since they no longer do it themselves. (Van Eyck, 1968: 90)

Esta relación entre la corporeidad de la masa social y la construcción del espacio habitable es extrapolable a los diversos vínculos establecidos entre conceptos que aparentemente se mantienen en tensión por su contrariedad, pero que existen, en realidad, justamente por la tensión que los enlaza. Por un lado, podemos hablar de las relaciones materiales entre lo vacío y lo lleno como metáfora de los espacios construidos y los espacios aún por construir. Podemos hablar también de estos espacios como las figuras de un paisaje, mientras que su contraforma, o su entorno, se vincularía a lo aéreo, a la distribución rigurosa de sus vacíos. Toda forma es el resultado de su inversión, el límite de los lugares en los que termina. No existiría un sujeto sin la contradicción de las fronteras en las que deja de existir, sin la delineación perimetral que lo contiene, lo configura y lo transforma. Podemos, finalmente, tratar también, en correspondencia a los sistemas propuestos por Van Eyck, la contraforma no cómo la acción deliberada de la construcción de espacios moldeados por y para la figura material de la sociedad, sino inversamente; como los resquicios imprevisibles de sistemas funcionalmente diseñados, como los residuos no planificables de una planificación. La relación que establece el vacío con los espacios que ocupa influye, siempre de distinta manera, en todos los sistemas de planificación. Es cierto que tendemos a asociar la figura con la plenitud, pero es la correspondencia que genera para con el vacío la que establece sus límites, los denota y los transforma. Es en el análisis de la relación entre lo positivo y lo negativo dónde el estrecho vínculo entre fondo y figura adopta una nueva dimensión, no en base a la estipulación de una jerarquía, sino más bien en la cadencia volátil de su equilibrio.

Esta configuración de lo inexistente ha afectado y ha sido tratada desde distintas disciplinas a lo largo de la historia. Para concretar un origen podríamos hablar en términos

de filosofía poética oriental, por parte de Lao Tse, que en su *Libro del Tao* (IV a.C. - III a.C.) escribe que la utilidad real de los objetos no depende en sí de su materialidad, sino de las proporciones de su vacío. También podemos contemplar la temática desde la vertiente filosófica occidental, desde teóricos como Heidegger o Husserl, según los cuales el vacío y la nada son conceptos análogos y configuran el transcurso del “ser en el mundo” al “ser como acontecimientos” (1936-1938: 267). En Heidegger particularmente, la nada se define como aquello que se distingue de todo ente por ser la negación de su totalidad, siendo esta una nada figurativa o formal de un todo inabarcable.

Pero si nos acercamos a la temática que nos atañe, que es en realidad el vínculo que establece el vacío con la ciudad, esta relación ha sido tratada desde su vertiente arquitectónica y de una forma particularmente interesante por August Schmarsow y August Endell. El primero trata el vacío arquitectónico desde una vertiente empírica, definiendo las ideas espaciales como compuestos complejos de sensaciones, a lo que Endell añade la importancia del espacio en negativo en su libro *The Beauty in the Metropolis*. Endell equipara la relación entre el cuerpo y la arquitectura a la relación positivo y negativo de las imágenes, en ambos casos como contenedores de significado. Describe la estética del vacío como un giro en la percepción arquitectónica del espacio, pues si la arquitectura en sí dejara de ser la temática principal de la propia arquitectura y pasa a serlo el espacio en blanco que crea tanto en su interior como a sus alrededores, las perspectivas cobrarían un nuevo sentido hacia la ambigüedad y lo infinito. Tanto Schmarsow como Endell entienden la arquitectura desde dos nuevas perspectivas: por un lado, partiendo de las estructuras como experiencias corporales y las formas arquitectónicas como movimientos, y por el otro, entendiendo el espacio arquitectónico como el diseño esencial de su vacío. Estas nuevas maneras de ver y entender la arquitectura producen a su vez un cambio notable en la forma en que esta se desarrolla en la ciudad, pues se rompe con las posiciones estrictas de verticalidad y horizontalidad para plantear la construcción desde un tercer espacio basado en la profundidad como generadora de dinamismo, y cobra a su vez importancia, acercándonos a Mies Van der Rohe o Frank Lloyd Wright, la disolución del espacio interior y exterior como umbral de separación. Esta disolución no sólo expondría a los habitantes a lo abierto, sino que, además, crearía la necesidad de que los elementos arquitectónicos fugaran hacia un *espacio de la nada*.

Si nos desplazamos desde la arquitectura hacia la planificación urbanística y entramos en el sistema de composición de la ciudad, Camillo Sitte es uno de los autores que trata la relación espacial del vacío como base fundamental de la planificación de habitabilidad. Es, además, uno de los primeros autores en relacionar arte y urbanismo en su libro *Citty planning according to artistic principles*. En su propuesta urbanística, Sitte no trata simplemente de atacar los sistemas constructivos de su tiempo, sino a su vez, definir una nueva unidad entre los métodos artísticos y la creación de espacios públicos. En su libro, se desarrolla principalmente la idea de que la planificación urbanística debería tomar como elemento principal la plaza pública en tanto que espacio vacío desde el que generar dinámicas de relación, tanto humanas y corporales como arquitectónicas. El objetivo principal de estos espacios es el de generar un fondo de vida cotidiana para la ciudad, animar los edificios que la envuelven, así como crear un espacio en blanco desde el que observar la monumentalidad de la arquitectura que lo rodea. Así pues, Sitte trata el espacio vacío como el principal generador de relaciones para con el espacio material, y es este mismo el catalizador de la relación arquitectónico-humana, de tal manera que es desde estas *grietas*, desde este espacio en negativo de la arquitectura, desde donde retomar su espacio en positivo.

Esto supone una notable novedad en tanto a la composición urbanística, pues los espacios que propone Sitte no son acumulativos, sino, en realidad, espacios desde los cuales

comenzar una reforma que tenga como base el espacio en blanco como centro geográfico de construcción. Sitte expone en su libro la fisura que se ha producido entre la historia artística de la urbanización y las demás artes plásticas. Según el autor, el urbanismo ha dejado de entenderse como un arte para considerarse únicamente en sus aspectos técnicos, de tal manera que se invierte la relación entre espacio edificado y espacio sin edificar. Mientras en la antigüedad se edificaba siempre teniendo en cuenta el espacio vacío como creador de unidad para con el espacio ya urbanizado, actualmente el proceso urbanístico trata la construcción como un sistema cerrado e independiente, siendo así que la urbanización deja de ser un sistema de relaciones para convertirse en un sistema de construcción aislada. Sitte observa que existen tres tipologías estrictas de urbanización, la rectangular, la triangular y la radial, siendo el fin de todas ellas la regularización del trazado urbanístico y tratándose como sistemas aislados de comunicación y no en realidad como sistemas de composición artística.

Podemos decir que, actualmente, la situación es todavía más drástica en tanto a la potencialidad funcional de las planificaciones urbanísticas de lo que podía llegar a mencionar Sitte en el siglo XIX. En el contexto contemporáneo, la ciudad crece exponencialmente de forma regular y programada, mientras que a nivel artístico se sufre una fuerte crisis de representación. Es cierto que nunca ha sido tan difícil como lo es ahora describir la situación artística contemporánea, igual como es cierto que las ciudades no habían crecido nunca a una velocidad y regularidad proporcional a la que lo hacen en la actualidad. Y es justamente dentro de este contexto donde las teorías de Sitte, Endell, o Lao Tse, toman una nueva dimensión desde donde recuperarlas, re-contextualizarlas y convertir el cliché en arquetipo, generando nuevas configuraciones y nuevos puentes que unan las diferentes disciplinas.



Contraforma de la Calle Ferlandina, Barcelona  
(Fotografía de la autora)

Desde 1980, los barrios del Raval, Santa Caterina y Sant Pere, situados en el centro de Barcelona, se han sumergido en un proceso de reconstrucción de sus zonas más decadentes. Estos procesos de rehabilitación proponían, además de un aumento exponencial de la calidad de vida (y, por tanto, un desplazamiento de las personas más desfavorecidas a nuevas áreas de la ciudad, tan o más decadentes que las anteriores) y una regularización y sistematización de los barrios. Aun manteniendo la retícula desigual de la planta de Ciutat Vella, es cierto que los edificios han crecido en uniformidad, creando un sistema reglado

de repeticiones. Pero, aun así, el objetivo último de este artículo es plantear la posibilidad de encontrar elementos no planificables dentro de tales sistemas de planificación. Existe, entre todos los edificios, una grieta que separa la piedra del cielo. Esta grieta no es más que la contraforma que generan los edificios en el aire, el espacio en negativo de una planificación. Mientras la ciudad crece exponencialmente de forma repetitiva y homogénea, el resultado de este crecimiento sigue dejando margen a la imprecisión. A partir de la premisa de que la ciudad puede observarse y comprenderse desde sus grietas y desde su relación entre vacío y corporeidad, puede establecerse una nueva configuración que relacione la arquitectura y su negativo, así como el vacío y sus sistemas de urbanización.



Fotograbado de la contraforma de la calle de la Luna, Barcelona  
(Obra de la autora)

Cabe pues, para desarrollar correctamente esta hipótesis, definir cuál es el significado de *configuración* al que nos referimos, acotado en primera instancia por Alain Badiou en su obra *Pequeño manual de Inestética*. Badiou considera que toda verdad se origina desde un acontecimiento y que esto produce, en primer lugar, una problemática para con la obra de arte, pues uno no puede afirmar a su vez que su obra es simultáneamente una verdad y su desencadenante. Según Badiou, por norma general, una obra de arte no es en sí misma un acontecimiento, sino un *hecho del arte*. Así, una obra no es tampoco una verdad propiamente, sino que una verdad es en realidad un procedimiento artístico iniciado por un acontecimiento previo. La obra de arte, como tal, es la indagación local en un sector de la verdad previamente establecida, un principio de novedad en tanto a que se refiere a una indagación que no habría sucedido anteriormente, es decir; “un punto-sujeto que actúa en la trama de una verdad” (1998: 57). Finalmente, Badiou sentencia que las obras construyen una verdad que actúa en la dimensión del post-acontecimiento y que instituye en su conjunto una configuración artística. De esta manera, y en palabras de Badiou, una configuración supone “una secuencia identificable, iniciada por un acontecimiento, compuesta por un complejo virtualmente infinito de obras, y sobre la que tiene sentido afirmar que produce, en la estricta inmanencia del arte en cuestión, una verdad de ese arte, una verdad-arte” (1998: 58).

## Una configuración del vacío

La creación de esta configuración tiene como objeto esencial establecer vínculos entre artistas aparentemente inconexos, no desde un punto de vista estético ni plástico, sino desde la relación artística de su verdad-arte. En este caso en concreto, la configuración vendría a establecerse desde la consideración de los espacios vacíos, de las relaciones entre positivo y negativo de sus obras, y de la gestión artística de la forma y la contraforma. De esta manera, cabe contemplar que tanto Constant, como Matta-Clark, como Whiteread, sean parte de una configuración que tiene como nexo el diálogo establecido entre conceptos aparentemente opuestos.

Constant Nieuwenhuys fue un artista holandés cuya obra principal abarca más de cincuenta años y se conoce como *New Babylon*, que Bartomeu Mari define, en el prólogo del libro *Constant's new Babylone, the hyper-architecture of desire*, como la “entrada a otro mundo, donde sorpresa y placer se mezclan con innumerables preguntas, ideas y especulaciones” (1998: 5). Esta obra de Constant incluye no únicamente maquetas arquitectónicas de esta nueva Babilonia, sino, además, pinturas, mapas, litografías, collages y dibujos. *New Babylon* convierte a Constant no únicamente en un artista consagrado desde 1950 y hasta la actualidad, sino también en uno de los arquitectos más visionarios de la historia de la arquitectura. *New Babylon* es el proyecto de construcción de un nuevo espacio donde introducir también la construcción de un nuevo hombre, es decir, la transgresión de los grandes esquemas establecidos en la época contemporánea. Desde la producción de Constant se ha ofrecido una nueva mirada estructural a las sociedades modernas, de tal manera que los edificios no se consideran únicamente como seres independientes, sino que pasan a considerarse también generadores de nuevas estructuras de relación. En definitiva, *New Babylon* es la producción material de las reivindicaciones transcritas en el siglo anterior por Sitte, es decir, el resultado de la regeneración del modelo constructivo común basado en los criterios del arte. Constant rechazó una y otra vez el término utopía para describir su obra, pues era, en realidad, la afirmación de una realidad plausible. El artista defendía el arte como representante esencial de los sistemas de realidad, como facilitador de relaciones entre lo literal y lo indeterminado, y como una herramienta capaz de indagar en los grandes conflictos sociales. Aun así, Constant era consciente, como mencionó reiteradamente a lo largo de su carrera artística, que para llevar a cabo lo que él constituyó como nuevos sistemas urbanísticos artístico-culturales, necesitaba, además, de la modificación y la transgresión de los modelos sociales establecidos.

El 20 de diciembre de 1960, Constant presenta por primera vez, en el museo Stedelijk de Amsterdam, el proyecto de *New Babylon*, acompañado por la lectura de *Unitair Urbanism*, un manuscrito que nunca llegó a ser publicado. En él, Constant define las principales problemáticas tanto sociales como estructurales de las ciudades y los modelos de urbanización del momento. Expone cómo las ciudades se convierten lentamente en pseudo-jardines dominados por una naturaleza artificial destinada a pacificar la exaltación y la efervescencia ciudadana. Habla de cómo, en su proyecto, que por entonces no había sido aún desvelado, sería la propia sociedad la arquitecta de su ciudad, creando así un inacabable y totalista *urbanismo unitario*. Constant defendía la necesidad de interceder no únicamente en los elementos arquitectónicos para trascender la arquitectura, sino de modificar y crear nuevas atmósferas, nuevos contextos de relación, lo que produciría, finalmente, la reconstrucción del propio espacio social.

Pero, si el objetivo de Constant era en realidad el de crear un espacio unitario para toda la urbanización, ¿dónde recae entonces la imprevisibilidad de su ciudad? Las estructuras que construye Constant en sus maquetas a escala, sus pinturas y sus estampas, son en realidad figuras compuestas, ensamblajes arquitectónicos destinados a la creación

continua de nuevos espacios para la ciudad. La obra de Constant es, por tanto, no el proyecto estático de una ciudad, sino un complejo de instalaciones destinadas al uso y la transformación de los espacios privados de sus habitantes. Las estructuras arquitectónicas del artista son recursos que ofrece a los habitantes para que estos construyan sus propios espacios, dónde y cómo deseen. El urbanismo de Constant es, en realidad, el resultado de una construcción que existe en y por el tiempo: “es la activación de lo temporal, la emersión de lo transitorio, la permutable, volátil y variable.” (1998: 134)

Otro elemento pertinente para la constitución de nuestra configuración abarcaría el trabajo de Gordon Matta-Clark, desarrollado durante las décadas de los sesenta y los setenta en Nueva York. La obra de Matta-Clark se basa, esencialmente, en la actuación directa sobre los edificios de la ciudad. En lugar de construirlos, el artista transformaba los espacios desde la incisión, la eliminación, el agujero y el vacío. Utilizaba edificios que iban a ser derruidos en los tiempos próximos y actuaba en ellos extrayendo un nuevo significado de sus estructuras y tratándolas desde su propia relación con la arquitectura. Rem Koolhaas equiparó, en una entrevista para Artforum, el trabajo Matta-Clark al de Lucio Fontana sobre el lienzo, pues ambos comparten la necesidad de vulnerar las mismísimas estructuras de sus soportes. Matta-Clark transgredía la realidad del escenario para crear nuevas visiones del espacio. Según Koolhaas, Matta-Clark fue capaz de construir desde la eliminación, reconociéndole como *el gran arquitecto del vacío*. Y esto es, en realidad, lo deliberadamente esencial del artista; la relación por la cual, desde la eliminación de elementos arquitectónicos y la gestión de la ausencia, es capaz de crear estructuras creativas prácticamente de adición. Es decir: la eliminación como acción creadora. Sus espacios cobran una nueva vida, una nueva dimensión, justamente por cómo la imprevisibilidad de las contraformas que crea en el interior de sus edificios encierra un pedazo de vacío a su alrededor.

La propuesta arquitectónica de Matta-Clark prescinde de los elementos acomodatorios propios de la arquitectura de consumo, y se basa en una transgresión no únicamente de los formatos preestablecidos de la construcción, sino también de sus códigos lingüísticos. No únicamente establece y menciona la relación de la arquitectura con el espacio, sino que introduce también la negación de dicha relación. En la década de los 70 fundó, junto con otros arquitectos y artistas como Laurie Anderson o Suzanne Harris, una agrupación artística llamada Anarchitecture, que trataba temáticas sobre la habitabilidad de los edificios, los roles de la propiedad y las dinámicas de las ciudades. Sobre ello, escribió que la anarquitectura trata de hacer espacio sin construirlo delimitando así su propio margen de acción.

To take on the limits of architecture itself, confronting it at the clinical (or entropic) point of its material collapse (effondrement) and pushing it to the critical point of the ideo-logical ungrounding (effondement) of its economy such will have been the primary function of Gordon Matta-Clark’s architectural, or anarchitectural, anti-work. (2016: 317)

Pero no es en realidad una anti-arquitectura lo que propone el colectivo Anarchitecture, sino una arquitectura que, aún sin ser catalogada como arquitectura, es, en realidad, un acto constructivo, creativo y arquitectónico de por sí. El objeto primordial de este colectivo era el de liberar momentáneamente los espacios de los límites de su arquitectura y de la opresión del diálogo entre lo público y lo privado. Bajo el paradigma que se plantea al considerar que para extraerse a uno mismo de la estructura arquitectónica se debe atacar directamente sus fundamentos fundacionales, tanto físicos, como teóricos, como sociales, la obra de Matta Clark se encuentra en tensión para con la arquitectura

funcional de su propio contexto, que el artista cataloga de deshumanizada, tanto a nivel doméstico como a nivel institucional. Partiendo del edificio como entidad, la obra de Matta Clark trata de la práctica de una extracción cuidadosamente estudiada que, a su vez, genera un valor de ausencia absolutamente imprevisible. La obra de Matta Clark como arquitecto dialoga con su trabajo como artista, convirtiendo los restos de edificio en la contraforma del valor real de lo extraído. Cuando Matta Clark expone los elementos arquitectónicos de sus intervenciones en museos está convirtiendo el edificio en el residuo para una futura demolición, pero a la vez generando una nueva situación según la cual, sin él, la ausencia de lo extraído carecería por completo de sentido.

Otro componente esencial para la creación de esta configuración sería la obra de Rachel Whiteread, nacida en 1963 en Gran Bretaña. La artista crea principalmente obra escultórica, tratando el material desde la relación entre el espacio en positivo y el espacio en negativo. El objeto principal de su obra gira alrededor de la materialización del interior de ciertos objetos, dialogando de forma directa con el vínculo entre contenedor y contenido. Whiteread crea grietas por las que filtrar resina, cemento, hormigón o escayola dentro de espacios vacíos, generando, literalmente, las contraformas de su materialidad. Así como sucede con las contraformas que crean los edificios con el cielo, Whiteread contiene y re-materializa el interior de los espacios: delimita sus fronteras y da forma a los repliegues y a las esquinas vacías que lo componen. Como bien destaca Susan Emerling en su artículo sobre la artista, “[...] Whiteread utiliza el espacio construido como molde para el mundo inmaterial, convirtiendo su trabajo no tanto en una investigación arquitectónica, sino más bien en un estudio del interior que habita el espacio de los modelos arquitectónicos” (2010: 133). Por lo tanto, el trabajo de Whiteread se basa en la inversión de las jerarquías materiales ordinarias y en la tensión entre lo físico y lo inmaterial. Desde esta diferenciación, la artista tergiversa los vínculos normativizados que se establecen entre figura y fondo y entre contenedor y contenido. Mediante la inversión, Whiteread dota de nuevos significados a elementos preexistentes, pero generando, desde su intervención, un nuevo sistema identitario. Ella misma considera su trabajo como un embalsamamiento de la vida y del aire: una momificación del espacio interno de una habitación. No es tanto la inversión de la figura como contenedora, sino la contingencia de un interior palpable. Así como sucede con la obra de Matta-Clark, que se desplaza entre la arquitectura y el arte *deshabilitando* los espacios en los que interviene, en el caso de Whiteread su trabajo se desplaza entre la escultura y la arquitectura, generando espacios, como en su obra *House* que perderán su carácter de habitabilidad y ganarán, a su vez, una nueva contundencia estática. Como Rosalind Krauss menciona en *Rachel Whiteread: Shedding life*, la interpretación de su trabajo refiere a la solidificación de un espacio que estaba previamente ocupado, congelando así un instante de corporeidad. Según Krauss, el trabajo de Whiteread registra la identidad del objeto que sirvió como molde desde el cuidado atento del detalle de sus superficies, materializando el interior de sus objetos y utilizando su propia parametrización como frontera entre lo positivo y lo negativo. Lejos de pretender resolver las tensiones con las que juega en sus obras (privado y público, interior y exterior, positivo y negativo) Whiteread pretende establecer entre estos conceptos inversos relaciones de reciprocidad, a través de lo que como bien apunta Bartomeu Marí produce un “vaciado del espacio en su interior o del espacio que dejan atrás como un rastro; de todo aquello en que la materia sustituye al vacío” (1996). Es el propio hecho de la manutención de objetos cotidianos dentro de sus esculturas el que convierte su concepto de negativo en un elemento de positiva familiaridad: la contraforma de los objetos que genera Whiteread crea vínculos para con el espectador, no únicamente por la cercanía del espacio que comparten, sino por la directa apelación a objetos propios de la cotidianidad, tanto arquitectónica, como social.

Cabe destacar, finalmente, que estas configuraciones que propone Badiou son

sujetos cambiantes, inacabables, que se conforman con el riguroso paso del tiempo y que se transforman continuamente con cada nueva obra, con cada nueva adición. La antropóloga Ana Tsing describe dos tipologías de crecimiento que se ajustan aquí adecuadamente: habla, por un lado, del concepto de escalabilidad, que se compone de elementos mínimos de propio significado y que la autora relaciona con los píxeles, unidades significantes que se reproducen generando otros elementos igualmente uniformes, sin modificar el sujeto al que pertenecen desde su crecimiento. Esta tipología de crecimiento se ajustaría a los sistemas de urbanización actuales, que como bien denota Sitte, se planifican desde su acción funcional, y crecen a través de una reproducción sistematizada. Por otro lado, Tsing describe una metodología de crecimiento que relaciona con el desarrollo incontrolable de los bosques, y que coincide con la visión de Gilles Clément sobre el Tercer Paisaje: cada nuevo elemento configura y modifica el sistema al que pertenece, de tal manera que no es posible prever el comportamiento figurativo del sujeto, pues este es, como las configuraciones compuestas por Badiou; infinito, imprevisible y basado, únicamente, en una propia verdad-arte.

### Referencias bibliográficas

- Alliez, É. (2016). Gordon Matta Clark: Somewhere outside the law, *Journal of visual culture*, Vol. 15, Num. 3, pp. 317-333.
- Beslioglu, B. y Savas, A. (2012). Fleabite: Gordon Matta-Clark and programmatic experimentation, *Arq. Architectural Research Quarterly*, Cambridge, Vol. 16, Num. 2, pp. 125-136.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Carolina, A. (2015). Badiou como acontecimiento, *Res. Publica. Revista de Historia de las Ideas políticas*, Vol. 18, Num. 1, pp. 243-257.
- Clément, G. (2018). *Manifiesto del tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Prada, M. (2002). Componer con Vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura, *Cuaderno de notas*, Universidad Politécnica de Madrid, Núm. 9, pp. 57-84.
- Emerling, S. (2010). Rachel Whiteread, Border Crossings. Sep-Nov, 29, 3, pp. 132-134.
- Endell, A. (2018). *The beauty of the Metropolis*. Irlanda: Rixdorf editions.
- Heidegger M. (2006). *Meditaciones*. Buenos Aires: Biblos.
- Krauss, R. (1997). *Rachel Whiteread: Shedding life*. Londres: Thames & Hudson.
- Lao-Tse (2016). *Tao Te King: El Libro Del Tao*. Traducción de Esteve Serra. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- Malvern, S. (2003). Antibodies: Rachel Whiteread's Water Tower, *Art History*, Vol. 26, No. 3, pp. 392-405.
- Schuman, T. (1981). Form and Counterform: Architecture in a Non-Heroic Age, *JAE, With People in Mind: The Architect-Teacher at Work*, Vol. 35, No.1, pp 2-4.
- Sitte, C. (1965). *City planning according to artistic principles*, Translated by George R. Collins and Christiane Crasemann. Londres: Phaidon Press, Random House.
- Tallón Iglesias, J. A. (2015). *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Recuperado de [http://oa.upm.es/41039/1/JOSE\\_ANTONIO\\_TALLON\\_IGLESIAS.pdf](http://oa.upm.es/41039/1/JOSE_ANTONIO_TALLON_IGLESIAS.pdf)
- Tsing, A. (2012). On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales, *Project Muse*, Vol. 18, Num. 3, pp. 505-524.
- Van Eyck, A. (1968). Kaleidoscope of the Mind, Via I, *Ecology in Design, The*

*student publication of the Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, pp. 96-124.*

Wigley, M. (1998). *Constant's New Babylon: The hyper-architecture of desire*, Rotterdam: Witte the With, center for contemporary art, 010 Publishers.

## **La identidad barrial en el documental “Flores de Luna”. Un análisis desde la memoria histórica, el sentido de pertenencia y la geometría del poder**

Daniel David Muñoz Morcillo  
Yamila Díaz Moreno  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

El objetivo de este trabajo consiste en demostrar cómo la identidad barrial es construida en el *Flores de luna* a través de un retrato coral donde la memoria, el sentido de pertenencia y la geometría del poder tienen un rol esencial.

### **Abstract**

The aim of this paper is to demonstrate how peripheral identity is construct in the film *Flores de Luna* through a collective portrait where memory, sense of place and power geometry present an essential role.

**Palabras clave:** sense of place, geometry of power, Flores de luna, memoria colectiva, identidad barrial

**Keywords:** sense of place, geometry of power, Flores de luna, popular memory, peripheral identity

### **Introducción**

El documental *Flores de luna* (2008) es una obra que se caracteriza por construir la imagen del Pozo del tío Raimundo. Esta imagen el director y guionista Juan Vicente Córdoba la construye mediante un retrato coral en diálogo con el pasado y el presente de este barrio.

El pasado se construye mediante la memoria de los protagonistas que llevaron a cabo una lucha constante para sobreponerse a los problemas. Por ello nos acercamos a esta forma de construir relato mediante las concepciones de memoria.

El presente tiene una imagen más difusa, esta es una imagen encarnada por los jóvenes quienes nos cuentan sus problemas en un contexto marcado por los cambios en el barrio, donde la inmigración se convierte en el principal problema.

### **Una mirada al pasado desde la memoria histórica**

La memoria colectiva es uno de los temas centrales del documental, puesto que, a partir de esta se construye la imagen del relato sobre cómo hemos llegado a ser quienes somos. En este sentido, el proceso de construcción de identidad se generada mediante un relato asumido como común, donde los recuerdos de la experiencia individual se sacrifican en pos de un relato más simple pero colectivo (Aguilar, 2008).

Cuando nos acercamos al pasado y concretamente a la memoria desde el audiovisual, Bill Nichols nos dice que estamos construyendo un “teatro de memoria”, es decir, estamos creando una forma de presentar memoria, “Film itself provides a tangible “memory theater” of its own. It is an external, visible representation of what was said and done. Like writing, film eases the burden to commit sequence and detail to memory. Films often become a source of “popular memory,” giving us a vivid sense of how something happened in a particular time and place.” Al mismo tiempo el audiovisual tiene la función

de resignificar y reinterpretar aquella realidad previa a la representación audiovisual. “Memory enters into the various ways by which viewers draw on what they have already seen to interpret what they presently see. The act of retrospection, of remembering what has already been shown and making a connection with what is now being shown, can be crucial, just as memory can prove crucial to the construction of a coherent argument” (Nichols, 2001).

En este último sentido, es que vemos un aporte político de la imagen generada, puesto que permite resignificar realidades existentes previamente al audiovisual. Es una visión que nos apunta hacia el concepto de *pasado pragmático* empleado por White, quien argumenta que el pasado pragmático construido en el cine sustituye a una historia de lo real que parte de un paradigma religioso o metafísico (White, 2005). Por tanto, se genera una resignificación empleada por los sujetos como una realidad imaginada construida a partir de la imagen.

La construcción de este pasado pragmático en *Flores de Luna* trata de generar una imagen de lucha y la solidaridad como la forma por parte de las clases populares de imponerse a su destino. Una imagen que trata de confrontar el estigma inherente a la pobreza de aquellos que tuvieron que emigrar en los masivos éxodos rurales durante los procesos de industrialización y urbanización de las grandes ciudades y que tuvieron que construir sus casas, chabolas, en la periferia de estas urbes. La obra trata de construir una imagen que visibiliza este pasado mediante el testimonio vivo de aquellos pobladores, mostrando una realidad de lucha para sobreponerse a estas problemáticas, de forma que se genera una historia que dignifica la lucha popular para sobrevivir.

El audiovisual cumple con la función de materializar esta historia contada mediante un retrato coral construido a través de una amplia diversidad de personas en cuanto al género, edad, ocupación, estatus; personajes todos ellos protagonistas en mayor o menor medida de la historia del Pozo. De esta forma se genera un relato construido mediante piezas que encajan en un único puzle, generando una imagen unificada sobre lo que ha sido.

La narración se construye de manera que se guía al espectador mediante una estructura del relato audiovisual generado a partir de un desarrollo episódico donde se organizan los principales problemas que tuvieron que enfrentar los pobladores del Pozo del tío Raimundo. Problemas como la construcción de las chabolas, la dificultad de encontrar trabajo con el estigma que existía hacia las clases populares, la droga y la lucha para conseguir una vivienda digna.

Es una narración que en su estructuración no tiene fisuras, puesto que se presenta un relato único propio de una memoria colectiva que es interioriza como la historia vivida, imponiéndose a los relatos individuales. En este sentido la politóloga Paloma Aguilar sostiene “la memoria colectiva se sustenta en grupos que comparten una identidad común (...) aun cuando originalmente pudieron estar configuradas por los recuerdos individuales de algunos miembros del grupo, con el paso del tiempo las élites culturales- impulsoras de iniciativas políticas basadas en la difusión de rasgos étnicos o culturales- acaban elaborando un discurso simplificado y común sobre el pasado, apto para el consumo de los miembros de la identidad compartida y sumamente manipulable por las élites políticas” (Aguilar, 2008)

Es importante tener en cuenta la complejidad que supone el trabajo con la memoria. En este sentido Ricoeur nos alerta de estos peligros puesto que la memoria puede estar alterada por cuestiones de trastorno en la memoria o bien manipulación en el plano práctico o por un uso de memoria selectiva en el plano político-ético, lo que denomina el paso de la conmemoración a la rememoración. Tomando esto en cuenta podemos poner en duda que exista una memoria colectiva única, puesto que desde el

trabajo con la memoria se crea la posibilidad de sucumbir ante la fuerza impuesta de un relato que favorezca al colectivo. Es interesante en este sentido observar una escena donde se está tratando el episodio de la lucha colectiva llevado a cabo por parte de los pobladores del Pozo para conseguir una vivienda digna cuando sus chabolas iban a ser derribadas para la construcción de una autopista. En la secuencia vemos a Pelayo Morcillo acompañado de quien parece ser su esposa, Enriqueta López y Pelayo comenta como la movilizaban para protestar en el ayuntamiento era masiva, entonces Enriqueta le toca en el brazo diciendo que no todas las personas estaban movilizándose.

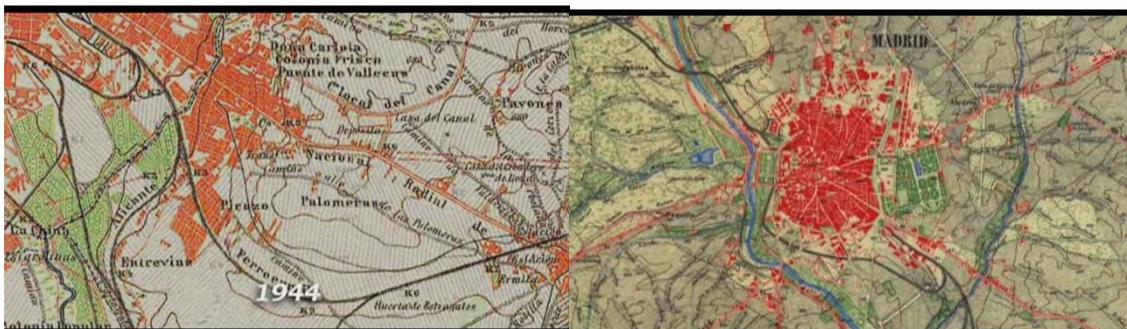


Figuras 1 y 2. La primera imagen corresponde a una foto de archivo de manifestaciones por la vivienda. En la segunda imagen Enriqueta contradice la afirmación de Pelayo sobre como todo el mundo se movilizaba. Ambas imágenes son extraídas del documental *Flores de Luna*.

Es importante destacar que el director haya decidido no suprimir la opinión de esta mujer que contradice tanto el argumento que se viene construyendo, como la imagen que se quiere construir en la película; la idea de que la lucha desde la solidaridad es la herramienta de la transformación de las clases populares organizadas. En este sentido, el haber permitido esta manifestación discordante permite generar un espacio de cuestionamiento y crítica sobre el relato como una verdad única y de esta forma que la audiencia acepte el relato, pero con condiciones.

En lo relativo a cómo el documental se construye, cuando se trata de la memoria histórica se hace desde las formas de representación interactiva (Nichols, 1991). Esta tipología surge con las películas de Jean Rouch quien busca un acercamiento a la realidad donde la cámara se convierte en un catalizador que precipita el desarrollo de la realidad. Este estilo se denominó *fly on the soup* en contraposición al movimiento del *direct cinema* que pensaba que la cámara se tenía que remitir a filmar todo aquello que sucediera sin la intervención del realizador esperando a que algo sucediera, lo que se denominó *fly on the wall* (Barnouw, 1993).

Es la entrevista en profundidad la técnica empleada para captar los testimonios que articulan el relato de la memoria colectiva de quienes poblaron el Pozo. Otros elementos que destacan en la construcción de la memoria histórica es el uso de imágenes y sonidos que ilustran las ideas expuestas. En este sentido cabe destacar como al principio del documental el historiador y geógrafo, Javier Espiago, explica como la periferia y el ensanche burgués se desarrollan paralelamente. Mientras escuchamos esta afirmación vemos los mapas que ilustran la palabra.



Figuras 3 y 4. Imágenes de mapas de Madrid que ilustran la enunciación del historiador Javier Espiago sobre la periferia y el ensanche burgués se desarrollan simultáneamente.

También hace uso de material de archivo cuando se habla de la figura del padre Llanos. Vemos imágenes de él en entrevistas que le hizo Televisión Española donde habla de sus experiencias en el Pozo y sus desmanes y encuentros con el jefe del estado, el dictador Francisco Franco, o el entierro masivo en donde escuchamos como la gente emocionada le canta la internacional. Pero también hace uso de material de archivo privado donde vemos fotografías de distintas personas, como la del hijo de Lola Expósito, imagen esta que ilustra el rostro de una de las tantas víctimas de la heroína, o la fotografía que con su calidad indéxica presenta el testimonio de aquellos años en los que el barro dejaba incomunicados a los vecinos del Pozo.

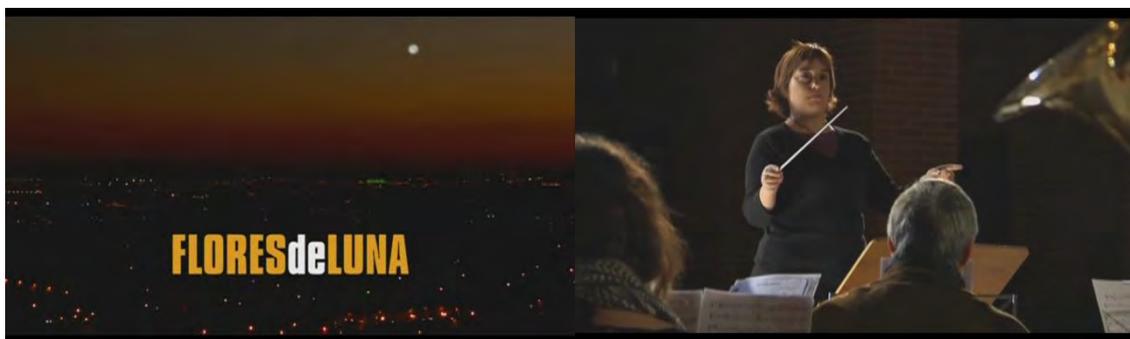
Uno de los elementos más novedosos es el uso de ficciones en el documental como si de otro material de archivo más se tratara. En este sentido, destacar el uso de la obra “el techo” (1957) de Vittorio de Sicca donde se cuenta las dificultades de las clases para conseguir vivienda, lo que los llevaba a tener que construir chabolas en los arrabales de la ciudad. Con el uso de la secuencia final de esta película la obra permite que la audiencia genere una referencia visual con la historia contada por los pobladores sobre aquellos primeros años de toma de tierras y construcciones precarias.



Figuras 5 y 6. La primera imagen es una fotografía de un archivo privado. La segunda imagen corresponde al final de la película *El techo*(1957) de Vittorio Sicca.

Otros elementos interesantes que refuerzan la imagen política de la lucha por la dignidad de las clases populares es el uso de manifestaciones artísticas tales como la poesía, la música e incluso referencias a citas de intelectuales. En este sentido la obra abre con una canción popular que cuenta brevemente la historia de cómo se formó el barrio, seguidamente se recita un poema con una música de tono melancólico con una imagen de un plano largo del Pozo visto que en *fastmotion* transita del amanecer a la noche. La idea que resalta el poema es la necesidad de retomar ese espíritu de lucha y solidaridad que los caracterizaba y que con el tiempo se ha ido diluyendo.

Bajo este mismo tono emocional, el final del documental acaba con la continuación del plano largo inicial del documental con los pisos al final de la fotografía donde la imagen en *fastmotion* cambia progresivamente del atardecer al anochecer. La voz off acompañada por una guitarra española concluye “Érase una vez la revolución, el Pozo del tío Raimundo,” cita que Manuel Castell hace en su libro “los movimientos sociales urbanos”. Finalmente, mediante un *Fade out* transitamos hacia una imagen de una orquesta donde la directora dice: Pozo del tío Raimundo pasodoble y escuchamos esta obra compuesta por la orquesta de Martos mientras los créditos rolan.



Figuras 7 y 8. La imagen primera corresponde al inicio del documental *Flores de Luna*. La segunda imagen pertenece la secuencia final donde se interpreta el pasodoble *Pozo del Tío Raimundo*.

Esta secuencia final refuerza la idea de un del Pozo del tío Raimundo como centro de la revolución para las clases populares y la constancia de esta lucha a través de obras como un pasodoble y una cita en una obra científica social. En este sentido se cierra una imagen que desde la memoria histórica construida por testimonios individuales estructurados en un relato único nos visualiza el triunfo de los poceros como clases populares, en su acceso a la modernidad mediante la solidaridad inter pares y la lucha constante frente a las problemáticas.

### **Una mirada a la identidad de barrio actual desde la geometría del poder**

El audiovisual consigue por tanto transmitir esa imagen de lucha y transformación por parte de las primeras generaciones que llegan al Pozo en su relato sobre la memoria histórica. En su diálogo con el presente, *Flores de Luna* explora la identidad del barrio a través de cómo las nuevas generaciones están entendiendo la realidad de la que forman parte.

Las identidades locales, según la geógrafa marxista Doreen Massey, se forman en diálogo entre lo local y global en un flujo mediado por el capital, en este sentido la concepción de geometría de poder y sentido de lugar (*sense of place*) son herramientas teóricas que nos ayudan a comprender mejor las identidades locales en transformación presentadas en *Flores de Luna*. Para esta autora, la identidad de un espacio o territorio “se encuentra definido bajo las relaciones sociales que caracterizan a una comunidad en un

momento histórico determinado, resultado éste de un diálogo entre la realidad local y las dinámicas globales” que son impulsadas por un capital que dinamiza las relaciones sociales transformando la realidad global y local (Massey, 2003).

Esta relación se expresa en el documental con la idea de conexión mediadas por el capital entre lo local y lo global que ilustra el historiador de la ciudad de Madrid cuando explica que el proceso del surgimiento de la periferia y del ensanche burgués del barrio de Salamanca se dan paralelamente.

Sin embargo, para comprender la situación presente del barrio es necesario contextualizar el momento histórico en el que vivimos. Según el sociólogo polaco Bauman vivimos en una sociedad líquida marcada por una intensificación de los flujos de personas, capital, bienes y servicios donde las fronteras se convierten en más porosas y el tiempo y el espacio se comprimen (Bauman, 2013). Esto provoca como indica Massey una multiplicidad cultural que llevada a un plano espacial significa la convergencia en un mismo espacio de distintas realidades culturales que en un contexto capitalista conlleva la competencia por los recursos de forma que los sectores de la población más vulnerables sientan rechazo hacia estas, al no tener desarrolladas competencias que les haga competir en mejores circunstancias para el acceso a los recursos.



Figuras 9 y 10. La primera imagen corresponde a la conversación entre el equipo de filmación y unos ecuatorianos del barrio del Pozo sobre el racismo. La segunda imagen es de José Ramírez quien piensa que la solidaridad no entiende de razas.

En este sentido cuando la cámara mira hacia el presente y construye el relato sobre la actualidad del Pozo, la inmigración se vuelve el principal problema para los jóvenes, según cifras del INE más de en el 2003 llegaron a España más de dos millones y medio de personas (INE, 2004). Los jóvenes del Pozo manifiestan actitudes racistas en contra de los emigrantes y este es uno de los episodios más interesantes y contradictorios en la construcción de la imagen del Pozo del tío Raimundo que hace el documental, puesto que esa idea de lucha y solidaridad entre clases populares para la transformación de la sociedad se desvanece al señalar al inmigrante como la principal amenaza.

A pesar de la polémica que se genera en torno a la cuestión de la inmigración, existen posturas como la de José Ramírez, uno de los primeros pobladores que ayudó a construir las chabolas de quienes llegaban, para quien los emigrantes de hoy son los jornaleros del ayer, y por tanto, como él dice trata de ser igual de solidario con ellos como lo ha sido con otros. En este sentido, uno de los jóvenes ecuatorianos ratifica la idea de que los extranjeros desarrollan actividades de bajo estatus y salario cuando comenta que su madre hace los trabajos que ningún español quiere, como es el de limpiar baños. El problema es, como apunta el comisario jefe de la policía de Vallecas Porfirio Jiménez, que las clases populares del Pozo ven en la inmigración una amenaza puesto que ambos compiten por los mismos recursos.

Massey, en relación con esta cuestión nos indica que la realidad en el contexto actual esta caracterizada por interconexión entre lo global y lo local. De forma que se requiere de una respuesta política desde la unidad y solidaridad para la transformación.

En el pasado, como el documental muestra existía la lucha colectiva desde la solidaridad. El problema actual radica en que los emigrantes son vistos como los otros por parte de las clases populares mientras que ellos en realidad son parte del mismo problema.

De esta forma la transformación mediante la lucha sobre la que versa la parte que trata sobre la memoria, deja de tener sentido cuando la llevamos al presente, puesto que las nuevas generaciones ven en el emigrante el otro, no su compañero de lucha con los que transformar la realidad.

Esta percepción negativa hacia el otro emigrante, por parte de los jóvenes poceros, muestra la dificultad para comprender y convivir en una realidad dinamizada constantemente por la acción del capital. Ante esta realidad cambiante que desafía los entornos en los que las nuevas generaciones se desarrollan, su reacción es crear sus feudos, como comenta la profesora Rosa Isabel García, de forma que al generar sus propios espacios les hace sentirse fortalecidos y más seguros. Esto es lo que Doreen Massey denomina generar un sentido de pertenencia, un espacio cercano que le permite sentirse en comunidad y que ressemble aquel barrio homogéneo e idealizado del pasado. (Massey, 2003).



Figuras 11 y 12. La imagen primera es de la profesora Rosa Isabel García quien afirma que los jóvenes crean su propio espacio donde se sienten seguros. La segunda imagen es de un diálogo entre los jóvenes del barrio sobre la inmigración

Estos elementos que hemos analizado de comprensión de tiempo-espacio, el sentido de pertenencia nos conduce a la geometría del poder. En este sentido, Madrid se erige como símbolo de desarrollo, modernidad y acceso a los recursos frente a las zonas periféricas que son aprehendidas como espacios caóticos, de crimen, atraso y predominio de lo marginal. De esta forma se establece una relación dominación/ subordinación en una realidad más local que puede ser entendida como una analogía un contexto más amplio global entre los centros de poder o las potencias económicas y las economías periféricas (Massey, 2003).

Esta relación periferia- Madrid es muy recurrente en la obra de Juan Vicente Córdoba. En su documental anterior *Yo soy de mi barrio* obra autobiográfica sobre el significado de ser de barrio, Juan Vicente nos muestra como esa distancia con Madrid no es sólo física, sino que es una proyección de los anhelos y deseos. Madrid simboliza ese querer y no poder, que en *Flores de Luna* queda patente en varios fragmentos, como por

ejemplo cuando llega la escuela al Pozo y la gente se alfabetiza. El cooperativista Fernando Elena dice que cuando los niños y niñas aprenden a leer y a escribir les hacía ascender a madrileños o la anécdota de cuando los jóvenes salían a Madrid a pasear y no se atrevían a decir que eran del Pozo por el estigma que eso suponía. En una entrevista realizada para el artículo Juan Vicente Córdoba nos comentaba como esa distancia entre la ciudad y la periferia es cada vez más sutil, en el sentido de que no es necesaria decir que vienes de un u otro sitio, sino que son los peinados, la ropa, el lenguaje y como descubrió Bourdieu, el hábitus, lo que delata a una persona de barrio<sup>1</sup> (Bourdieu, 1979).



Figuras 13 y 14. La primera imagen es del activista Fernando Elena quien comenta sobre como la educación les hizo sentirse madrileños. La segunda imagen es de una entrevista al director de *Flores de Luna*, Juan Vicente Córdoba en la que comenta cómo la distancia entre la periferia y la ciudad se manifiesta de forma sutil.

En relación con la forma de construir el audiovisual cuando se trata sobre las problemáticas actuales *Flores de Luna* emplea una metodología que le permite a la audiencia contemplar la imagen de forma más abierta, y por tanto acerca al público experimentar la imagen que se va desarrollando en la pantalla de manera más cercana a la experiencia perceptual de la realidad. Es una tipología que Bill Nichols acuñó bajo el nombre de observacional (Nichols, 1991). Una forma desarrollada a partir de la posibilidad de filmar audio y video sincrónicamente y que finalmente permitió sacar la cámara a la calle para poder filmar a los sujetos siguiéndoles en el transcurrir de sus acciones sin mediación aparente ni ningún tipo de dirección. Esta forma que revolucionó el documental se denominó *direct cinema* (Barnouw, 1993).

Estas técnicas son apropiadas para ver las dinámicas de interacción entre las personas. En este sentido cabe destacar el aporte del cineasta Frederick Wiseman y sus retratos de instituciones en un sentido amplio. En *Flores de Luna* se percibe la influencia de este autor en la escena donde se está coordinando las fiestas patronales del Pozo entre dos grupos generacionales distintos, por un lado, tenemos el grupo de los jóvenes y por el otro el de la generación de los padres. La sensación que se produce al seguir la secuencia es que a pesar de que los jóvenes han sido invitados a participar en la organización de los eventos festivos, estos no parecen tener demasiada predisposición para colaborar, pero el problema de fondo observado a medida que va transcurriendo la escena es que los mayores son quienes les invitan a participar, pero bajo las premisas que ellos les imponen, limitando sus posibilidades de elección a lo que los mayores les permiten. En esta secuencia se aprecia la distancia en su forma de ver y entender la realidad entre estas dos generaciones. La sensación que se genera en el espectador es que a pesar de compartir idioma y cultural no existe posibilidad de entendimiento entre las partes.

Otro elemento que es importante destacar consiste en las conversaciones que se entablan con los jóvenes. Son conversaciones que se generan de forma mucho más

<sup>1</sup> Fragmento de la entrevista en: <https://www.youtube.com/watch?v=B5GwF9w8CyA>

improvisadas y abiertas que las entrevistas que relataban las cuestiones históricas. Esto se debe a que las técnicas empleadas para la filmación se hacen mediante el uso de cámara en mano y de un guion abierto, más dado a la conversación que a la entrevista, de forma que se crean diálogos mucho más interesantes que permiten la improvisación del interlocutor, de forma que estos pueden expresar a la cámara de forma más informal y genuina. En este sentido destaca las conversaciones que se dan con los jóvenes donde explican como es que ellos se sienten extranjeros en su propio terreno, ratificando esa necesidad de sentido de pertenencia a un espacio propio.



Figuras 15 y 16. Ambas imágenes corresponden a la reunión entre las generaciones de jóvenes y la que le antecede para organizar las fiestas patronales del Pozo.

Finalmente, comentar una de las escenas finales donde se produce el encuentro entre Lorena y Jorge dos personajes que guían parte del documental mediante su tarea sobre la memoria histórica. En esta secuencia se produce una conversación en la que ambos explican como finalmente han abandonado los estudios y esperan trabajar para conseguir dinero, confirmando la idea expresada por otro joven donde queda patente que interés de las nuevas generaciones del Pozo están más en un desarrollo material, más que otro de tipo cultural como lo fue la generación de sus padres.

De esta forma se confirma las distintas perspectivas y visiones que tiene cada generación. Las primeras generaciones mirando hacia el pasado encuentran en la solidaridad y la lucha la forma de transformación, mientras que las nuevas generaciones tienen un interés en transformar su realidad individual mediante el acceso a un bienestar económico material.

Cuando vemos entonces las dos imágenes que se construyen a partir de las visiones en los distintos tiempos históricos propios de cada generación. Entendemos que hay una ruptura entre la imagen de las primeras generaciones y de los más jóvenes que se propicia en *Flores de luna*.

## Conclusiones

*Flores de luna* es un documental que construye una imagen del Pozo del tío Raimundo en diálogo con el pasado y el presente. Para ello lo construye mediante un retrato coral donde son los protagonistas quienes cuentan desde la memoria y desde sus prácticas diarias que es ser del Pozo.

La imagen varía en función del tiempo al que acercamos, si miramos hacia el pasado, esa imagen es representada por aquellos que vivieron en primera persona el proceso y esta queda condensada en la idea de la lucha y la solidaridad como herramienta de transformación y progreso. Es una imagen construida desde un formato más estático, donde los recursos empleados para la narración son la entrevista y los materiales de archivos.

En cambio, si miramos al presente son las nuevas generaciones quienes nos cuentan qué es ser hoy del Pozo. La imagen es mucho menos clara y precisa. Aunque existen elementos que el documental señala, como es la desconexión generacional con sus antecesores pues no comparten la misma idea de qué es lo importante y cómo conseguirlo. Para ellos pesa más el bienestar económico que el desarrollo cultural. Por otra parte, se sienten amenazados por la multiculturalidad que desafía su identidad y por ello señalan al otro extranjero como el problema, y reaccionan generando espacios excluyentes que les permita generar un sentido una pertenencia. La construcción audiovisual es mucho más atractiva puesto que se emplean técnicas observacionales que permiten mayor improvisación del sujeto fílmico y posibilita que la audiencia experimente de forma más participativa la imagen producida.

## Referencias

- Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid. Alianza Editorial.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary. History of the non-fiction film*. Oxford. Oxford University Press
- Bauman, Z. (2013). *Mordenidad líquida*. Fondo de cultura económico. Ciudad de México.
- Cerdán, J. y Labayen Fernández, M. (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas de documental independiente. *Punto de fuga*, 187-198.
- INE (2004). *Boletín informativo del Instituto Nacional de Estadística*. Recuperado de: [http://www.ine.es/ss/Satellite?L=&c=INECifrasINE\\_C&cid=1259925137681&p=1254735116567&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout](http://www.ine.es/ss/Satellite?L=&c=INECifrasINE_C&cid=1259925137681&p=1254735116567&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout)
- Massey, D. (1993). Power geometry and a progressive sense of place. *Mapping the futures*. 59-69
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana. Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality*. Indiana. Indiana University Press.
- Ricoeur, P.(2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid. Editorial Trotta.
- White, Hayden (2005). The Public Relevance of Historical Studies: A Reply to Dirk Moses. *History and Theory*, 44 pp. 333-338

## **The City of the Anthropocene: Some Problems with the Nomenclature and A Literary Example**

Katarzyna Nowak McNeice  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Abstract**

The aim of my essay is to present an examination of the nomenclature concerning the current moment, i.e., the Anthropocene, the Capitalocene, and the Plantationocene, and propose a brief analysis of this current moment within the context of critical posthumanism. The differences between various names proposed to describe the current moment are covered in detail, in order to show the confusion arising from attempts at labeling it. A recent novel by Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, serves as a literary example of the problems with the current moment, and I propose a reading of the figures of human and nonhuman animals in the chosen text, focusing particularly on the representation of animal habitation in the city. The thematic scope of the chosen novel allows one to ask questions about the nature of belonging (especially in the context of the legacy of colonial domination in India), about human vulnerability, and about the possibility of expressing the pain connected with such matters. Attentive to the environment, the landscape, the flora and fauna in which human and nonhuman life is immersed, Roy's novel undertakes the issue of responsibility for the land, questioning the nature of possession, and in doing so, it portrays animal figures that take on the meaning not just of a marginal figure or a metaphor, but rather, a reminder of a shared animality between human and nonhuman animals. The animal figures point to the limits of expression (of speech and narration), and they become a call for the recognition of other modes of being and communicating: in the case of the analyzed novel, they point to an intuition that stories of belonging to the city and dwelling in the urban landscape must necessarily be textured, spatial stories. Taking inspiration from Karen Barad and Donna Haraway, I focus on the ambivalent middle ground between the human and the non-human where the division between voice and voicelessness collapses, exposing the limits of vulnerability and belonging.

### **Resumen**

El objetivo de mi ensayo es presentar un examen de la nomenclatura referente al momento actual, es decir, el Antropoceno, el Capitaloceno, el Plantationoceno, y proponer un breve análisis de este momento actual dentro del contexto del posthumanismo crítico. Una novela reciente de Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, sirve como un ejemplo literario de los problemas del momento actual, y propongo una lectura de las figuras de animales humanos y no humanos en el texto elegido, centrándome particularmente en la representación de habitación de animales en la ciudad. El alcance temático de la novela elegida permite formular preguntas sobre la naturaleza de pertenencia (especialmente en el contexto del legado de la dominación colonial en India), sobre la vulnerabilidad humana y sobre la posibilidad de expresar el dolor relacionado con tales asuntos. Atenta al medio ambiente, el paisaje, la flora y la fauna en que se sumerge la vida humana y no humana, la novela de Roy se ocupa de la responsabilidad de la tierra, cuestiona la naturaleza de la posesión y, al hacerlo, retrata figuras de animales que abordan el significado siendo no solo una figura marginal o una metáfora, sino más bien, un recordatorio de una animalidad compartida entre animales humanos y no humanos. Las figuras animales señalan los límites de la expresión (del

habla y la narración), y se convierten en un llamamiento para el reconocimiento de otros modos de ser y de comunicación: en el caso de la novela analizada, apuntan a una intuición de que las historias de pertenencia a la ciudad y la vivienda en el paisaje urbano deben ser necesariamente historias texturizadas y espaciales. Inspirándose en Karen Barad y Donna Haraway, me concentro en el terreno ambivalente entre lo humano y lo no humano donde la división entre la voz y la falta de voz colapsa, exponiendo los límites de vulnerabilidad y pertenencia.

**Keywords:** the Anthropocene, critical posthumanism, India, nonhuman animals, Arundhati Roy.

**Palabras clave:** el antropoceno, posthumanismo crítico, India, animales no humanos, Arundhati Roy.

### Introduction

The title of my essay –the City of the Anthropocene– points to the contemporary moment in which we live, to the “now” of our existence on this planet. As difficult as it is to see the present from the precise vantage point of the present, there is a growing awareness that it is necessary to propose a term to describe it, and while critics do not agree on what to call this, our contemporary moment, they do come to a consensus on the necessity to link it to the effects of human activity, simultaneously distancing themselves from the anthropocentric implications of this gesture. In the following essay, I propose a reading of the figures of human and nonhuman animals in Arundhati Roy’s *The Ministry of Utmost Happiness*, with emphasis placed on the urban context in which these figures appear. This reading is preceded by a lengthy discussion of the terminology in use which pertains to the current moment. I provide an extended presentation and analysis of the terms used to describe the present moment in order to show the sometimes conflicting interpretations of the meaning that can be ascribed to the present moment, and to discuss the implications of our choices of nomenclature. In the literary example chosen to illustrate the current moment, the representations of nonhuman animals are crucial for an understanding of the current moment, as the relationships between them and their interactions with their environment can be viewed as a marker of the reconfigured, post-anthropocentric subjectivity. Roy’s novel is an example of a literary work that recognizes the need to pinpoint the moment that is distinctive due to its human-made character, and it does so by attempting to renounce the position that humans have usurped for centuries, that of the generator of meaning.

### Problems with the Nomenclature

The aporia of this task becomes evident when we consider the multiplicity of labels that are in use and the definitions that proliferate. The term that appears in the title of this essay, that is, the Anthropocene, is perhaps most firmly grounded in the hard sciences, and also most widely embraced by the humanities. The Working Group on the Anthropocene (led by Jan Zalasiewicz of Leicester University), which came into being on request from the International Commission on Stratigraphy with the aim of “formalizing th[e] term within the Geological Time Scale” defines it in the following words: “The ‘Anthropocene’ has emerged as a popular scientific term used by scientists, the scientifically engaged public and the media to designate the period of Earth’s history during which humans have a decisive influence on the state, dynamics and future of the Earth system. It is widely agreed that the Earth is currently in this state” (<http://quaternary.stratigraphy.org/workinggroups/anthropocene/>). This definition

stresses the scientific provenance of the label and its popular appeal, while pointing out its contemporaneity.

The term the Anthropocene, however, is not a new one: there have been attempts to pinpoint the exceptional character of the current moment throughout the twentieth century. In fact, a moniker invented with a similar intent was used as early as the first half of the twentieth century: Vladimir Vernadsky hypothesized in his 1926 book *The Biosphere* that humans and other living organisms play a vital role in the shaping of the planet, and proposed the term noösphere –the world of thought– “to mark the growing role of human brain-power in shaping its own future and environment” (Crutzen, 2002: 23). Noösphere is markedly different, however, from Anthropocene, as the former still resonates with an optimistic note applauding the potential of the human; the Anthropocene is less celebratory in its character. The term Anthropocene was popularized around the year 2000, thanks mainly to the atmospheric biologist and Nobel-prize winner, Paul J. Crutzen. Crutzen argues:

For the past three centuries, the effects of humans on the global environment have escalated. Because of these anthropogenic emissions of carbon dioxide, global climate may depart significantly from natural behavior for many millennia to come. It seems appropriate to assign the term ‘Anthropocene’ to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene —the warm period of the past 10-12 millennia. (2002: 23)

In his 2002 article published in *Nature*, Crutzen enumerates the devastating effects of human activity on the planet: the pollution of the biosphere, the exploitation of natural resources, population growth, the depletion of the tropical rainforests, “acid precipitation, photochemical ‘smog’ and climate warming” and he stresses that it is a “daunting task” that presents itself before scientists “to guide society towards environmentally sustainable management during the era of the Anthropocene” (2002: 23). Thus recognizing the human-made aspects of the present era, it places responsibility onto our species for the state of affairs that the planet finds itself in. The human animal is the species that created the situation, and it is the only species that can –if it is still possible– remedy it.

What may be viewed on the one hand as responsibility, might on the other be deemed a selfish preoccupation with one’s own species’ survival. In whatever manner we view these preoccupations, it is precisely sustainability and environmental concerns that are at the heart of the attempts to define and examine the Anthropocene. Sara Dillon describes these anxieties in no uncertain terms, saying, “both the sciences and the humanities [...] agree that the most likely event in the Anthropocene Epoch, if we continue to live as we do now, is the extinction of the human race” (8). This marks an important transposition between the hard sciences and the humanities, and an amplification of meaning. The Anthropocene, a geological concept, comes to mean in philosophical terms the confrontation with the end of the human.

How do we thus cope with our own looming extinction? Stefan Herbrechter, for example, argues that “To be able to think the ‘end of the human’ without giving in to apocalyptic mysticism or to new forms of spirituality and transcendence –this would correspond to the attitude that the phrase ‘critical posthumanism’ wishes to describe” (2013: 3). He proposes a preliminary definition of critical posthumanism: “it is the cultural malaise or euphoria that is caused by the feeling that arises once you start taking the idea of ‘postanthropocentrism’ seriously” (2013: 3). The end of the human, taken to its logical extreme, must result in a paradigm shift in the humanities, as postcolonialism and other “posts” have. Another parallel seems apt: just as postcolonialism may not necessarily mean a celebration of the end of colonialism, in the same way

postanthropocentrism does not mark the end of anthropocentrism, but rather, a postulated change of optics, a more inclusive, much wider angle at which to see the human, the nonhuman, and the world. The Anthropos, like the colonial center, no longer radiates meaning out to the peripheries. Binarisms such as centre-margin, human-nonhuman lose their ontological primacy and prescriptive power.

To further the analogy, the “post” in “postanthropocentrism” is likely to cause as many problems as the “posts” in “postcolonialism” and “postmodernism”. Whether we understand it as a critical examination of anthropocentrism or the period that comes after it, the idea of postanthropocentrism pivots on a postulated change in perspective, a renewed understanding of what it means to be human that derives from a confrontation with a very real possibility of the end of our species.

The idea of the end taints the possible timing of the era (or epoch –geologists’ views vary on this point) of the Anthropocene. Crutzen places the beginning of the Anthropocene in the second half of the eighteenth century, pointing out its coincidence with the invention of the steam engine, and thus the beginning of the industrial era. Other geologists place the onset of the Anthropocene in the mid-twentieth century, when we as humans realized our destructive potential. Zalasiewicz, in a tellingly titled article “When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal”, proposes that “an appropriate boundary level here to be the time of the world’s first nuclear bomb explosion, on July 16th 1945 at Alamogordo, New Mexico”, adding that together with other bombs detonated in the four decades that followed, the “attendant worldwide fallout [is] easily identifiable in the chemostratigraphic record”. While geologists might differ on the dating of the commencement of the Anthropocene, the sense of doom, of a man-made global catastrophe, is clearly felt in all of the attempts to pin it down.

For some critics, however, the term Anthropocene is inadequate, misleading, and ultimately, an erroneous misnomer. As Eileen Crist claims, “The Anthropocene discourse delivers a Promethean self-portrait” (2016: 16) of humankind; what is more, it “subjects us to the time-honored narrative of human ascent into a distinguished species” (2016: 24). According to Crist, “In the Anthropocene discourse, we witness history’s projected drive to keep moving forward as history’s conquest not only of geographical space but now of geological time as well” (16–7). This critique of the nomenclature derives from what is seen as a mistaken attribution of the cause for the present global ecological crisis. In the words of Justin McBrien, “The ‘Anthropocene’ displaces the origins of the contemporary crisis onto the human being *as species* rather than *as capital*”. McBrien adds that this misplacement presents a false cause, namely, that it is “human ‘nature’, not capital, [that] has precipitated today’s planetary instability.” He further explains, “We have mistaken who ‘we’ are (as some kind of undifferentiated human mass) from what ‘we’ perform through capital.” (2016: 119). A more appropriate term, as Jason Moore argues, is the Capitalocene. Moore explains, “the Capitalocene does not stand for capitalism as an economic and social system. [...] Rather, the Capitalocene signifies capitalism as a way of organizing nature —as a multispecies, situated, capitalist world-ecology” (2016: 6). Naming the contemporary moment the Capitalocene is thus an attempt to reflect on the negative effects of human activity on earth while attempting to avoid the glorification of humankind by ringing in the term as the era of man, the Anthropocene. It is meant to displace the human from a central position as a unique species, and to point to our species’ destructive activity motivated by the logic of capital.

A similar attempt is heard in yet another term proposed to replace the Anthropocene. The term Plantationocene has been offered “for the devastating transformation of diverse kinds of human-tended farms, pastures, and forests into

extractive and enclosed plantations, relying on slave labor and other forms of exploited, alienated, and usually spatially transported labor”. As Donna Haraway points out, the term is not meant to signify practices of the past: “The Plantationocene continues with ever greater ferocity in globalized factory meat production, monocrop agribusiness, and immense substitutions of crops like oil palm for multispecies forests and their products that sustain human and nonhuman critters alike” (2016: 206 n5). Similarly to the Capitalocene, the Plantationocene is also pointing out the skewed relationship between the human animal and the rest of the world, and it reflects on the character of this relation, according to which the world is seen as capital. The Plantationocene seems to go a step further, bringing an ethical perspective to this assessment. By drawing a connection between plantation economy, based on slave labor and degradation of the human as well as of the environment, the Plantationocene is a call to recognize our complicity in the creation of the catastrophe.

### **A Literary Example of the City of the Current Moment**

The differences between them notwithstanding, in all three proposed terms, the Anthropocene, the Capitalocene, and the Plantationocene, there sounds an alarm about the processes that seem to inevitably lead to human (and multispecies) extinction at an unprecedented rate. Keeping these terms in mind, I would now like to take a look at a literary example of a representation of these catastrophes from a recent novel, *The Ministry of Utmost Happiness*. The author, Arundhati Roy, is a long-time political activist and a speaker for human rights and environmental issues, whose career revolves around the topic of man-made destruction of the planet in the contemporary moment. She stresses the importance of the urban setting for the novel, saying, “The sprawling structure of this book, the narrative style—it’s almost like looking at a city whose plans are ambushed” (*The Nation*, Asokan). She admits that the greatest challenge when composing the novel was to “walk the reader through a city—the narrative city as well as the geographical city—and unlock its potential” (*The Nation*, Asokan). Thus the idea that a reader must be lead through the winding streets and alleyways of the narrative, or be allowed to wander on her own, is inscribed in the text itself. The urban landscape –alienating, overwhelming, pulsating with life and yet often hostile to life itself– is such an important element of the novel that it becomes one of its principal characters.

The narration of *The Ministry of Utmost Happiness* starts with a description of a moment when the day turns into evening: “At magic hour, when the sun has gone but the light has not, armies of flying foxes unhinge themselves from the Banyan trees in the old graveyard and drift across the city like smoke”. This first sentence of the novel already signals the main thematic preoccupations of the text, that of nonhuman animals and the urban setting. The mood is quickly set with the mention of the birds that go missing: “When the bats leave, the crows come home. Not all the din of their homecoming fills the silence left by the sparrows that have gone missing, and the old white-backed vultures, custodians of the dead for more than a hundred million years, that have been wiped out”. The choice of words, “gone missing” and “wiped out”, suggests that some kind of catastrophic event has led to the birds’ extermination, and the reader is quickly informed of the details of the unfolding process: “The vultures died of diclofenac poisoning. Diclofenac, cow-aspirin, given to cattle as a muscle relaxant, to ease pain and increase the production of milk, works –worked– like nerve gas on white-backed vultures. Each chemically relaxed, milk-producing cow or buffalo that died became poisoned vulture-bait”. As the reader learns of the chain of events that lead to the disappearance of the birds, we also learn of the underlying cause that produced the sorry effects in the

extinction of the birds: “As cattle turned into better dairy machines, as the city ate more ice cream, butterscotch-crunch, nutty-buddy and chocolate-chip, as it drank more mango milkshake, vultures’ necks began to droop as though they were tired and simply couldn’t stay awake. Silver beards of saliva dripped from their beaks, and one by one they tumbled off their branches, dead”. The immediate reason for the birds’ disappearance: diclofenac poisoning, is linked to the food chain in which the cows, treated with diclofenac, become vultures’ prey and in turn poison the birds. Even though the birds are referred to as missing, there is in fact a more profound gap that remains unfilled: the humans are missing from the scene almost completely. Instead, it is the city that eats ice-cream and drinks milkshakes. The urban landscape is anthropomorphized into a representation of greed and unstoppable consumption at the expense of nonhuman species. This landscape of the Capitalocene is strictly anchored in the present moment, as the conclusion of this descriptive paragraph tells us: “Not many noticed the passing of the friendly old birds. There was so much else to look forward to” (1). Sandwiched between the past, signaled by the verb “noticed”, and the future, suggested in the phrase “to look forward to,” is the present moment, which is the moment of the extinction of species, of unbridled consumerism, of factory meat production, of the poisoning of the biosphere. These processes go unnoticed, as if human agency is removed from this scene altogether. But the responsibility still rests with the humans, not seen as an undifferentiated mass, but rather, with the humans’ performative potential realized through capital.

The fragment opening the novel begs several questions, not the least important of these being, why were cows given diclofenac? Why are sparrows missing? What are the consequences of the vultures’ poisoning? One cannot answer these questions, or indeed pose them, without considering the logic of capitalism engendering the unfulfillable desire for material possessions as a paramount value in and of itself, while denying the importance of the coexistence of human and nonhuman animals that depends on dynamic systems constantly negotiating the balance, and which becomes crucially disrupted when one animal –the human– usurps a higher status and controls other animals’ access to resources on which their subsistence rests. This is the situation in which humans demand more milk products that can be produced in a sustainable manner. Factory production of dairy pivots on violence<sup>1</sup> against nonhuman animals; as Carol J. Adams stresses, “dairy products and eggs are not victimless foods” since they are obtained at the expense of freedom and with the manipulation of the reproductive capacities of nonhuman animals (2010: 305). These acts of violence are necessitated by urban migration: the small rural farms of the past are no longer able to support the demands of the city population.

The globalizing processes of the generation of capital and the expansion of markets –of which dairy production and animal extinction are an inseparable part– are represented in the example of India, the country expected to become the new superpower, with its fast economic growth and investment incentives. In *The Ministry of Utmost Happiness* these processes are represented again in a way that removes the human agent from the picture, leaving the reader with a strangely posthuman urban landscape: “*India! India!* The world rose to its feet, roaring its appreciation. Skyscrapers and steel factories sprang up where forests used to be, rivers were bottled and sold in supermarkets, fish were tinned, mountains mined and turned into shining missiles. Massive dams lit up the cities like Christmas trees. Everyone was happy”. Nature and its elements, forests, rivers, animals, minerals, are all turned into products ready for consumption, and it seems that there is no real price to pay for the deforestation, the depletion of mineral resources, the damming of

---

<sup>1</sup> For a comprehensive discussion of the violence inherent in dairy farm production see Lisa Kemmerer (ed.), *Sister Species: Women, Animals and Social Justice*. Urbana: Illinois University Press, 2010. Pp. 173-184.

rivers, and the consumption of animal produce, since the paragraph finishes on an upbeat note. There is, however, a price to pay: “Away from the lights and advertisements, villages were being emptied. Cities too. Millions of people were being moved, but nobody knew where to” (53). The price of what counts as progress is paid by those whose inhabitation is disrupted and lives uprooted. Humans and nonhumans alike must make way for the new avenues of profit, of capital being moved on a global scale.

## Conclusions

The urban landscape that Roy sketches in *The Ministry of Utmost Happiness* is a landscape of destruction, dislocation and alienation. It is a chilling picture of degradation presented as progress. The city becomes a graveyard for human and nonhuman animals alike. By removing active human agents from the scene, the novel suggests a posthuman perspective, one that “is not calibrated to the human” (Barad, 2007: 136), and an attempt, if it is possible, at presenting a post-anthropocentric narrative. This narrative is characteristic of the times we find ourselves in which can be variously described as the Anthropocene, the Capitalocene, or the Plantationocene. The multiplicity of labels given to designate the current moment reflects the inherent problem with the nomenclature, which is the aporia of a post-anthropocentric subject.

To finish on a less bleak note, I would like to point our attention to yet another term, which carries a potential of inspiring change. In a response to the term “Anthropocene,” Edward O. Wilson proposes the term “Eremocene”, which he sees as, in fact, more appropriate for our times. Wilson warns us against the continuing destruction of the earth’s species and environment, saying, “To let more of Earth’s biodiversity –perhaps we should say more simply the rest of life– continue its slide into extinction will turn the Anthropocene into the Eremocene, the Age of Loneliness” (2014: 132). One way to prevent this is to face –in the Levinasian sense– the animals around us, and bridge the gap between human and nonhuman animals, and to imagine a city that is a space for the living. This is what the prose analyzed in my essay invites us to do.

## References

- Adams, C. J. (2010). Why Feminist-Vegan Now? *Feminism & Psychology*, 20(3), pp. 302-317. DOI: 10.1177/0959353510368038
- Asokan, R. (17 July, 2017). The Air We Breathe: A Conversation with Arundhati Roy. *The Nation*. <https://www.thenation.com/article/the-air-we-breathe-a-conversation-with-arundhati-roy/>
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. London, Durham: Duke UP.
- Crist, E. (2016). On the Poverty of Our Nomenclature. In *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Ed. Jason W. Moore. Oakland: PM Press.
- Crutzen, P. J. (3 January, 2002). Geology of Mankind. *Nature* (415), p. 23.
- Dillon, S. (2018). The Horror of the Anthropocene. *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings*, 6 (1): 2, pp. 1-25. DOI: <https://doi.org/10.16995/c21.38>
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke UP.
- Herbrechter, S. (2013). *Posthumanism: A Critical Introduction*. London, UK: Bloomsbury.

Kemmerer, L., ed. (2010). *Sister Species: Women, Animals and Social Justice*. Urbana: Illinois UP.

McBrien, J. (2016). Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene. In *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Ed. Jason W. Moore. Oakland: PM Press. pp. 116-137.

Moore, J. (2016). Introduction. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Ed. Jason W. Moore. Oakland: PM Press. pp. 1-11.

Roy, A. (2017). *The Ministry of Utmost Happiness*. London: Hamish Hamilton.

Wilson, E. O. (2014). *The Meaning of Human Existence*. New York: Norton.

The Working Group on the Anthropocene  
<http://quaternary.stratigraphy.org/workinggroups/anthropocene/>

Zalasiewicz, J., et al. (2015). When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal. *Quaternary International*, (383), pp. 196-203. <http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2014.11.045>

## **Urban modern imaginary and national identity in post-war Greece: photography in the illustrated journal *Eikones* (1955-1967)**

Evi Papadopoulou  
(Aristotle University of Thessaloniki)

### **Resumen**

La revista ilustrada (1955-1967) *Eikones* fue fundada unos años después del final de la Segunda Guerra Mundial y una sangrienta Guerra Civil entre el ejército nacional griego y las guerrillas comunistas. *Eikones* pretendía convertirse en una versión griega de *Life* y, por lo tanto, la fotografía se consideraba el medio apropiado para promover la transición del país al capitalismo tardío y la modernización de la vida cotidiana. Para este propósito, reconocidos fotógrafos griegos adoptaron las prácticas modernistas hacia el paisaje urbano, como tomas aéreas y de alta visibilidad, fotografía nocturna celebrando la luz eléctrica, la velocidad y la vida metropolitana y la fotografía arquitectónica de edificios modernistas. El objetivo de este manuscrito es examinar la fotografía urbana moderna del paisaje como un elemento efectivo de una nueva economía visual en conjunción con la “comunidad imaginada” de la nación que pertenece al oeste y la colonización de la vida cotidiana por las políticas culturales de la Guerra Fría y las fuerzas del capitalismo de la posguerra.

### **Abstract**

The illustrated journal *Eikones* (1955-1967) was founded a few years after the end of World War II and a bloody Civil War between the Greek national army and communist guerillas. *Eikones* aimed at becoming a Greek version of *Life* and thus photography was considered as the appropriate medium to promote the country’s transition to late capitalism and the modernization of everyday life. For this purpose, well-known Greek photographers embraced modernist practices towards urban landscape, such as aerial and high vantage point shots, night photography celebrating electrical light, speed, and metropolitan life and architectural photography of modernist buildings. The aim of this paper is to examine modern urban landscape photography as an effective element of a new visual economy in conjunction with the nation’s “imagined community” belonging to the west and the colonization of everyday life by the cultural politics of Cold War and the forces of post-war capitalism.

**Palabras clave:** Modernismo, Fotografía, Urbanismo, Eikones, Grecia.

**Keywords:** Modernism, Photography, Urbanism, Eikones, Greece.

### **Introduction**

The image of post-war Greece was synonymous with unspoiled landscapes, archeological sites and scenes of traditional life. Although local population suffered greatly during World War II between 1940-1944 and a bloody Civil War from 1944 to 1949 between the National Liberation Front (EAM) –the military branch of the Greek

Communist Party– and the National Republican Greek League (EDES) supported by Britain and the United States, Greece validated its authenticity in the tourist industry as a terrestrial paradise that has not yet been ravaged by modernity and its rapid rhythms. Hollywood films like *Boy on a dolphin* in 1957 and *Zorba the Greek* in 1964, illustrated journals like *Life* and tourist guides for example, *This is Greece* with photographs by Cas Oorthuys in 1958 presented Greece as an ideal place of vacation.

Greece as a non-historical heterotopia identified with leisure, antiquities, and scenes of mainly rural life has been examined in the context of colonial studies, where Greece is perceived as a cryptocolonie, according to Michael Herzfeld's concept. A cryptocolonie is a country, which has not been an actual colony but has what Herzfeld called "a symbolic as well material dependence on intrusive colonial power" (Herzfeld, 2010). Cryptocolonies were regarded as buffer zones between the west and the rest, internalized a Eurocentric appreciation of their past, got recognition for positive images of the past than via features of contemporary society and therefore were conceptualized as being not really modern (Herzfeld, 2002).

In the course of the last decades this discourse of colonialism embraced the photographic production of post-war Greece and became a sort of academic example. The work of photographers like Voula Papaioannou, Antonis Ikonmidis, Maria Chrousaki, the photographic production of the Greek National Tourism Organization were examined through this prism. According to this point of view (Panayotopoulos, 2009; Katsaridou and Kontogiorgi, 2012), a distorted image of the country laid primarily on representations of natural and archeological landscape that were being exported as well as being consumed by the Greeks and thus became a sort of innate feature (Stathatos, 1996).

Beyond this dominant point of view, the paper aims at examining the neglected question of modernization of Greek society and in particular of urban landscape and practices of everyday life in the context of the emergence of a new visual economy of photography. It focuses on the illustrated journal *Eikones* as an effective element of this new visual economy and deals with the examination of what images do in circulation and how they are implicated in the "imagined community" of the nation –according to Benedict Anderson's thesis that printed capitalism played a major role in the emergence of nationalism (Anderson, 1991)– linked to cold war politics and the colonization of everyday life by forces of post-war capitalism.

The term "visual economy" invented by Deborah Poole refers to the way visual images are part of a comprehensive organization of people, ideas and objects. This condition involves three levels: the organization of production comprising people and technologies that produce images, the circulation of goods, thus the transmission and publication of images and objects and the cultural resources and social systems through which images are interpreted and valued (Poole, 1997). Invoking the idea of visual economy means that images communicate messages in a way that establishes boundaries of inclusion and exclusion in order to facilitate capital accumulation and social cohesion. In this context, images cannot be isolated as discrete objects but have to be interpreted in relation to networks of technologies, institutions, markets, affects, cultural and political contexts (Campbell, 2008).

## **Illustrated press in post-war Greece and the emergence of a new visual economy**

“We chose the title *Eikones* (*Images* in english) because it explains the special content of the magazine. Of course there will always be the necessary text. Photographic images will permit the readers to see the flickering emotion of each incident. In this way they can experience the event as if they were present [...] Our country, Greece, has been photographed only by foreigners and the photographs have been published only in foreign illustrated magazines. There are immense possibilities that are being opened today for a Greek magazine. We will aim at looking our country by the means of the expressive and sincere eye of the photographic lens and will represent with large and well-printed photographs, not only Greece’s beauty but also its vitality, its progress, its new forms”.

The above note was published in the first issue of the weekly magazine *Eikones* that was released on the 30th October 1955. Although it was unsigned, it is quite possible, as it is still the practice in illustrated magazines, to have been written by its editor Eleni Vlahou, who was also at the helm of popular daily newspapers such as *Kathimerini*, *Mesimvrini*, the journal *Eklogi*. The mid fifties was a flourishing period for the illustrated press in Greece. Technological advances and developments in typography have played an important role in the expansion and new form of illustrated journals. Applying the offset printing method and a variety of new fonts had as result more impressive titles and layout. In 1954 *Tachydromos*, an illustrated journal that had many affinities with *Eikones*, was published and three years later the architectural and interior decoration journal *Architektoniki* which promoted mainly greek architectural modernism.

*Eikones* envisioned being a Greek version of *Life* or *Paris Match*. Similarities can be found in the format of the journal, the layout of covers and inner pages, the variety of interests and the quality of photography. The vision of *Life*’s editor Henri Luce seemed to have inspired Vlahou. In 1936 Luce aimed at pictorial journalism as a new language “that excited an irresistible drive to look, to possess in the strains of ink on paper all that belonged to imaginary all that was given to sight and had to be seen” (Tagg, 2009).

*Eikones* was a very popular journal. The level of demand it excited was very high and on several occasions it run out of print. Its low price –five drachmas– aimed at an interclass dissemination and thus functioned as more or less a democratic element of visual economy that circulated among different classes and influenced the social imaginary on a national level. Ideologically it identified with the politics of the royal couple –the royal family was on the cover of the first issue of the journal– and supported the right-wing governments of “Greek Rally” of Alexandros Papagos (1952-1955) and “National Radical Union” of Konstantinos Karamanlis (1965-1963), which promoted the vision of development, progress and westernization of Greece. Thus, its pages were filled with advertisements for electronic machines, imported everyday items, cars, as well as articles about the adoption of new modes of entertainment, construction of holiday resorts for the emerging tourist industry, familiarization with technological innovations.

The journal was part of a wider network of photojournalism and in general documentary image circulation related to the construction of a new social imaginary synonymous with the right wing politics. There were plenty photo-reportages about Karamanlis inspecting or inaugurating public works amidst cheers and applause in popular newspapers like *The Vima* or in Vlahou’s *Kathimerini* and *Mesimvrini*, whereas newsreels promoted all over the country the recently reconstructed public space. Moreover, censorship was imposed when the image of progress and westernization was

put under scrutiny. The film *Synoikia to oneiro* of Alekos Alexadrakis, a left-wing actor and director, in 1961, was censored before its projection in the cinemas because it presented the bad conditions of living in a migrants' settlement in Athens (Zoumboulakis, 2011).

Vlahou's interest in photojournalism as a pictorial language stemmed from her activity as an amateur photographer in the context of Hellenic Photographic Society, the only amateur club of photographers in Greece at that time, which promoted photography as a visual art. Thus, she facilitated the collaboration of other photographers, members of the same camera club, with *Eikones*, like Harissiadis, Meletzis, Papadimos. In the context of the Hellenic Photographic Society photographers were educated in documentary practices without critical stance on the current social and political situation. Thus, they fitted perfectly to the journal's discourse of reconstruction as a site for reconciliation between political opponents and adhesion to capitalist development.

### **The construction of the modern city in the pages of *Eikones***

Urbanism as a way of life, according to the famous concept of Louis Wirth (Wirth, 1938), was adopted by Greek society in the 1950s, when the urban landscape became the embodiment of new narratives, practices of identification and everyday life. The devastating economic situation and political executions following the end of Civil War in the context of national-mindedness imposed by the post-war right wing governments (Papadimitriou, 2006), forced a large percentage of rural and semi-rural populations to immigrate to urban centers, mainly Athens, as well as Thessaloniki in search of work, better education, social life. Between 1961 and 1971 the population of Greater Athens increased by 37% and during the following decade, by a further 19% (Clogg, 2013).

The imaginary of modern landscape and modernization of everyday life were in terms with the contemporary political discourse and thus a favorite photographic subject in the pages of the journal. The photographers of *Eikones* insisted on a visual vocabulary that would permit them to excite the imagination of the readers by capturing the new condition of reconstruction and at the same time persuade them, due to the apparent truthfulness of the medium, that the country's progress was to everyone's benefit and this model of life was equally accessible to all. Thus, they made use of a pictorial language that merged modernist photographic practices and the regime of truth of documentary photography, without however a critical stance on contemporary society.

To be modern is to be identified with new subjects and ways of seeing. Composition and content are the two key components of the modern photograph and they are also related to the views and values of the photographer and their role in modern culture. These compositions frequently made use of dynamic angles from above, which aimed to, quite literally, construct new ways of seeing the world through unconventional viewpoints (Bate, 2017). Looking from above, as Michel de Certeau stated, transforms the city into a text and engages the viewers in a voluptuous pleasure. It allows one to read it, to become a solar eye, looking down like a god, whereas the ordinary practitioners of the city live down (De Certeau, 1988).

The photographers of *Eikones* for the needs of articles illustrating the progress in public space adopted mainly high angle shots from above and demonstrated a great interest in issues of form and composition. Dimitris Harrisadiadis, a fervent supporter of modernism, found in the recently renovated Omonia Square at the center of Athens an

ideal field for practice (ill.1). He focused on the geometric layout of the square, the polygonal formation of the tank, the verticality of the fountains, including in the same frame features of modern life like the traffic and the recently installed electric poles. Thus, Omonia was transformed into a geometrical pattern, which was inaccessible to pedestrians and could be perceived in this way only by the means of the photographic lens. In Meletzi's *New aspects of Athens* a newly geometrically designed roundabout in the center of the capital held the attention of the photographer (ill.2). Thus, he referred to the emerging culture of private mobility in Greece, which was a component of the development of modern space, since it reflected Fordism as a new model of economic production, redefined the relationship between city and countryside and changed the way of perception and consumption of space (Stout, 2016).

Aerial photographs were widely acclaimed to produce objective views and detached knowledge, components of the modern consciousness (Sekula, 1975). In an article entitled "Modern Athens, this unknown!" Kostas Raphailidis avoiding vertical take-offs that are more akin to a cartographic approach, focused on specific elements of modern urban planning, such as a clearly defined urban grid and zones with specific functions and on newly renovated squares and traffic junctions (ill.3). At the same time he aimed at integrating the classical heritage with the built environment, insinuating thus a calm transition between the past and the present, the archeological and the contemporary landscape.

When the photographers of *Eikones* adopted a walking rhetoric, they focused mainly on modern architecture. Their role in the reception of architectural modernism by readers who had no direct contact with the urban landscape of Athens or Thessaloniki was crucial. Modern architecture, as Beatriz Colomina asserted in her famous book *Privacy and Publicity*, can only be understood in relation to its engagement with the mass media. Thus, the real site of modern architecture is not a series of buildings in inconvenient locations, but the published photograph. She argued that photography transforms architecture into merchandise and conveys it through the magazines for it to be consumed by the masses (Colomina, 1994).

The photographers of *Eikones* followed a distinct set of internationally applied conventions when approaching the modern architecture of Greek urban landscape. These included dynamic wide-angle three-quarter views to emphasize a building's spatial massing, usually photographing in sunlight such that light and shadows emphasize volumetric form, the plasticity and whiteness of the surfaces. They focused on repeating motifs in order to convey a sense of harmony and balance, while the necessary cropping to adapt the photographic image on the page gave a more spectacular effect to the final result. Quite often they dramatically highlighted the height of buildings by choosing contre-plongée shots, that is from a low point and turning the lens vertically. It was also common for interiors to be photographed from selective viewpoints looking through open doors to suggest layered sequences of space and leading the eye into the image to suggest that the building was accessible to the viewer (Higgott and Wray, 2012).

The American Embassy in Athens (ill.4), an architectural project of Walter Gropius, and Hilton Hotel (ill.5) were presented in the pages of the journal in accordance with the aforementioned conventions as typical examples combining the classicist tradition with modern elements. Both of them had an imaginary and at the same time material value in the period of Cold War. Due to the application of Marshall Plan in Greece between 1948-1952, the United States were considered a synonymous with

modernity. In addition, the ideological discourse, which was cultivated at that time, sought to position Greece on the side of the “Western World”, not only in political terms, but also mainly in terms of values and cultural affinity with reference to consumption, technology, recreation and the management of leisure time. Moreover, the Hilton Hotel aimed at contributing to the branding of Athens as a capital that could offer its visitors the greatest comfort and aesthetics. The Central Market of Athens (ill.6) and the Student residencies in Thessaloniki (ill.7) were also typical examples signifying the dissemination of architectural modernism and its interactivity with practices of everyday life.

The construction of modern imaginary relied not only on day shots but also on night landscapes and nocturnal experiences. The “technological sublime” of the night, a term coined by Perry Miller and explored further by David E. Nye, referred to the possibility of technology to provoke experiences of awe and wonder, which people have had when confronting with particular natural sites. The electrification created the image of the modern city confirming the values of high energy and speed that have become hallmarks of the 20<sup>th</sup> century. Furthermore, the social impact of electrification had to do with the shift to expressive individualism, the rise of mass consumption, the reconceptualization of domesticity (Nye, 1994).

Greece experienced this shift of individual and collective consciousness during the first post-war decade, when an extensive program of electrification took place all over the country. In 1950 the Public Power Corporation was founded in order to formulate and implement a national energy policy, a key element of the reconstruction program (Politakis, 2018). Electricity changed everyday life in public and private spaces, encouraged nighttime leisure, and produced new sensory experiences for the inhabitants of urban centers. An illustrated article under the title *Progress with electricity* in the 148 issue on 21 August 1958 is quite eloquent: “To enjoy the spectacular view of night Athens and the suburbs, climb up the Acropolis or Lycabettus or take some careful glances through your airplane window if you're lucky and you fly over that area [...]. You'll admire millions of lights illuminating houses, various streets and avenues, countless bright advertising signs [...]. When you look at the torrent of electric light, you will be able to reflect on life and traffic that grows inside these lights. Small and bigger factories, hospitals, theaters and cinemas, shops, hotels, etc... are all moving, producing, living with the help of electricity [...]”. The city from the above description recalls a good-functioning machine thanks to the use of electricity, a modern night urban landscape that is not inferior to the daily image of Athens.

Through the photographic lens the nocturnal traffic in central avenues was perceived as abstract patterns (ill.8), the facades of buildings were transformed in bright advertising signs that produced a sensory overload (ill.9), the illuminated archeological sites became the equivalent of geometrical forms and obtained not only symbolic but also commercial value (ill.10). In 1959 the spectacle “Sound and light” combining special lighting effects, narration and music invited tourists to enjoy nighttime entertainment in archeological sites.

The new visual economy in Greece was founded not only on the inclusion of certain images, but also on the exclusion of others. The photographers of *Eikones* as distant viewers from above or walkers enjoying the day or night landscape produced specific politics of visibility and experiences of spatiality that left out of the frame issues like the typical block of flats, a result of the practice of “antiparohi” based on the partnership between landowner and contractor for the construction of a residential

building, the high unemployment rate on national level which led to one of the largest waves of Greek migrants mainly to Western Europe, the USA and Australia, vibrant student movement during the 1960s, demonstrations concerning the political situation in Cyprus and strikes about labourers' rights. This political strife became even more intense after the fall of the centrist government in 1965 and the political instability that led to the dictatorship of the colonels in 1967. The same year the journal *Eikones* ceased circulation, media censorship was implemented, and Greece entered one of the darkest periods of its recent history.

## Conclusions

To conclude, James Donald in the introduction to his book *Imagining the modern city* argued that the city in modernist aesthetics has become a part of the spectacle as it was defined primarily by new ways of seeing. Thus, the city's dweller had the ability to live both here and elsewhere, his or hers imagination was encouraged by new and largely urban technologies of communication (Donald, 1999). The spectacle, as Debord claimed, appears as a part of society and as a means of unification, shapes the social imaginary by constructing social relations, giving birth to desires and mitigating contradictions (Debord, 1995). The new visual economy of the modern urban landscape in the pages of *Eikones* served the needs of the "imagined community" of Greece belonging to the west, entering late capitalism and thus offering its citizens better conditions of everyday life. This vision sought to function as a unifying bond on a national level some years after a bloody Civil War and during a period that was characterized by the rigid politics of right-wing governments, political executions and social inequalities.

## References

- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*. London, New York: Verso.
- Bate, D. (2017). Photography. In the *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Retrieved from <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/photography>, p. 988.
- Campbell, D. (2008). *The visual economy of HIV/AIDS. A report for the AIDS, security and conflict initiative*. Retrieved from [https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/Visual\\_Economy\\_of\\_HIV\\_AIDS.pdf](https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/Visual_Economy_of_HIV_AIDS.pdf), p. 97.
- Clogg, R. (2013). *A concise history of Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, p.149.
- Colomina, B. (1994). *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 47.
- Donald, J. (1999). *Imagining the modern city*. Minnesota: University of Minneapolis Press.
- Debord, G. (1995). *The society of the spectacle*. New York: Zone Books, p. 12.
- De Certeau, M. (1988). *The practice of everyday life*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 92-93.
- Herzfeld, M. (2002). The absent presence: Discourses of crypto-colonialism. *South Atlantic Quarterly* 101 (4), p. 912.
- Herzfeld, M. (2010). The Conceptual Allure of the West: Dilemmas and Ambiguities of Crypto-Colonialism in Thailand. In *The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand*, Hong Kong: Hong Kong University Press, p. 173.
- Higgott, A. and Wray, T. (2012). Introduction: Architectural and photographic constructs. In *Camera constructs. Photography, architecture and the modern city*, Surrey, Burlington:

Ashgate 2012, pp. 7-8.

Katsaridou, I. and Kontogiorgi, A. (2012). Commodifying classical antiquity: Greek photography and archeological ruins. In *Imaging history. Photography after the fact*, Brussels: ASA Publishers, pp. 39-48.

Nye E. D. (1994), *American Technological sublime*, Cambridge: MIT Press 1994.

Panayiotopoulos, N. (2009). On Greek photography: eurocentrism, cultural colonialism and the construction of mythic classical Greece. *Third Text* 23 (2), pp. 181-194.

Papadimitriou, D. (2006). *From the Law-Abiding People to the Nation of the Nationally Minded: Conservative Thought in Greece, 1922-1967* (in Greek). Athens: Savallas.

Politakis, G. (2018). *The post-war reconstruction of Greece. A history of economic stabilization and development 1944-1952*, New York: Palgrave Mcmillan US, p. 250.

Poole, D. (1997). *Vision, race and modernity. A visual economy of the Andean image world*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 8-10.

Sekula, A. (1975). The instrumental image: Steichen at war. *Artforum*, 14 (4), pp. 26-35.

Stathatos, J. (1996). *The invention of landscape: Greek landscape and Greek photography*, Thessaloniki: Camera Obscura, p. 38.

Stout, F. (2016). The automobile, the city and the new urban mobilities. In *The city reader*, London and New York: Routledge, p. 700.

Tagg, J. (2009). *The disciplinary frame. Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 100.

Wirth, L. (1938). Urbanism as a way of life. *American Journal of Sociology*, 44 (1), pp. 1-24.

Zoumboulakis, J. (5 june, 2011). A legendary neighborhood, a cursed film (in Greek). *To Vima*. Retrieved from <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=404776>

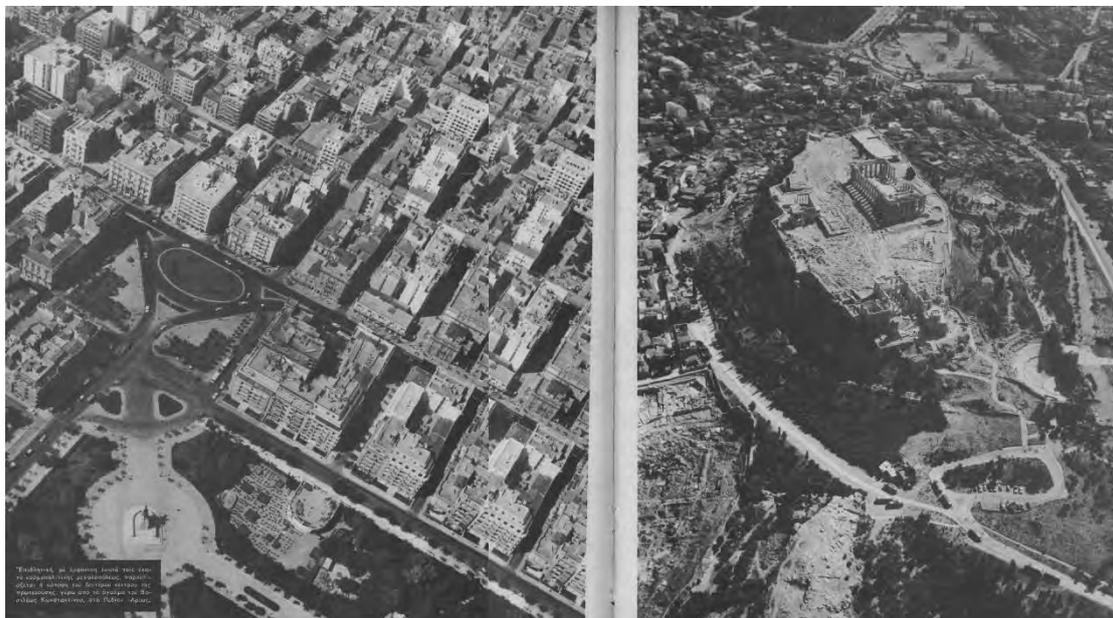
## Illustrations



Ill.1. “Once upon a time...there was a field! A short and true story of Omonia’s transformations”, *Eikones*, no. 182, 20-26.4.1959



III.2. "New aspects of Athens", *Eikones*, no.8, 19-25.12.1956



III.3. "Modern Athens, this unknown!", *Eikones*, no. 211, 6-12.11.1959



III.4. “The last word of architecture. The building of the American embassy combines classicism with the ideas of the 20th century”, *Eikones*, no.303, 11.8.1961



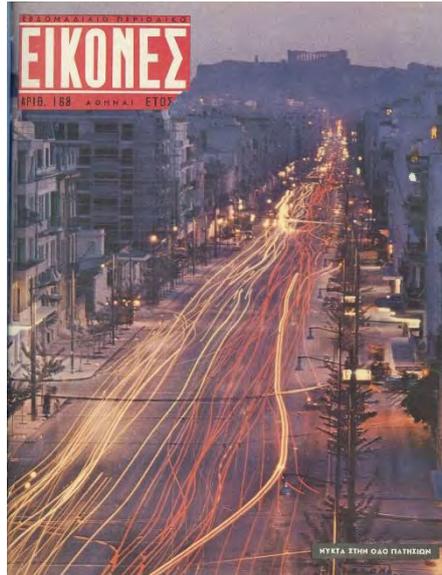
III.5. “Hotel Hilton opens its gates”, *Eikones*, no.393, 3.5.1963



III.6. “200 millions και 4 years of work. The Central Market of Athens is finally ready and will be inaugurated in April”, *Eikones*, no.433, 7.2.1964



III.7. “Comfortable, happy life for students”, *Eikones*, no.435, 21.2.1964



III.8. “Night at Patision street”, *Eikones*, no.168, 12-18.11.1959



III.9. “Once upon a time...there was a field! A short and true story of Omonia’s transformations”, *Eikones*, no. 182, 20-26.4.1959



III.10. "Progress with electricity", *Eikones*, no.148, 25-31.8.1958

## **The Enemy Within: The City and the Construction of Serial Killer Identities in American Police Procedural Fiction**

Mona Raeisian  
(Philipps-Universität Marburg)

### **Abstract**

As a subgenre which came into existence with the advent of organized police, the police procedural's link to urban environments is undeniable. Urban environments are highly ideological spaces. The particular dominant ideological force analyzed in this paper as impacting the American metropolis is an ideology of consumerism and capitalism. The serial killer identity of American police procedural fiction is akin to this ideology as an embodiment of the fervent desires and the intense terror of consumerism due to his fetishization of consumption. Yet because of the illicit nature of his acts of consumption without reserve, he also poses a threat to the mentioned ideology. Providing examples from novels written in the past two decades, this paper attempts to analyze the connection between the city, the serial killer and a consumerist ideology.

### **Resumen**

Como un subgénero que surgió con la llegada de la policía organizada, el vínculo del procedimiento policial con los entornos urbanos es innegable. Los entornos urbanos son espacios altamente ideológicos. La fuerza ideológica dominante particular analizada en este artículo como impactando a la metrópolis estadounidense es una ideología de consumismo y capitalismo. La identidad del asesino en serie del procedimiento policial está conectada a esta ideología como una encarnación de los deseos fervientes y el terror intenso del consumismo debido a su fetichización del consumo. Sin embargo, debido a la naturaleza ilícita de sus actos de consumo sin reservas, también representa una amenaza para la ideología mencionada. Este artículo intenta analizar la conexión entre la ciudad, el asesino en serie y una ideología consumista. Se proporcionan ejemplos de novelas escritas en las últimas dos décadas para ilustrar mejor las complejidades de esta conexión.

**Key Words:** American City, Ideology, Identity, Police Procedural, Consumerism

**Palabras claves:** ciudad estadounidense, ideología, identidad, procedimientos policiales, consumismo

### **Introduction**

American police procedural fiction is an overwhelmingly urban (sub) genre which uses fantastic cityscapes as the setting or rather the frame narrative for the stories of murder and mayhem it relates. The American serial killer novel, perhaps the most popular form of the police procedural, is particularly inclined to use larger metropolitan areas as the battleground where the abject lawlessness of the serial killer encounters the agent(s) of law.

Steven and Malcolm Miles in their treatise on the city and consumption titled *Consuming Cities* assert that “the city is an ideological arena” (2004: 4). Following Louis Althusser's definition of ideology in as “a representation of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence” (1971: 162), Miles and Miles's claim puts forth the thesis that cities have a connection to the process by which individuals relate to their real conditions of existence. Furthermore, the connection between the Althusserian definition of ideology and Lacan's imaginary which in essence connects

ideology to the process by which identities are shaped or constructed<sup>1</sup> connotes a link between the city as an “ideological arena” and the individual and public identities of its inhabitants. The statement by Miles and Miles also means that there is more than one ideological force at play in the city, hence the use of the word arena which traditionally connotes a space where a competition or a debate takes place and indeed there are very few (if any) spaces where an ideological force can rule without contest.

In virtually every debate or competition or interaction there come moments (as ephemeral as they may be) of hierarchy where one agent, force, narrative or, in this particular case, ideology takes prominence and claims dominance over other competitors. The particular dominant ideological force that impacts the American metropolis is an ideology of consumerism and capitalism. In larger cities such as New York and Los Angeles, the urge to purchase and consume (and subsequently create waste) is an overwhelming segment of life for the inhabitants who are constantly exposed to advertisements, jingles, and slogans that indoctrinate them into consumer culture. Given that cities can be seen as ideological arenas where the identities of inhabitants can be constructed and shaped by a multitude of ideologies (particularly those that are dominant at a given moment), it is a logical progression to assert that identities inhabiting cities where a capitalistic ideology of consumerism is the dominant ideology are shaped and affected by it.

As a character who is a perfect embodiment of the fervent desires and the intense terror of consumerism due to his fetishization of consumption, the serial killer identity of American police procedural fiction has a great affinity with the dominant ideology that rules the American city. The identity of the serial killer is portrayed as the epitome of unlicensed consumption since to serial killers the motive behind the atrocities they commit is the instant gratification they gain. Hence, the American serial killer identity is concurrently a threat to the city and an embodiment of the city’s ideals of continuous consumption. This paper attempts to highlight the ways in which an ideology of consumerism that is prevalent in the American metropolis plays a significant role in the construction of the identity of the serial killer in police procedural novels, and to underline the importance of the serial killer’s identity as both a threat to and an affirmation of the ideology which is heralded by the American urban environment. I will Provide Examples from various police procedural novels to concretize the two theses put forth. In the first section of this paper, I will focus on the city as an arena which has lent itself to a multitude of discourse and images encouraging consumption. In the second section, the focus will be on the connection between the serial killer and a capitalist ideology which glorifies constant, uninhibited consumption.

### **The City and the Ideology of Consumerism**

In 1938, in his book titled *The Cultures of Cities*, Lewis Mumford made a distinction between “producing cities” and “consuming cities” (Mumford, 1970, p.224). In the eighty years that now have passed since the publication of *The Cultures of Cities*, the main components of this distinction, namely production, consumption, and cities have

---

<sup>1</sup> What Althusser does... is to rethink the concept of ideology in terms of Lacan’s ‘imaginary’. For the relation of an individual subject to society as a whole in Althusser’s theory is rather like the relation of the small child to his or her mirror-image in Lacan’s. In both cases, the human subject is supplied with a satisfyingly unified image of selfhood by identifying with an object which reflects this image back to it in a closed, narcissistic circle. In both cases, too, this image involves a misrecognition, since it idealizes the subject’s real situation. (Eagleton, 2008, p.150)

undergone significant changes. In the space of eighty years, production has transformed into mass production; consumption has evolved into mass consumption, and the webs that connect the two aspects have become so entangled and so intricately woven that an attempt at separating the two notions seems futile. Furthermore, the whole process of mass production seems impossible and absurd in the absence of mass consumption.

The total product and production of society may be divided into two major departments: Department I: Means of production = commodities meant for productive consumption in new processes of capitalist production. Department II: Means of consumption = commodities used for the individual consumption of the capitalist and the working classes. The consumption of the working class reproduces labour-power, which is in the next step again productively consumed in new processes of production. (Fornäs, 2014: 178)

What Fornäs observes shrewdly in the text cited above is that the whole process of production is dependent on the consumption of commodities; some during and as a part of the process of production and some after the completion of the process of production. It is also noteworthy that in the past 30-50 years the cycle of production-consumption-reproduction mentioned above has become increasingly efficient; it has also come to be applicable to far more than mere objects. The term commodity no longer specifically dictates inanimate objects but rather encompasses a wide variety of items that includes data, digital products (those marvels of hyper-reality), and in a very shocking plot twist the consumers themselves.

The other (perhaps more central) component of Mumford's statement, the city, has also undergone a monumental change in the past few decades. In larger metropolitan areas in the United States such as New York, Boston, and Washington D.C., consumption has become such an integral part of everyday life that hardly a second passes without a product being consumed, and while there has been a recent rise in artisan products, the majority of working and middle classes undeniably depend on the mechanics of mass production and mass consumption for their vitality and/or pleasure<sup>2</sup>. Cities, large and small, are now spaces where people consume rather than merely exist and a look at outdoor advertising in the United States points out the fact that cities are now also spaces that are being consumed by their denizens. Therefore, the single ever-present shared ideology in American urban environment is one which valorizes continuous and infinite consumption. Stephen and Malcolm Miles (2004) note the ideological nature of consumption in their book *Consuming Cities*, maintaining that consumption plays a crucial role in preserving social relationships and connections which are forged between people and the physical environments they inhabit (4).

Furthermore, the borders of urban (and non-urban life) have changed to accommodate the hyperreal and dizzying space called the internet. Urban experience today includes hotspots, internet shopping, digital marketing, and a broad range of other phenomena that was uncharted territory until a little more than a decade ago.

The fabric of city life is highly sensitive to the patterns and changes that happen within the complicated network of mass consumption. In the US in particular, the city's spatial and temporal existence is influenced by the ideology of consumerism. The temporal experience of citizens in larger cities is influenced by things such as timed

---

<sup>2</sup> New York City alone has an estimated 7,317 chain stores in an area of 784 km<sup>2</sup> (Area as stated in [www.census.gov](http://www.census.gov)), indicating there are 9.3 chain stores (regardless of type) in every square kilometer of the city. There have been 612 functioning Dunkin' Donuts stores in NYC as of 2017 which indicates that there's one Dunkin' Donut shop in every 1.289 square kilometers of the city. (González-Rivera, 2017)

parking in various department stores, the amount of time spent in places such as Costco, Target or Walmart, and the rapid influx of fashion trends, cultural products or culinary advances. The spatial experience of urbanites is equally influenced by the valorization or rather the inevitability of consumption. It is entirely possible for a person in today's world to fully function without ever experiencing the actual physical city; working, purchasing food and other amenities and spending leisure time all from within the private space of their home. The city itself is also dominated by department stores that function as landmarks, large billboards selling anything and everything and a constantly evolving base structure that is meant to accommodate the constantly changing demands of the consumer market with adding parking space, new malls and condominiums.

The influence of consumer products and consumption is a complex and intricate process which cannot and should not be simplified to merely connote positivity or negativity<sup>3</sup>. However, it is safe to state that the urban environment today is dominated by an excess of consumerization and glorification of consumer culture or to state as Miles and Miles do that “the purchasability of things has indeed been brought to the core of contemporary city life” (2004: 9). The dominant narrative in “the consuming city” is based on an assumption that an increase in opportunities to consume is fundamentally advantageous economically, socially, psychologically (Miles and Miles, 2004: 1). This narrative, filters out the unpleasant aspects of consumption (i.e. environmental hazardousness of uninhibited consumption or the disparity between various segments of society and their respective modes of consumption) and as such have a distorting effect on how citizens experience various aspects of city life individually or collectively. This is the reason behind the claim that an “ideology” of consumerism is in effect in the (American) metropolis. The claim is not merely that metropolitan life is influenced by consumer culture but rather that its reality is distorted and redefined by the Camera Obscura of a consumerist ideology. Thus, the issue is not simply that there is a surplus of consumerism, rather, it is the fact that this surplus of consumerism is constantly presented as a positive, essential aspect of life in the cities.

### **The Fictional Serial Killer: Consumer par Excellence**

So what does the American city's domination by an ideology of consumerism have to do with the serial killer (real or fictional)? The very short answer is that the serial killer is a perfect subscriber to the ideology that has hijacked the American city and as such can be seen as an identity that has been constructed in duologue with that particular ideology. In an article titled *Monsters Inc.: Serial Killers and Consumer Culture*, Brian Jarvis (2007) mentions that there are “covert affinities between the monstrous serial killer and the normal consumer” (p.329). Jarvis's article includes both the fictional and the real serial killer in his attempt to prove this affinity. However, it is important to know (as will be seen in later examples) that the focus of the current text is on the fictional serial killer and his representation as the consumer par excellence in American police procedural novel since the motives and the psychopathology of real-life serial killers is too complex to be analyzed based on a single sociological aspect. The consumer society, in all its everydayness and normalcy, is a violent society. Using Jean Baudrillard's claim that “consumption may go so far as consumption, pure and simple destruction, which then takes on a specific social function” (1970/1996: 43), Jarvis's article states that,

---

<sup>3</sup> It is crucial to note that a certain part of this process has been and continues to be inevitable (due to growing world population) and or beneficial (in terms of improving life experience).

The consumption<sup>4</sup> of contemporary consumer capitalism assumes multiple forms: pollution, waste and the ravaging of non-renewable resources, bio-diversity and endangered species; the slaughter of animals for food, clothing and medicine; countless acts of violence against the consumer's body that range from spectacular accidents to slow tortures and poisonings. At the national level the consumer economy produces radical inequalities that encourage violent crime. At the international level, consumer capitalism depends heavily on a 'new slavery' for millions in the developing world who are incarcerated in dangerous factories and sweatshops and subjected to the repetitive violence of Fordist production. (2007: 329)

The most violent aspect of a consumer society, however, is the way people are subject to a process of reification which renders them objects and strips them of their humanity. In a capitalistic system people are divided based on the use value they have for the system; they are either consumed or are consumers and the two functions are not mutually exclusive. In data-processing and marketing industries, in media and fashion, people are not merely consumers but also a brand of product which is subject to the covetous gaze of the capitalists and is bought, sold and traded just like any other product. Products and advertisements adorned by pictures of human bodies (or parts of human bodies) as a bid to fetishize the consumption of the product, create an order in which human bodies and consumer products are paralleled (both are to be consumed, consumated, and subsequently disposed of). This is a tendency mirrored perfectly in the person of the (fictional) serial killer. This is particularly evident in two characters who are perhaps the most famous examples of serial killers in popular culture; Patrick Bateman and Hannibal Lecter.

The first of these two characters Bateman is the main character in a novel which does not belong to the subgenre of police procedural fiction. Yet since his character has become so emblematic of the connection between the serial killer and consumerism, he is worth mentioning.

Unable to linger since there are things to be done today: return videotapes, work out at the gym, a new British musical on Broadway I promised Jeanette I'd take her to, a dinner reservation to be made somewhere. What's left of both bodies is in early rigor mortis. Part of Tiffany's body – I think it's her even though I'm having a hard time telling the two apart – has sunken in and her ribs just out, most broken in half, from what's left of her stomach, both breasts having been pierced by them. A head has been nailed to the wall, fingers lie scattered or arranged in some kind of circle around the CD player. (Ellison, 1991: 305-6)

This horrid mix of normal everyday activities and the gruesome dual murder he has just committed, his nonchalant way of treating the bodies like so much waste which being past their use value (or symbolic value depending on how his motive for murder is defined) is no longer worthy of his lingering fascination makes Patrick the ultimate consumer. He has consumed, consumated, and rendered into the abject realm of refuse

---

<sup>4</sup> "Consumation" as used by Jean Baudrillard, from French meaning complete or gradual destruction and annihilation of an object/person. (Larousse, n.d.)

(to him) the objects of his desire and is therefore in pursuit of other (less conspicuous) forms of consumption.

Hannibal Lecter's status as a consumer is even more patent than Bateman's since he literally consumes his victims as a cannibal. In perhaps the most famous line in American Police Procedural/Crime fiction, Hannibal Lecter asserts in *the Silence of the Lambs* that "A census taker tried to quantify me once. I ate his liver with some fava beans and a big Amarone. Go back to school, little Starling." (1988/2009: 24) Lecter's treatment of what had at some point been a living, functioning member of the same consumer society as him (ironic to the extreme) as luncheon meat, eaten stylishly with a side of fava beans and wine (with which it's given equal status) is aside from its unpalatability, signaling the same objectification process as that which rules the consumer society itself. In a chapter titled Consumerism or the Cultural Logic of Late Cannibalism included in *Cannibalism and the Colonial World*, Crystal Bartolovich states that "if the cannibal represents consumption without reserve, then capitalism must meet in cannibalism not only its own limit- that which it must renounce- but also the figure of its own desire." (1998: 223)

Bartolovich's assertion is extendable to the figure of the serial killer (not just the cannibalistic one) whose progression from a covetous gaze to pursuit, to attainment and consumption and waste-making mimics the daily normalcy of a consumer society (that sees, wants, obtains, uses, and creates waste on a loop). An example which shows this connection perfectly is present in the figure of the serial killer 522 of Jeffrey Deaver's *The Broken Window*:

Hunting . . . Right now I'm thinking of my most recent transaction...the transaction with young Alice Sanderson, 3895-0967-7524-3630, who was looking fine, very fine. Until the knife, of course. Alice 3895 in that nice pink dress, accentuating her breasts, flirting at the hip (I also think of her as 38-26-36, but that's a joke on my part)... My plans for her had only partly to do with the Harvey Prescott painting that she was lucky enough to snatch off the market...But she'd ruined it all...I had no choice but to slice her neck like tomato skin, grab my beautiful Prescott and sneak out... No, I can't stop thinking about pretty-enough Alice 3895... So, bottom line, I need a woman. Strolling along these sidewalks, glancing at the sixteens through my sunglasses. They, on the other hand, don't really see me. As I intend; I groom myself to be invisible and there's no place like Manhattan to be invisible. (2008: 53)

522's naming of his heinous acts as transactions and the fact that he calls the people around him sixteens (based on a sixteen-digit identification code used by a data-mining company) and his constant references to the need to possess objects (paintings, newspapers, glass containers, women), his magpie-like tendency to collect things and his ability to mask his abnormality with keeping an inconspicuous façade place him firmly within a consumerist ideology. He is a chameleon who manages to hide his deviance through pretending to belong and the city with its fast-paced life, with people who move mechanically from one transaction to the next and are too preoccupied with maintaining their daily routine has not only given him the perfect chance to blend in and to go unnoticed but also has formed him and instilled in him the ability to do so. As he himself mentions "it is obscenely easy to be virtually anonymous in New York. What a marvelous city! Here, the default mode of existence is life off the grid." (Deaver, 2008: 183)

This projection of invisibility is also significant since the process through which it happens is the devaluing of the people to the point where they are equal to or less than objects. 522's use of the word "sixteens" to refer to human beings occupying the city is a proof of that. One can say that the most valuable commodity in late capitalism is people.

Consumers, in bulk are the most significant asset to various businesses including marketing, advertising and data industries. This ever-growing tendency to view people as “objects” of desire, as products to be leased, or purchased or disposed of (at least metaphorically) is so embedded within our society that no community, class, city or person can claim distance from it. This is specifically manifest in larger cities such as New York where billboard ads use human bodies (interchangeably) to promote products ranging from diet pills to cars thus making them subservient to the product. It is also manifest in the behavior of serial killers (fictional and otherwise) whose motive according to Martin Lefebvre in his article *Conspicuous Consumption: The Figure of the Serial Killer as Cannibal in the Age of Capitalism* “is not relevant to the individuality of the victims. The victims are interchangeable entities viewed more as types than actual people (2005: 50)”.

Although he himself is the product of the ideological arena that the city is, the serial killer is also a threat to the city and the ideology of capitalism/consumerism it promotes. The serial killers acts of illicit consumption, an affirmation and a response to an ideology which valorizes consumption is also a threat to the same ideology since the serial killer’s acts of uninhibited consumption ironically eliminate numerous present consumers and (possibly) generations of future consumers thus disrupting the process whereby each victim contributes to the same ideology. The serial killer therefore is not only self (since he originates from this ideology) but also other (since he threatens the survival of the same ideology), placing not only himself but also the milieu and the ideology that facilitated his existence in a liminal position by challenging its sense-making strategies and blurring the dichotomies between the self (the hailed subject) and the other (the threatening non-subscriber). This is visible in the example of the serial killer dubbed the Bone Collector in Jeffery Deaver’s homonymous book (1997/2008)

- Yet what does seem clear is that by mocking the ineffectualness of the protectors of its citizenry, James Schneider—the “bone collector” was wreaking his vengeance upon the city itself as much as upon his innocent victims. (Deaver, 2008: 421)

- Why us Rhyme? Why’d he come after us? Her voice was a raspy whisper from the dirt she’d swallowed. Because the people he kidnapped aren’t the real victims. We are. Who’s we? She asked. I’m not sure. Society maybe. Or the city. Or the UN. Cops. I went back and reread his bible- the chapter on James Schneider. Remember Terry’s theory about why the unsub’d been leaving the clues? Sellito Said, Sort of making us accessories... (Deaver, 2008: 426)

As can be seen in the above examples the two serial killers dubbed the Bone Collector (one from the 1800s, the other the 1990s) are perceived as threats to the city or as exacting revenge on the city, connoting metaphorically that they threaten the ideology prevalent in the city or in the community that inhabits it. The irony is that the latter of the two serial killers was actually aiming to exact revenge on a single person (Lincoln Rhyme) and that his last victim who is saved by the police ends up being a much bigger threat to the city and the society than he ever was. This in its own right proves that it is not merely the threat of annihilation which makes the serial killer dangerous to an ideology of consumerism but rather that the serial killer cannot be defined as a distinct other to this ideology in the same way that a terrorist can be seen as such. The identity of the serial killer as both a perfect subscriber to the consumerist ideology of the city, a quality which endows him with a certain degree of belonging and within-ideology-ness and as an illicit consumer (due to the fact that he is consuming something which can’t be reproduced, manufactured or purchased) whose acts of unreserved consumption place him in the realm of threatening otherness is a problematic entity to the city since his grandeur and his status as an ultimate consumer within the city’s ideology of

consumerism make him un-banish-able and at the same time the illicitness and the manifest monstrosity of his actions make him unassimilable.

### **Conclusion**

The American city as an arena in which the ideology of consumerism heralds the benefits of continuous and unreserved consumption finds both kinship and hostility in the figure of the serial killer in police procedural novels. The character of the serial killer is a highly problematic one since it presents the ideology of consumerism with both affirmation due to his perfect mimicry of the same repetitive and violent processes of uninhibited consumption that the ideology glorifies and challenge due to the illicitness and the taboo nature of his consumption rituals. The serial killer identity of the police procedural is an embodiment of the values and fears of the consuming city; consuming in abundance (which is seen as desirable) and simultaneously consuming what should not be consumed (other consumers). Nevertheless what makes the figure of the serial killer particularly threatening to this ideology is the fact that both his glory and his monstrosity take root in the consumerist ideology and as such he is the unbanishable enemy within the ideology. His presence is like a cancerous mass, traumatic and unwelcome but still part of the body.

### **References**

- Althusser, L., & Brewster, B. (2001). *Lenin and philosophy, and other essays*. New York: Monthly Review Press.
- Barker, F., Hulme, P., & Iversen, M. (1998). *Cannibalism and the colonial world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (1998). *The consumer society: Myths and structures*. London: Sage Publications.
- Deaver, J. (2008). *The Broken Window*. New York: Simon and Schuster.
- Deaver, J. (2008). *The Bone Collector*. London: Hodder.
- Eagleton, T. (2008). *Literary theory: An introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Ellison, B. E. (1991). *American Psycho*. New York: Vintage Books.
- Fornäs, J. (2013). *Capitalism: A companion to Marx's economy critique*. London: Routledge.
- Harris, T. (2009). *The silence of the lambs*. New York: St. Martins Paperbacks.
- Jarvis, B. (2007). *Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture*. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 3(3), 326-344. DOI: 10.1177/1741659007082469
- Lefebvre, M. (2005). *Conspicuous Consumption*. *Theory, Culture & Society*, 22(3), 43-62. DOI:10.1177/0263276405053719
- Miles, S., & Miles, M. (2004). *Consuming cities*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Mumford, L. (1970). *The Cultures of Cities*. Orlando, Florida: Harvest/HBJ.
- State of the Chains, 2017. (n.d.). Retrieved from <https://nycfuture.org/research/state-of-the-chains-2017>

## **Ciudades imaginadas: Madrid, Barcelona y Sevilla en las revistas extranjeras de geografía popular (1970-2015)**

María Ramón Gabriel  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### **Resumen**

Este documento reflexiona sobre las imágenes de las ciudades españolas más representadas (Madrid, Barcelona y Sevilla) en tres revistas de contenido geográfico publicadas en países que son mercados turísticos esenciales para España: el *National Geographic Traveler* (los Estados Unidos), *Geographical* (el Reino Unido) y *Geo* (Francia). La importancia de estas publicaciones estriba en que han constituido, y constituyen aún en la actualidad, relevantes canales de diseminación del conocimiento geográfico en la esfera pública, contribuyendo y condicionando el modo en que imaginamos el mundo, los países y las ciudades.

### **Abstract**

This paper reflects on the images of the most represented Spanish cities (Madrid, Barcelona, and Seville) in three geographical magazines published in countries that are remarkable touristic markets for Spain: the *National Geographic Traveler* (United States of America), *Geographical* (the United Kingdom) and *Geo* (France). The importance of these publications is that they have constituted, and still constitute nowadays, relevant channels of dissemination of geographical knowledge in the public sphere, contributing and conditioning the way in which we imagine the world, countries, and cities.

**Palabras clave:** periodismo de viajes, geografías populares, Madrid, Barcelona, Sevilla.

**Keywords:** travel journalism, popular geographies, Madrid, Barcelona, Seville.

### **Introducción**

Estas líneas se enmarcan en un estudio más amplio que pretende estudiar las valoraciones culturales y las imágenes de España transmitidas a través del periodismo geográfico y de viajes en tres países de especial relevancia turística para España: los Estados Unidos, el Reino Unido y Francia, desde los años setenta hasta la actualidad. Uno de los principales objetivos de este trabajo consiste en analizar cómo estas imágenes han dado lugar a la aparición de imaginarios y percepciones estereotipadas sobre sus gentes, monumentos y paisajes que, en última instancia, han condicionado las relaciones turísticas, e incluso geopolíticas, entre España y el extranjero. La línea de investigación principal para aproximarse a este tema es la conocida como “geografías populares”, entendidas como “aquellos conocimientos geográficos producidos y empleados más allá de la academia y otras instituciones oficiales de conocimiento” (Crang, 1996) o, de manera más amplia, a toda la geografía no universitaria (Bonnet, 2003), y principalmente la geografía de los medios de comunicación de masas. Con escasa tradición en España, las geografías populares toman como uno de sus objetos de estudio los medios de comunicación con propósitos y contenidos geográficos. Esta parte de la geografía mantiene que revistas de divulgación con contenidos geográficos, como el *National Geographic Traveler* (en adelante, *NGT*), *Geographical* o *Geo* no solo han contribuido a expandir el conocimiento de la geografía más allá de la academia y las instituciones educativas, sino también han influido en cómo la sociedad entiende e imagina lugares que

jamás ha visitado, entre ellos, las ciudades. Y, en este sentido, las geografías populares y sus diversas manifestaciones se encuentran estrechamente relacionadas con los imaginarios geográficos contemporáneos, es decir, el conjunto de ideas, representaciones e informaciones de carácter geográfico con las que se construye nuestra imagen o visión del mundo y que pueden condicionar en más o menos medida la manera en que actuamos sobre el mismo (Schwartz y Ryan, 2003).

La metodología utilizada en este estudio es el análisis discursivo de los periodistas o reporteros de las tres publicaciones citadas. El examen comparado de sus artículos posibilita aproximarse al doble flujo de percepciones e impresiones sobre España y “lo español”. Por un lado, la aproximación que parece más evidente, es decir, cómo los artículos de las revistas han configurado y pigmentado el conocimiento de los lectores sobre un país concreto. Por otro, cómo a través de las ideas expresadas por los reporteros podemos adentrarnos en la construcción de las otredades, es decir, la configuración y comprensión del otro desde un lugar de enunciación determinado por una extensa gama de grises que van de lo nuevo a lo viejo, del exotismo al vanguardismo, del subdesarrollo al progreso. En otras palabras, el análisis de los discursos periodísticos de las revistas de geografía popular permite observar los viajes y virajes de las imágenes e ideas que las sociedades tienen de sí mismas y de las demás.

Las percepciones sobre la ciudad contemporánea se alimentan notablemente del imaginario urbano construido, narrado y representado por los medios de comunicación, dado que en su labor diaria configuran indirectamente una serie de “mitos urbanos”. La imagen urbana, en su dimensión mediatizada, constituye un importante factor de socialización que anticipa el conocimiento de las ciudades, convertidas en algo conocido previamente a que se “vivan” o “experimenten”. No obstante, las representaciones urbanas ofrecen un amplio abanico de posibilidades. En este sentido, las narraciones de los medios de comunicación y, más concretamente, las que realizan los reporteros de viajes, son solamente un modo más de ver, entender y representar la ciudad (Rizo, 2007).

Al respecto, aquí se ofrece una aproximación a las imágenes que las revistas de geografía popular han contribuido a divulgar sobre España a través de sus ciudades. Se explicará sucintamente cómo los Estados Unidos, el Reino Unido y Francia, a través de sus reporteros de viaje, han percibido la identidad, costumbres, prejuicios y estereotipos de la España reciente en tres espacios urbanos: Madrid, Barcelona y Sevilla. Se han elegido estas ciudades porque son las que reúnen mayor número de páginas, fotografías y reportajes en las revistas de geografía popular objeto de estudio; las ciudades que, en fin, han sido más imaginadas por el *National Geographic Traveler* en los Estados Unidos, *Geographical* en el Reino Unido y *Geo* en Francia.

El turismo cultural urbano es una de las tipologías más destacadas en las revistas objeto de estudio. En estas ciudades, los reporteros realizan una marcada valoración del patrimonio histórico-artístico de los centros urbanos, así como de los museos, infraestructuras culturales y edificios emblemáticos. Madrid, Barcelona y Sevilla son representadas a través de imágenes propias y singulares por los reporteros de viajes. A su vez, cada una de estas imágenes propias se imbrica, de un modo u otro, en los imaginarios exteriores generales sobre España. Estas tres ciudades españolas ofrecen una suerte de contrapunto entre la tradición y la modernidad españolas, actuando como el epítome y crisol que aglutina parte de los imaginarios existentes más visibles sobre el resto del país.

## **Madrid**

En los años ochenta, Madrid destaca sobre el resto de las ciudades por su naturaleza capitalina y el despertar de la vida nocturna. Tanto el *NGT* como *Geo* perciben cómo la ampliación de las libertades y el renovado espíritu festivo materializado en la

*movida* están cambiando progresivamente el rostro de la ciudad. La revista francesa pone especial énfasis en que la vida secreta y severa del Madrid suburbano da cita a “punkis, esnobs y excéntricos”. Este cambio en el paradigma cultural con expresiones en la música, el cine, el teatro y la novela, entre otros, se complementa con el rico patrimonio urbanístico y la amplia oferta artística de las principales pinacotecas. La vida pequeñoburguesa que emerge tras el franquismo tiene su materialización en “los comienzos y finales de jornada tardíos” en los que “los madrileños adoran la vida de café y tapas, donde aprovechan para charlar durante horas sobre política local” (VV. AA., 1987). Este particularismo constituía una anomalía entre lo exótico y lo exuberante para los periodistas que miraban a España desde Washington D.C., París y Londres, lugares en los que, incluso hoy en día, el atardecer suele marcar el final de la jornada laboral y la noche el momento de estar con la familia o los amigos en el hogar.

Por otro lado, con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (CEE) en 1986, la sombra de la España cainita sobre la que se erigió el franquismo vuelve a emerger como un inmenso interrogante de futuro. La memoria tan latente, pero vigente del enfrentamiento fratricida continuaba atrayendo la mirada de unos periodistas que escribían tomando como referente sus propios países. Unos regímenes que no solo funcionaban como democracias consolidadas desde hacía décadas, sino que habían construido la memoria nacional durante el siglo XX en contraposición a Alemania en tanto enemigo externo, un proceso histórico que España no había experimentado desde las guerras napoleónicas. Para *Geo*, si bien Madrid comenzaba a compararse en lo cultural con Berlín o París, el fantasma del pasado hacía que la ciudad actuase como una gran burocracia “replegada sobre sí misma”. Para emanciparse de ese lastre histórico, *Geo* vaticinaba en 1987 que la ciudad habría de encabezar la misión de borrar las huellas, de cerrar las heridas de las dos Españas pues “si la voluntad del dictador Franco fue crear una metrópolis *símbolo de la unidad de la patria*, los republicanos defendieron la capital a golpe de *No pasarán*. Doce años después de la muerte de Franco, la capital todavía tenía el reto de convertirse en la villa y corte de todos los ciudadanos en la recién estrenada etapa democrática” (*ibid.*).

En los años noventa, los reporteros perciben en Madrid una ciudad menos europea y europeísta que Barcelona, quizás más próxima físicamente, pero también por su horizonte de ambiciones y proyecciones. La tecnificación y aceleración del mundo postmoderno que llegó con el tren de alta velocidad se percibe con mucha más fuerza en Sevilla que en Madrid. Poco después, en 1996, un periodista del *NGT* observa que “Madrid no es una ciudad elegante. Madrid siempre tiene a Barcelona para ir a la cabeza contra París, Londres o Roma en comercios sofisticados y mujeres bien vestidas... Madrid conserva sus propias horas, persigue sus propios placeres. Madrid es una ciudad de cientos de bares, pero pocos borrachos. Una ciudad llena de interminables calles estrechas y solo unos pocos bulevares y, por supuesto, una ciudad llena de arte. En muchos sentidos, Madrid es el centro cultural de todo el mundo hispanohablante. El Prado por sí mismo atrae a muchos más turistas y peregrinos que el modo en que Florencia lo hace” (Tejada, 1996).

Como señala un reportaje de *Geo* en 2010, “a fuerza de tener ojos para Barcelona, los franceses habían olvidado Madrid” (VV. AA., 2010). Con el cambio de siglo, la revista estadounidense se mostraba optimista cuando miraba hacia Madrid, una capital que concentraba numerosas innovaciones y un sentido inteligente del diseño con la nueva terminal del Aeropuerto de Barajas como icono de la modernidad (Anónimo, 2006). *Geo* encontró en Madrid, como bien dijera Julio Llamazares, una ciudad hacia donde gravitaban los “buscavidas, gentes que acuden a buscar el pan, el dinero o el éxito”, un proceso que estaba difuminando la idea de “castizo” como elemento definitorio de una

urbe “donde ya quedaban pocos oriundos”. También se detectaba cómo esta masiva llegada de personas había convertido a Madrid en la capital de “las costumbres y los estilos”, un lugar que soñaba con ser metrópoli desde las cotidianidades provincianas, que gustaba de imaginarse más acogedora que Barcelona para aquellos que no son oriundos del lugar. Una ciudad sin complejos, audaz, ibérica, situada entre las más atractivas de Europa, “donde el resto de las regiones del país eran representadas” y que, por tanto, ofrecía el “flamenco tan conmovedor como en Sevilla” o el “pescado tan fresco como en Vigo” (VV. AA., 2010). En 2010, *Geo* señala que Madrid era una ciudad donde el Art Decó de la Gran Vía flanqueaba, como una puerta atemporal, el acceso a una ciudad “cool”, cuyos rascacielos art decó “evocan Broadway, Chicago o Buenos Aires”, una visión de lo postmoderno que se creía hasta entonces reservada a Barcelona (*ibid.*). En la pasada década, la inmigración y otros factores hicieron de la capital un lugar más sofisticado, con población diversa, una floreciente escena artística contemporánea, un gran número de espacios verdes para pasear, algunos de los mejores restaurantes étnicos del país y una incomparable vida nocturna. Sin embargo, “todavía en sus esquinas puedes encontrar el sabor de la pequeña ciudad y locales tradicionales” (Abend, 2013).

En definitiva, con el siglo XXI Madrid era percibida como una ciudad que se sacudía los estereotipos de lo tradicional y lo castizo a fuerza de absorber el legado humano y cultural de las múltiples inmigraciones humanas que arribaban desde las provincias y el extranjero. Madrid es definida como una ciudad cosmopolita y abierta de mente, a la que todavía gusta de mantener lazos con sus pequeños barrios.

## **Barcelona**

Barcelona es una ciudad que combina magistralmente lo nuevo y lo viejo. Es el epítome de la ciudad caleidoscópica, pues muchas Barcelonas se retratan en una sola: la Barcelona negra de las novelas de Juan Marsé, Vázquez Montalbán y del resto de artistas, la Barcelona anarquista de viejas calles negras y la Barcelona histórica con su Barrio Gótico y Santa María del Mar, la Barcelona poblada de laberintos de imaginación que contrastan con una realidad poblada de insumisos y marginados, y otra Barcelona se muestra burguesa, con las largas, prósperas y frías avenidas ortogonales de su Ensanche (VV. AA., 1989).

La Barcelona que emerge tras el final del franquismo es caracterizada por los reporteros por un movimiento nacionalista emergente. Este sentimiento politizado es entendido como la expresión de esa demanda de libertad de los barceloneses tanto tiempo acallada durante el franquismo. En 1989, la revista francesa advertía que las humillaciones de la Guerra Civil se habían borrado en Barcelona, si bien la ciudad continuaba afirmando su diferencia frente a Madrid (*ibid.*). Las tensiones regionalistas son temas bien conocidos en la prensa inglesa y francesa, por casos como Escocia o Alsacia, entre otros, y quizás por ello la “sorpresa periodística” ante el autonomismo catalán es si cabe más palpable entre los norteamericanos. En 1991, un año antes de las olimpiadas, el *NGT* daba cuenta de que sus habitantes se imaginaban y proyectaban primero como catalanes y solo después como españoles. En palabras del periodista, “los ciudadanos de Barcelona pensaban en ellos mismos primero como catalanes, como españoles solo por defecto. Había una Cataluña antes de existir una España”. Los barceloneses apelaban a “nuestra propia lengua, dicen, nuestra propia cultura, nuestra propia bandera, nuestras propias familias nobles, nuestra propia cocina. Somos más cosmopolitas que Madrid, más europeos que España, incluso más vanguardistas. Nosotros no bailamos flamenco. Odiamos a Franco. Los catalanes siempre se refieren al Estado español, no a su país madre” (Barnard, 1991). En 2014, los reporteros observan que no ocurriría nada inmediato si Cataluña declarase unilateralmente su independencia

en el Parlamento regional y que, en todo caso, eso implicaría su salida de la Unión Europea y el posterior reconocimiento del nuevo Estado por el resto de las naciones, en parecido sentido al caso de Kosovo (Musseau, 2014).

Otro reportero estadounidense puso en valor la capacidad que la ciudad había tenido para combinar magistralmente la tradición y la vanguardia, manteniendo por ejemplo viejos juegos como la tauromaquia mientras esperaba la llegada de los nuevos en 1992. La ciudad se presentaba ante sus ojos como un compendio arquitectónico desde la Edad Media a Mies van der Rohe o Frank Gehry, con Gaudí y la Sagrada Familia como reinterpretaciones paradigmáticas del gótico europeo. A su juicio, la arquitectura y el turismo alcanzaban en Barcelona una simbiosis perfecta, pues “no es una ciudad de encanto”, un museo de monumentalidades urbanísticas, sino un espacio cuya gracia sublime proviene de su “magnificencia diaria” en la que “toda la belleza es para ser usada” (Goldberger, 1999).

A estas pinceladas entre la identidad nacionalista y el énfasis en lo cultural, los periodistas sumaron las visiones del progreso. A propósito de los JJ.OO., *Geo* y *Geographical* ven en Barcelona la ciudad española más mediterránea y más cercana a París, recorrida por las firmes arterias del ensanche, uno de los mejores ejemplos de planificación urbanística decimonónicos que recuerda a las reformas de Haussmann (Da Luz, 1987). Con el evento internacional, la ciudad se mostraba ruidosa y colorida y renovaba la tradición arquitectónica y urbanística que había marcado no solo su historia, sino también parte de su cosmopolitismo y europeísmo. Con el deporte, los noventa trajeron a la capital catalana una mayor inversión extranjera que, sin embargo, no había solucionado todos sus problemas sociales (Varley, 1992 y VV.AA., 1992). No obstante, la sensación general que muestran los reportajes es que Barcelona había dejado de ser en poco tiempo una villa portuaria, sórdida, romántica, canalla y novelesca para convertirse en una urbe de futuro caracterizada por situarse a la vanguardia del progreso, en la que se podía sentir el placer de ser viajero en la propia ciudad. Precisamente, los estadounidenses afirmaban en 2007 que Barcelona era la más multicultural de las ciudades españolas, la que aceptaba “las diferencias de la gente de forma excepcional”. Y en su opinión, este carácter abierto y respetuoso hacia lo ajeno respondía al hecho de haber vivido “constantemente entre la opresión y la apertura”: “En Barcelona puedes ser lo que tú quieras. Puedes tener el pelo violeta y trabajar en una empresa global, o correr desnudo por las calles. Una posible razón que lo explica es que los catalanes han tenido que luchar duro para preservar su cultura e identidad...Esto parece haber provocado la aceptación de las diferencias de la gente de forma excepcional” (Delehanty y Graham, 2007).

## Sevilla

Al contrario que Barcelona o Madrid, las manifestaciones culturales más tradicionales de Sevilla no solo continuaron practicándose durante el franquismo, sino que fueron reforzadas como elementos definitorios de “lo español” por la administración turística del régimen. Sin embargo, a comienzos de la democracia, estos elementos mantuvieron su vigencia para propios y ajenos, hasta el punto de seguir exportándose como iconos identitarios españoles, una visión romántica, exótica y novelesca que también nutría muchas referencias mencionadas por los periodistas de las tres revistas. El *NGT* rescataba el testimonio de Arthur Symons, quien afirmaba en 1903 que Sevilla tenía “el brillo constante y la animación de una ciudad en la que el placer es el fin principal de su existencia, y es un fin fácilmente alcanzable” (Symons, 1903 y Friedrich, 2002).

En 1987, Sevilla era caracterizada como una ciudad devota y profana y, en términos costumbristas, como “la esencia de la España clásica: de las corridas de toros, los duelos de caballeros y las señoritas conquistadas por el amor, por las óperas como Carmen,

Fígaro y Don Juan, por las sevillanas tocando las castañuelas o los cantaos flamencos”. Según David Alan Harvey, reputado fotógrafo norteamericano, nadie se toma más en serio sus fiestas que los sevillanos, pues éstas se encuentran plenamente integradas en su cultura y su espíritu. Para el *NGT*, Sevilla es la ciudad de la seducción, del flamenco y de la fiesta salvaje, de secretos palaciegos y jardines escondidos, de gentes hospitalarias cuyo espíritu es inaprensible. Una identidad conformada por la rudeza territorial, el refinamiento aristocrático, la desidia y la violencia retenida (Tierney, 1987-1988).

Como en Barcelona, la llegada del AVE como elemento modernizador comenzó a cambiar para los periodistas la faz de la ciudad, pero apenas repercutió en su carácter. Con el tren de alta velocidad o la remodelación del aeropuerto a cargo de Rafael Moneo, los reporteros comprenden que la Expo92’ puso Sevilla en el mapa del mundo como una ciudad que se reivindicaba moderna y tecnológica. El evento internacional permitía a Sevilla avistar el horizonte del siglo XXI como una metrópolis europea y abierta al futuro. No obstante, la modernidad sevillana venida de la mano de la llegada del AVE y la Expo92’ no quitó protagonismo a los atractivos tradicionales que han asegurado a la ciudad su reputación como capital de Andalucía (VV.AA., 1991).

En 2015, el *NGT* retrata la constancia de una ciudad que se caracteriza por su “falta de productividad” y su “resistencia al cambio”, pues “siempre se ha deleitado en su tradicional modo de vida”, donde a juicio del reportero reside el encanto y el milagro de la ciudad, así como buena parte de su modelo de éxito turístico. La mejor solución para Sevilla parece ser saber adaptarse a los ritmos de la vida moderna al tiempo que conserva su propia esencia. A pesar de lo anterior, la ciudad se presenta como recién pintada y los barrios otrora reprimidos parecen prosperar con respecto al recuerdo del reportero de su anterior visita en los ochenta. Si la modernidad llegó a Sevilla con el AVE o la Expo 92’, la construcción del Metropol Parasol o *las Setas* es otro de los símbolos de la renovación actual de la ciudad, desvinculada de los distintivos religiosos que han predominado en la ciudad: “El Parasol representa el mismo gran gesto que la catedral de Sevilla cuando se construyó en el siglo XV. Aunque laico, es la marca de la regeneración de una ciudad que ha dependido durante mucho tiempo de la tradición y la rémora de un Imperio perdido. ¿Acaso no es eso lo que mantiene vivas a las ciudades?” (Schoenfeld, 2015).

## Conclusión

Tras el franquismo, el Madrid democrático de lo suburbano, los buscavidas y la joven clase política comenzó a desperezarse en sus mañanas de museos y tapas, tardes de cafés y noches de *movida*. Por su parte, Barcelona se fortaleció con las energías olímpicas del 92’ y el urbanismo vanguardista y cosmopolita, avanzando hacia el siglo XXI con la dialéctica entre lo identitario-nacional y el carácter multicultural. La arquitectura sevillana, su población y sus costumbres son representadas como productos de la fricción entre la jovialidad y la devoción, lo festivo y lo pasional, la tradición y la modernidad.

Los artículos de las revistas de contenido geográfico permiten reconocer a España como una nación moderna y europea, que cuenta con una gran oferta turística competitiva jalonada de importantes atractivos culturales, artísticos y gastronómicos. Sin embargo, la modernidad es constantemente presentada junto a la tradición: lo nuevo y lo viejo, lo castizo, lo “propiamente español” frente a lo innovador-ajeno o innovador-orriundo. Madrid, Barcelona y Sevilla cuentan con símbolos tradicionales y modernos cuyas manifestaciones humanas los reporteros describen a través de sus relatos.

Por tanto, los periodistas franceses, ingleses y estadounidenses ofrecen en sus reportajes interesantes visiones sobre lo antiguo y lo vanguardista, lo bello y lo sublime que percibieron en España. Estas representaciones realizadas en los medios de

comunicación son un factor determinante en la construcción social de las ciudades españolas entre las comunidades de sus países de enunciación.

## Referencias

- Abend, L. (2007). Madrid: A quick pass through the Prado Museum. *National Geographic Traveler*, 24(octubre), pp. 73.
- Abend, L. (2013). 48 hours in Madrid. *National Geographic Traveler*, 30(febrero-marzo), pp. 29-30.
- Anónimo (2006). Madrid. *National Geographic Traveler*, 23(noviembre-diciembre), pp. 220.
- Anónimo (2013). Barcelona Beat. *National Geographic Traveler*, 30(febrero-marzo), pp.7.
- Barnard, C. N. (1991). Barcelona. *National Geographic Traveler*, 8(noviembre-diciembre), pp. 96-115.
- Bonnet, A. (2003). Geography as the world discipline: connecting popular and academic geographical imaginations. *Area*, 35(1), pp. 55-63.
- Crang, P. (1996). Popular geographies. *Environment and Planning D: Society and Space*, 14, pp. 631-633.
- Da Luz, P. (1987). A giant reawakes. The planning of Barcelona. *Geographical*, agosto, pp. 391-397.
- Delehanty, H. y Graham, B. (2007). Barcelona: Two perspectives. *National Geographic Traveler*, 24(noviembre-diciembre), pp. 96-106.
- Friedrich, J. (2002). Seville, bite by bite. *National Geographic Traveler*, 19(septiembre), pp. 40-49.
- Golderberger, P. (1999). Barcelona. *National Geographic Traveler*, 16(octubre), pp. 26-28.
- Kadushin, R. (2007). Seville: Here's the party. *National Geographic Traveler*, 24(mayo-junio), pp. 82-84.
- Musseau, F. (2014). Barcelone et la Catalogne. *Geo*, octubre, pp. 32-68.
- Price III, T. L. (2009). Barcelona: Sagrada Familia, Church of imagination. *National Geographic Traveler*, 26(octubre), pp. 96-97.
- Rizo, M. (2007). Imágenes de la ciudad. Comunicación y culturas urbanas. *Question*, 14, 8 pp.
- Schoenfeld, B. (2015). Spanish Inclination. In Seville, a little change is a good thing. *National Geographic Traveler*, 32(febrero-marzo), pp. 30-40.
- Schwartz, J. y Ryan, J. (eds.) (2003). *Picturing place. Photography and the geographical imagination*. Londres y Nueva York: I.B.Tauris.
- Stables, E. (2005). Madrid nightlife: Madrid's tapas Trail. *National Geographic Traveler*, 22(noviembre-diciembre), pp. 40.
- Stuckey, S. (2007). Casa Milà, Barcelona. *National Geographic Traveler*, 24(mayo-junio), pp. 147-150
- Symons, A. W. (1903). *Cities*. Londres: J.M. Dent & co.
- Tejada, L. (1996). Madrid. *National Geographic Traveler*, 13(julio-agosto), pp. 48-65.
- Tierney, J. (1987-1988). Pilgrimage to Moorish Spain. *National Geographic Traveler*, 4(invierno), pp. 95-112.
- Varley, A. (1992). Barcelona's Olympic Facelift. *Geographical*, julio, pp. 20-24.
- VV. AA. (1987). Madrid. Environs de Madrid. *Geo*, abril, pp. 87-145.
- VV. AA. (1989). Barcelone. *Geo*, septiembre, pp. 69-108.
- VV. AA. (1991). Séville. Guadalquivir. Gitans. *Geo*, diciembre, pp. 87-143.

VV. AA. (1992). La Catalogne et Barcelone (JJ.OO. 1992). Costa Brava. *Geo*, marzo, pp. 57-111.

VV. AA. (2006). Barcelone, un printemps en Catalogne et la Catalogne. Architecture et Nationalisme catalan. *Geo*, abril, pp. 75-120.

VV. AA. (2010). Le Madrid des madrilènes. *Geo*, octubre, pp. 54-95.

Wynn, M. (1985). Many plans for Madrid. Growth of the Spanish capital. *Geographical*, abril, pp. 194-197.

## La ciudad transformada, representación y discurso.

Jacobo Sucari  
(Universitat de Barcelona)

### Resumen

El reflejo de la transformación urbana es un tema nodal en el documental de tradición cinematográfica. Muchos de los primeros trabajos del inicio del cine, a comienzo del siglo XX, son un reflejo y un muestrario amplio de una dinámica urbana que se disponía como reflejo de la idea de modernidad.

Desde *Berlín sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927) hasta las propuestas de radiografía de la transformación urbana como las realizadas por Rem Koolhaas en el documental interactivo *Lagos wide & close* (Koolhaas, Van der Haak, 2014), donde el usuario puede seleccionar distintos ángulos desde los cuales aproximarse a la trama narrativa, la representación visual de la ciudad se ha ido transformando y ha ido adoptando distintas configuraciones y modos de representación.

Un documental interactivo en web sobre la urbe contemporánea como HIGHRISE: One Millionth Tower (2014) de Katerina Cizek, donde accedemos a imágenes de animación, experiencias 3D e imágenes en 360 grados y que ha ganado múltiples premios en festivales, es un buen ejemplo del grado de transformación y renovación que ha vivido el documental contemporáneo en su modo de reflejar la evolución urbana en nuestras sociedades.

Este texto se propone reseñar las diversas formas y categorías desde las que el documental construye sus estrategias de representar lo urbano, de manera de poder distinguir las características singulares que genera el dispositivo técnico audiovisual, y su influencia, en relación a las estrategias discursivas.

### Abstract

The reflection of urban transformation is a nodal issue in the documentary film tradition. Many of the first works of the beginning of the cinema, at the beginning of the 20th century, are a reflection and a broad sample of an urban dynamic that was arranged as a reflection of the idea of modernity.

From *Berlin Symphony of a Great City* (Ruttman, 1927) to the radiography on urban transformation as those made by Rem Koolhaas in the interactive documentary *Lagos wide & close* (Koolhaas, Van der Haak, 2014), where the user could select different angles from which to approach the narrative plot, the visual representation of the city has been transformed and adopting different configurations and modes of representation. An interactive web documentary on the contemporary city like HIGHRISE: One Millionth Tower (2014), by Katerina Cizek, where we access animation images, 3D experiences and 360-degree images, a documentary work which has won multiple awards at festivals, is a good example of transformation and renewal that contemporary documentary has experienced in its way of reflecting urban evolution in our societies. This text propose to review the different forms and categories from which the documentary constructs its strategies of representing the urban, in order to distinguish the characteristics generated by the audiovisual technical device, and its influence in relation to discursive strategies.

**Palabras clave:** Cine documental, arqueología mediática, comunicación visual, dispositivo técnico, estudios visuales.

**Keywords:** Documentary film, media archaeology, visual communication, technical device, visuals studies.

## Representación y dispositivo técnico

Junto con la transformación radical de nuestras ciudades se han ido ampliando y trastocando las maneras de representar este territorio, a partir de la concepción de nuevos espacios visuales y de la implementación de nuevos dispositivos técnicos que influyen en las formas que adoptan nuestras visiones e imaginarios textuales y visuales sobre la transformación urbana.

Aprovecharé en esta ponencia mi trabajo personal como investigador y realizador de documentales audiovisuales, para presentar en primera persona tres de mis trabajos documentales sobre la ciudad, realizados en modos diferenciados:

- el documental de tradición cinematográfica donde de manera lineal en el tiempo se elabora un discurso con comienzo, desarrollo y final.
- el documental expandido, donde la tradición artística de la instalación y el “screen art” posibilita al usuario trasladarse por el espacio de la instalación, siguiendo de manera aleatoria y con una temporalidad subjetiva los lineamientos establecidos por el documental.
- el documental participativo donde la auto-representación de los protagonistas delimita una experiencia singular de estos tanto en la trama como en el estilo y el lenguaje audiovisual, y donde el propio proceso de trabajo es de vital importancia en la construcción del documental.

Hacer hincapié en la importancia del dispositivo técnico en relación a las estrategias de discurso referido a los procesos de construcción documental, es fundamental en estos casos, ya que utilizaremos en nuestro análisis un punto de vista constructivista, esto es, el documental no se articula como una representación de lo real, sino que es capaz de *activar* una o varias formas de lo real.

Es decir, nuestra noción de realidad se construye a partir de los discursos y representaciones que construimos (Baer, 2005). La realidad se crea, no pre-existe al discurso sobre ella. Desde este punto de vista, la realidad no es un a-priori que ya está ahí y que resta impasible a su desvelamiento, sino, como señala el filósofo de la ciencia Fayerabend, (1981), la realidad se produce continuamente.

En este sentido, la forma que adopte y vehicule el discurso documental, activa diversos niveles de percepción y participación del observador/usuario, y es capaz de generar distintos tipos de diálogos y espacios de reflexión, a la vez que una visión específica de aquello que entendemos por real.

Las nuevas formas o formatos del documental contemporáneo, las maneras en que muchos realizadores representamos y hablamos de aquello real, son en este sentido la búsqueda de un lenguaje que permita integrar en un discurso documental, lo complejo, la contradicción, la paradoja, una mayor participación del usuario, y un pensamiento no lineal que permita integrar nuevas nociones de las complejas relaciones de producción de nuestras sociedades en pleno capitalismo financiero.

La representación de las transformaciones urbanas en distintos formatos audiovisuales, como ser, la proyección monocanal de tradición cinematográfica, la instalación de tradición museística o el “screen-art”, el documental interactivo, con base en las redes y el tratamiento informático, y la participación como activación audiovisual de la experiencia colectiva, son algunos de los modos de transmisión que el documental ha ido desarrollando en esta última década.

Estas experiencias de creación documental en diferentes modos, formatos y espacios de proyección, permite establecer estrategias divergentes y acercamientos específicos respecto del usuario/espectador y en la manera de tratar los temas escogidos.

Aprovecharé, en este sentido, la utilización en mi trabajo documental de unas propuestas que van desde lo descriptivo del documental tradicional, donde se intenta dar visibilidad a un conflicto; pasando por la Instalación Documental, que permite situar y ampliar aquello fragmentario desde donde articulamos un discurso; al documental participativo, donde el protagonista no solo es impelido a ser quien es, en cuanto sujeto de la narración, sino a experimentar un proceso de acción y transformación.

### **Modos y categorías de discurso en el documental**

Analizaremos tres ejemplos de mis trabajos documentales en la representación de la transformación urbana de un mismo territorio que he revisitado a lo largo de más de una década: *La lucha por el espacio urbano*, *La Ciudad transformada-instalación*, y el proyecto de un archivo en curso titulado, *El Mapa emocional del Poblenou*. Todos ellos trabajos documentales sobre la transformación urbana del barrio del Poblenou en Barcelona.

En *La lucha por el espacio urbano (2006)*, un documental de carácter televisivo, se desarrolla una estrategia expositiva coral donde los distintos actores del conflicto manifiestan sus posiciones y perspectivas en relación a la dinámica que adquiere la transformación del barrio del Poblenou, en la ciudad de Barcelona.

En la instalación, *La ciudad transformada (2008)*, se trata de una proyección multi-pantalla en el modelo del *Screen-art*, donde se incluye además a través de una pantalla de ordenador, el acceso del usuario/observador a un *Timeline* en Internet que otorga una visión cronológica de conjunto del conflicto urbano en el Poblenou, que propone ir más allá de la narrativa convencional del audiovisual, al incorporar el archivo on-line y el hipertexto como manera de acceso múltiple a los diversos sucesos, eventos y protagonistas del conflicto.

Por último, con el proyecto documental sobre *El Mapa emocional del Poblenou (2017)*, un archivo audiovisual de carácter abierto y on-line, se insta al ciudadano a participar en la construcción de la narrativa de las memorias subjetivas. Presentaremos las características de cada trabajo para poder situar sus estrategias comunicativas y las formas de representación que prioriza.

### **Características singulares de los tres documentales presentados.**

*La lucha por el espacio urbano. (2006). Documental. 59 minutos.*

En *La lucha por el espacio urbano*, el documental sitúa los violentos cambios que genera el desarrollo urbano en los paisajes y en los habitantes del barrio del Poblenou en Barcelona. Este antiguo barrio de fábricas y talleres está afectado por un profundo proceso de transformación como consecuencia del Plan de remodelación del Ayuntamiento conocido como 22@, que prevé convertir el barrio del Poblenou en un importante centro ligado a nuevas tecnologías punta y a servicios.

La lucha por el espacio urbano muestra las formas de respuesta de distintas asociaciones vecinales, trabajadores de fábricas en deslocalización, artistas que comparten talleres y Okupas que actúan en el territorio. El documental se introduce en

todo este tejido social reflejando el conflicto entre lo nuevo y lo viejo, entre el patrimonio como memoria social y el progreso como un bello ángel destructor.



Figura 1. *La lucha por el espacio urbano. Film Documental.*

*La ciudad transformada. Instalación.* (2008) Instalación multi pantalla y Timeline.

En *La ciudad transformada*, un documental concebido en forma de *documental expandido*, se presenta un trabajo en formato audiovisual para sala expositiva mediante tres proyecciones de vídeo simultáneas y un *Timeline* interactivo de carácter informativo.

Nos referimos a *La ciudad transformada* como *documental expandido*, ya que desarrolla en una instalación multi-pantalla, las transformaciones y conflictos que vive un barrio en plena transformación.

El *documental expandido* de *La ciudad transformada* refleja el debate sobre el conjunto fabril de Can Ricart, una construcción emblemática del S. XVIII donde los planes de actuación municipales y la resistencia vecinal han creado un campo de lucha que se ha erigido como símbolo de las mutaciones, contradicciones y conflictos que se suceden tanto en el barrio de Poblenou, como en el conjunto de nuestras ciudades, donde la participación ciudadana parece un dato aún no integrado por el poder político.

La presentación del material expositivo de *La ciudad transformada* en sala permite desarrollar el tema de la transformación urbana del Poblenou de Barcelona de manera extensiva, y presentando en paralelo un trabajo audiovisual en multi-pantalla sobre el territorio (*pantalla 2*), sobre los protagonistas del documental (*pantalla 1-3*) y sobre la propia historia del territorio (*pantalla 3-1*).

Esta estrategia expositiva poliédrica en *La ciudad transformada*, amplía la visión espacial de la representación documental convencional (monocanal), y crea un modo de lectura reflexivo, donde el espectador puede escoger los tiempos de visionado frente a cada pantalla y las asociaciones propuestas por el juego multi pantalla, que difiere sin duda del guión que articula el montaje audiovisual.

Junto a la proyección vídeo multi pantalla, se presenta un *Timeline* informático. Un *Site* en Internet sobre el “acontecimiento Can Ricart” diseñado especialmente por el programador Josep Saldaña.

Mediante esta herramienta interactiva y en continua actualización, el usuario puede obtener información detallada de la evolución de los acontecimientos y de los actores de la trama desde varias perspectivas y dimensiones diferentes.

El *Timeline* permite no sólo un acercamiento temporal y espacial al conflicto desde el año 2001 hasta hoy el presente, sino que también hace posible interrelacionar

eventos, conceptos y actores del conflicto de manera que la información se transmuta en una trama y la trama en una narrativa.

Proyección vídeo y *Timeline*<sup>1</sup> proponen un diálogo entre sí y el espectador-usuario de manera de poder tejer y sugerir nuevos puntos de vista de este conflicto urbano.

#### Descripción técnica de la Instalación

- 3 pantallas y tres proyectores de vídeo.
- Tres lectores de DVD con sincronización de comienzo.
- 5 altavoces Audio.
- Ordenador con conexión a Internet
- Asiento frontal.

Características del equipamiento técnico para el Documental expandido “La Ciudad transformada”:

- La proyección Vídeo:

Tres pantallas de medidas variable y adaptadas al espacio expositivo, ocupan la pared trasera del espacio.

- El Timeline:

Ordenador con Conexión a Internet.

Software necesario: Mozilla Firefox.

Sistema operativo: Ubuntu (Linux) o Windows.

Un monitor de plasma (aprox. 1 m.) y el teclado ordenador + ratón ocupan el lado opuesto a la proyección vídeo.

Sonido por salida de cascos.

- El Audio: 5 altavoces audio, auto-amplificados:  
2 con Pantalla1, otros 2 con Pantalla2, y 1 con Pantalla3.
- Asiento delante de las pantallas de proyección vídeo.

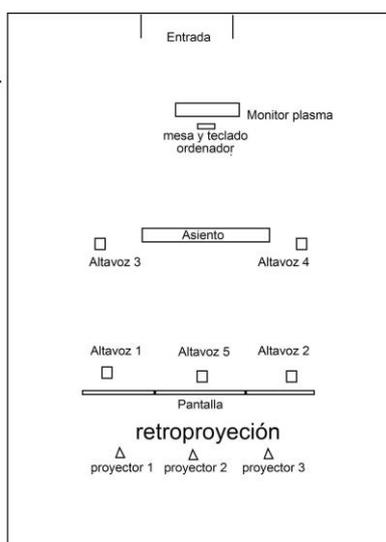


Figura 2. Diagrama de la instalación *La ciudad transformada*. Documental expandido.

<sup>1</sup> Se puede visionar actualmente este *Timeline* en la pág. web: <http://straddle3.net/josep/ciutat.html>

*El Mapa emocional del Poblenou*, un proyecto conjunto de la Plataforma de Documental Social Participativo-DSP. Archivo on-line (2017).

En el caso del documental participativo sobre *El Mapa emocional del Poblenou*, un nuevo trabajo que no aspira a configurar una narrativa convencional mediante el montaje como herramienta discursiva audiovisual, sino a la construcción de un archivo on-line de carácter participativo en la web. Este trabajo participativo, se desarrolló en el marco de un trabajo de investigación de la Plataforma de Documental Social Participativo, (DSP) en La Virreina, Centro de la Imagen, de la ciudad de Barcelona.

La Plataforma de Documental Social Participativo (DSP) tiene como objetivo de su actividad, empoderar a colectivos sociales en la utilización de la producción audiovisual mediante un trabajo de campo que vincula investigación y colaboración creativa.

Cuando el poder que se perfila como un *saber hacer* con capacidad para controlar y manejar el conjunto de los elementos técnicos y discursivos de la producción audiovisual, la Plataforma DSP propone la puesta en acción horizontal de este conocimiento como pauta básica en el desarrollo de una sociedad democrática. Un *saber hacer* que en el caso de la industria de la cultura, se manifiesta como poder, y que sumado a la posesión de la tecnología mediática, configura un binomio que obtiene una enorme eficacia de control e influencia sobre el conjunto de lo social.

En este contexto donde la posesión y control de los dispositivos técnicos ha establecido siempre una relación de poder entre quienes los manejan y controlan frente aquellos que los consumen, la Plataforma DSP desarrolla modelos colaborativos de auto-gestión. Un cambio de perspectiva y usos, en las relaciones de poder vertical y de consumo de imágenes, que quiere aportar nuevas energías en los modos de producción, tanto del activismo social, como en las prácticas artísticas y la investigación.

Los nodos centrales del proyecto DSP y sus líneas de trabajo se desarrollan a partir de:

- Investigación y reflexión en torno a las prácticas colaborativas en el audiovisual.
- Potenciar una red de grupos que trabajen en el ámbito participativo audiovisual.
- Jornadas de presentación de trabajo participativos y referentes contemporáneos vinculados a las prácticas colaborativas.
- Promover la dinámica de un tercer sector social de la comunicación.
- Gestación de nuevos modelos expositivos y de difusión.
- Laboratorio, producción y diálogo en torno de la práctica audiovisual colaborativa.
- Creación de un archivo on-line participativo y abierto, sobre contemporaneidad en Barcelona.

Sus objetivos:

- Funcionamiento de la Plataforma DSP como una estructura de mediación que vincule los contextos artísticos, culturales y educativos con los procesos de diseminación sociales, a través de modelos de investigación y acción participativa (IAP), y de la constitución de comunidades de aprendizaje como base metodológica de su trabajo.
- La puesta en práctica de este proyecto colaborativo mediante el audiovisual no pretende competir con la tradición convencional del audiovisual institucional, sino generar un archivo urbano sobre las condiciones del presente en el territorio de la periferia barcelonesa.

*En el desarrollo de El Mapa emocional del Poblenou*, un Documental Participativo y un archivo de carácter on-line, la Plataforma DSP comenzó un vínculo de trabajo y participación con la Asociación FMTs del Poblenou, a partir de un primer contacto

motivado por la recopilación de información y material para la creación de un archivo audiovisual del Poblenou.

Este archivo deseaba recomponer el ingente material que muchos grupos y colectivos, así como realizadores individuales habían grabado durante los últimos años de la transformación urbana del Poblenou, así como sacar a luz antiguo material doméstico de filmaciones alternativas, sean en vídeo o formatos cinematográficos diversos como el súper 8 o el 16 milímetros.

La Plataforma DSP fue estableciendo vínculos con instituciones y colectivos del barrio para activar un archivo audiovisual del Poblenou que aglutine este material audiovisual que se había ido registrando durante la convulsiva transformación del barrio de los últimos veinte años, y de materiales audiovisuales de carácter históricos aun dispersos. La Asociación FMTs activaba a su vez un Mapa Emocional del Poblenou, un archivo de características singulares sobre el recuerdo y el audiovisual doméstico.

Decidieron aunar esfuerzos y saberes para desarrollar conjuntamente la constitución de un Archivo Audiovisual del Poblenou. Se convocaron entonces una serie de Jornadas (cuatro durante el 2017) con la complicidad de diversas instituciones del barrio, del Eix Pere IV, Hangar, el Districte de Sant Martí y el Arxiu Historic del Poblenou, invitando a vecinos y asociaciones para que este archivo se active mediante unas categorías que permitan expresar las inquietudes de vecinos del barrio.

La participación y colaboración de historiadores, archivistas, activistas y programadores en estas Jornadas, permitió desarrollar la estructura y características de este archivo audiovisual. Cabe matizar que lo importante de un archivo estriba en las características que su archivística desarrolla y los modos de acceso del usuario a este archivo.

Tras las diversas Jornadas se llegó a un acuerdo de establecer un archivo cuyas categorías estuviesen otorgadas por un modo peculiar, *El Mapa Emocional del Poblenou*.

Las características de *El Mapa emocional del Poblenou*, viene dado precisamente por su carácter integrador de las memorias subjetivas y de los relatos que los ciudadanos entregan al archivo. Su confección participativa es fundamental, así tanto como la manera de uso abierto que el archivo on-line propone. Sobre estas bases se teje la data-base interactiva para hacer efectivo este archivo audiovisual.



Figura 3. *El mapa emocional del Poblenou*. Documental participativo.

## **Conclusiones: la ciudad y su representación**

Las herramientas de análisis que utilizamos para comprender los fenómenos de lo real, formatean nuestra comprensión del fenómeno que estamos analizando. Si el cine, según el manifiesto de los hermanos Kauffman (Vertov, 1917), permitía ver cosas que el ojo humano era incapaz de percibir, abriendo así a la modernidad a una nueva comprensión de lo real, las nuevas dimensiones temporales y espaciales que experimentamos mediante la informática y la comunicación en redes nos sitúan en marcos de comprensión específicos de lo cuantificable por el orden numérico de lo real.

Los modos que adoptan estos nuevos medios de análisis, comprensión y vivencia de lo real, sugieren una especificidad epistemológica que desde diversos puntos de vista se vienen analizando desde la ruptura que significó el comienzo del mundo digital.

Ya en 1998, Peter Weibel en un artículo titulado, “El Mundo como interfaz”, reflexiona sobre las características que inscribía el mundo digital en la comprensión de nuestro entorno, y sugería que la imagen digital y la comprensión numérica de lo real a partir de la informática, abrían el campo del simulacro como manera de comprensión de lo real. Esta nueva potencia de la capacidad humana de poder construir y actuar sobre maquetas de lo real, ya no solo actuar sobre la misma materialidad de lo real, a partir de la capacidad de manipular y simular digitalmente los procesos de transformación que experimentamos, nos permitiría desmenuzar en infinitud de fragmentos las formas de lo real, de manera de poder actuar y elaborar un proceso científico de prueba error, ya no necesariamente sobre la propia materia, sino sobre las maquetas de la simulación numérica.

Esta capacidad de distanciamiento epistemológico, este exo-pensamiento/acción, tal como Weibel lo denominaba, que el mundo digital inauguró, demarca una dimensión nueva desde donde poder observarnos (al científico, al analista, al actor) para poder situarnos fuera del fenómeno que estamos analizando, y así poder experimentar sin los peligros que genera la fricción con la materia.

También Vilem Flusser, sobre estos mismos años del despertar digital, analizaba los componentes esenciales del dispositivo técnico, es decir de las herramientas de trabajo y análisis que utilizamos para moldear nuestra concepción de lo real. Flusser sitúa en la transposición de la comprensión lineal del texto en el paso al de la imagen, del ícono en su formalización plástica, como un momento de traslación perceptiva fundamental en la manera de comprender nuestro entorno y nuestra acción en cuanto especie. Este salto del texto al ícono es para Flusser un proceso fundamental en la cultura, y como tal, un proceso que la digitalización permite ahondar en todas sus consecuencias.

En forma sutil, Flusser no considera que en el mundo digital estemos pasando de una cultura del texto a una de la imagen, tal como se suele pregonar, sino que por el contrario, la cultura de la imagen precedió a la del texto (pinturas en cuevas, murales prehistóricos y códices) y estamos volviendo por lo tanto a unas formas de proyección (dando a luz) más rápidas e intuitivas, o cuanto menos, con otras características de las textuales en un cambio cultural del que aún desconocemos las consecuencias.

Sea como sea, y sin querer profundizar aquí en demasía sobre estas teorías de carácter esencialista sobre el fenómeno numérico de modelación de lo real, podemos considerar con fundamentos que la herramienta técnica configura lenguaje, pensamiento y formas de percepción exclusivas. La actual disposición del mundo digital que ha situado a la proyección y manipulación de imágenes en el centro del flujo comunicativo, nos implica a elaborar nuevas tesis, en un acercamiento creativo a las formas en que el documental audiovisual va modelando nuestra comprensión y desplegamiento de lo real.

Los trabajos documentales de carácter participativo que han sido posibles en gran medida debido a la simplificación de transporte, uso y coste de los equipos de grabación digital han variado el paradigma de la visibilidad con que nació en su momento el documental social. Si desde Grierson, dar visibilidad a los conflictos que el capitalismo industrial era incapaz de resolver, fue parte de la materia prima de este tipo de trabajos documentales, la acción participativa en los modos documentales donde el protagonista construye su auto-representación, implica un cambio de paradigma enorme. No solo se trata de quien lleva la cámara, si el profesional o el protagonista, sino que desde una nueva manera de entender lo real, se pasa del otorgar conocimiento, tal como propuso desde sus inicios el documental social convencional, a fomentar la experiencia y acción directa de los protagonistas sobre las condiciones vitales que enfrenta.

También sin lugar a dudas, la exposición multi pantalla del documental expandido sugiere una nueva manera de disponer los elementos de lo real. No tanto porque utilice dispositivos técnicos específicos como la multi proyección o una concepción sonora compleja que rodea al espectador en el espacio. Estas propuestas técnicas son nuevas y sorprenden un tiempo determinado, que es cada vez más corto debido al rápido avance técnico audiovisual y a su inclusión en el mercado de masas. No es la formalización técnica lo que valoramos en este conjunto expositivo que es capaz de integrar fotografías, textos, sonido e imagen en movimiento, sino la capacidad del documental expandido de tramitar visiones más complejas y fragmentarias de lo real, acercando así al observador/espectador/ usuario, nuevos modelos desde donde comprender la transformación continua de lo real.

Digamos con Eisenstein, que si el montaje cinematográfico permitió sugerir que 1+1 era igual a 3, y con ello abrir un nuevo imaginario en los códigos de la comunicación de masas que inició un nuevo ciclo en la propaganda política y en el consumo; las formas de articulación del imaginario a través de nuevos modelos de interpretación de lo real tienen como misión desentrañar la complejidad de la ciudad contemporánea donde el conocimiento de lo que sucede (visualización de intereses enfrentados de los poderes actuantes) ya no parece herramienta suficiente para resistir los embates brutales del capital financiero, sino que la experiencia colectiva, que es capaz de poner en acción el medio audiovisual, es una de las bases actuales para generar redes de resistencia, comprensión y acción.

## Referencias

- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid
- Catalá, JM. (2004). *Formas de la visión Compleja: La multipantalla*. Archivos de la Filmoteca. Valencia.
- Eisenstein, S. (1994). *El sentido del Cine*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Fayerabend, P. (1981). *Tratado contra el método*. Editorial Tecnos. Madrid.
- Flusser, V. (1983). *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis. Madrid.
- Sicek, K. (2014) *HIGHRISE: One Millionth Tower*. Recuperado de <http://highrise.nfb.ca/>
- Sucari, J. (2012). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Ed. UOCpress Comunicación. Barcelona.
- Van der haak, B y Koolhaas, R. (2014). *Lagos Wide & Close*. Interactive documentary. Recuperado de <http://lagos.submarinechannel.com/>
- Vertov, D. (1974) *El cine ojo*. Editorial Fundamentos. Madrid.

- Weibel, P. (1998). *El Mundo como interfaz*. Revista El Paseante, nº 27-28. Ediciones Siruela. Madrid.
- Zielinski, S. (2004). *V. Flusser, breve introducción a su filosofía sobre los medios de comunicación de masa*. Conferencia del Seminario sobre Flusser del 4 de Marzo 2004. Recuperado de <http://www.mecad.org/unesco.htm>

## La Barcelona de Petra Delicado

Mariadonata Angela Tirone  
(Universidad de Salamanca)

### Resumen

Barcelona es una de las ciudades favoritas por los escritores de novela negra en España, tal vez podría definirse la ciudad española del misterio por excelencia. El objetivo que se quiere alcanzar es analizar la Barcelona de la serie sobre Petra Delicado, escrita por Alicia Giménez Bartlett. En primer lugar, se intentará definir una clasificación de los barrios barceloneses con respecto a la función que representan y desarrollan en la serie: lugares y barrios cercanos e importantes para la protagonista; escenarios del crimen; lugares funcionales para el desarrollo de la acción; lugares para situar en el espacio. En segundo lugar, habrá que delinear cómo se representa Barcelona, marcando el punto de vista y la actitud de la protagonista hacia la ciudad para averiguar, en fin, si hay verosimilitud de los espacios urbanos y sociales y una nota crítica hacia ellos.

### Abstract

Barcelona is one of the most favourite city by Spanish detective fiction writers, perhaps it could be indicated as the mysterious Spanish city par excellence. This essay intends to examine Barcelona in Alicia Giménez Bartlett's Petra Delicado series. It aims at defining, first, a classification of Barcelona's districts beside the function they represent and develop along the series: places and district important for the protagonist, crime scenes, functional places for action development; places for especial location. Second, it is necessary to determine hoe Barcelona is represented by analysing the narrator's point of view and the main character's attitude towards the city in order to finally estimate if the urban and social settlement representation has to be considered as credible and an eventual critic note.

**Palabras clave:** Barcelona, barrios, Petra Delicado.

**Keywords:** Barcelona, districts, Petra Delicado.

### Introducción

Barcelona es una de las ciudades (junto con Madrid y en medida menor otros centros urbanos) que más ha sido elegida por los escritores de novela negra como escenario para sus relatos. Se trata de una metrópolis de aproximadamente un millón y medio de habitantes, así que, siendo una grande ciudad no puede prescindir de una presencia de criminalidad importante, pero hay que decir que tampoco es la ciudad con la tasa más alta de España. Así que a un primer vistazo no se poseen elementos suficientes para explicar por qué muchos escritores de novelas policíacas, entre los cuales Alicia Giménez Bartlett, la prefieren en detrimento de la capital como fondo delictivo. Sin embargo, por alguna razón, su variedad y heterogeneidad en la estructura urbana, en el arte, en la población y en la historia hacen que resulte más interesante, fascinante y misteriosa, convirtiéndola en la ciudad española del misterio por excelencia.

En el caso específico de la serie Delicado<sup>1</sup> de Alicia Giménez Bartlett, a pesar de que hay unas pesquisas que se desarrollan en otras ciudades (como Madrid) o en otros países (como Rusia e Italia), la ambientación principal es Barcelona.

---

<sup>1</sup> La serie Delicado se compone por diez novelas: *Ritos de Muerte* (1996), *Día de Perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002),

Recurren referencias a muchos barrios, distritos y pequeños centros urbanos: lugares importantes para los personajes principales (la inspectora Petra Delicado y su vice, el subinspector Fermín Garzón), lugares funcionales al desarrollo de la acción o para situar espacialmente a los personajes, sin embargo, siendo novelas policíacas, la ambientación está enlazada necesariamente al campo de las indagaciones y de delitos más o menos feroces que involucran a sujetos (tanto asesinos como víctimas) de varios grupos sociales. De hecho, en la serie se incluyen y nombran tanto barrios de clase medio-baja y obreras, como de clase media y hasta barrios o zonas residenciales consideradas alto-burgueses. Por supuesto no hay que considerarla una subdivisión neta porque muchos de ellos pueden incluirse en más que una tipología.

A seguir se abastece la clasificación de los barrios y de los distritos según la función que llevan al cabo en la serie para después profundizar el estudio de la representación de la ciudad de Barcelona a través de los ojos de la protagonista Petra Delicado.

### **La Barcelona de Petra Delicado: clasificación**

Lugares y barrios cercanos e importantes para la protagonista

En esta sección hay que incluir el Poble Nou y unos lugares emblemáticos de la serie enlazados con la protagonista como la Comisaría de policía, *La Jarra de Oro* y *Los Efemérides*.

El Poble Nou (en el distrito de Sant Martí) es el barrio donde se sitúa la vivienda de la inspectora Delicado.

Me empeñé en encontrar una casita con jardín en la ciudad. [...] La casa estaba en un barrio, Poble Nou, no muy apartado del centro. Alrededor había otras casas tan antiguas y decrepitas como la que compré, flanqueadas por un montón de naves industriales, de empresas de transportes y cocheras de autobuses. Un paisaje bastante desolado, por mucho que se hubiera intentado renovar el barrio (Giménez Bartlett, 1996).

Siendo los noventa, cuando la protagonista habla de «renovación del barrio», hay que referirse al hecho de que «dans le premier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle l'industrie [...] commence à s'y développer de façon extraordinaire. Parallèlement à l'installation des premières fabriques et ateliers, Sant Martí accueille une population de plus en plus nombreuse» (Kilidjan, 2013) [en el primer tercio del siglo XIX, el proceso de industrialización empieza a desarrollarse de forma extraordinaria. Paralelamente a la instalación de las primeras fábricas y ateliers, Sant Martí iba acogiendo una población cada vez más numerosa], y también a las labores de renovación de la zona costera que se hicieron para la construcción de la Villa Olímpica que alojarían a los atletas de los Juegos Olímpicos de 1992.

En las novelas más recientes, en cambio, ya se nota cierta modificación en la representación del barrio:

Considerando que estamos en Poble Nou, tenemos dos opciones para ir a comer: o entramos en la Villa Olímpica o nos quedamos en la zona de currantes. Aunque yo apuesto por los currantes. Hay muchos bares donde hacen menús que están muy bien, y muy baratos, además (Giménez Bartlett, 2013).

---

*Un barco cargado de arroz* (2004), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009), *Nadie quiere saber* (2013) *Mi querido asesino en serie* (2017); y la recopilación de cuentos *Crímenes que no olvidaré* (2015).

Patente es la referencia a la nueva estructura de la Villa Olímpica cuya construcción –ya a distancia de más de diez años desde su primera ocurrencia en *Ritos de Muerte* (ambientado en 1996)– ya está terminada, y los varios almacenes ya no están.

Por lo que tiene que ver con la Comisaría de policía, hay que decir que es el sitio donde la protagonista pasa la mayoría de su tiempo. Sobre su localización la protagonista no abastece ningún dato, sólo se sabe que está en la Via Laietana<sup>2</sup>.

Cerca de la Comisaría de policía está La *Jarra de Oro*, el bar donde se reúnen a menudo, la protagonista y su vice para hablar de asuntos de trabajo y sobre todo personales.

En fin, *Los Efemérides* es un restaurante étnico cuyo dueño, Pepe, es el segundo marido de Delicado. Durante las primeras tres novelas de la serie se convierte a menudo en un punto neurálgico de la narración tanto para la protagonista como para su vice Garzón que va a cenar ahí casi todas las noches hasta el momento en que decide casarse, sin embargo, tampoco en este caso tenemos una colocación espacial específica.

### Escenarios del crimen

Tratándose de una serie policiaca la narración no puede prescindir de los escenarios del crimen. A pesar de que ocurren crímenes de varia naturaleza (hay que recordar las violencias sexuales<sup>3</sup> que hacen de temática principal en la primera novela de la serie, *Ritos de Muerte*), aquí se hablará de escenas del crimen donde se haya cometido un asesinato y del cual se tiene una localización explícitamente indicada.

El primero es el Carmel (del distrito de Horta-Guinardó), ya que en *Día de Perros* el cuerpo de un hombre golpeado hasta la muerte se encuentra «en la calle Llobregós, barrio del Carmelo» (Giménez Bartlett, 1997). Es uno de los pocos barrios que recurren con más frecuencia en la serie y del cual se abastecen muchos detalles, tanto a nivel de cuadro geográfico como social:

El Carmelo es un extraño barrio obrero de Barcelona. Abigarrado en una colina, sus calles estrechas hacen pensar en la estructura de un pueblo. A pesar de su extrema modestia, resulta más acogedor que esos descampados de las afueras donde bloques inmensos se alinean, ordenados y muertos, junto a las vías del tren o la autopista. No se veían restaurantes propiamente dichos, pero había muchos bares donde podíamos comer, todos de obreros, todos decorados con la inspiración casual del dueño poco meticuloso, todos perfumados por el irrespirable aceite de los fritos (Giménez Bartlett, 1997).

Al mismo distrito pertenece también una parte del Parque de Collserola, un parque real que, desafortunadamente, también se convierte en escena del crimen ya que ahí encuentran el cuerpo sin vida de una pequeña ladrona rumana<sup>4</sup>.

Siguiendo, el Poblenou vuelve a recurrir, aunque con una función diferente: en el Parque de Ciudadela encuentran un cadáver de un hombre sin hogar «tumbado en un banco» (Giménez Bartlett, 2004).

---

<sup>2</sup> La *Via Laietana* (en castellano Vía Layetana) es una calle real de Barcelona que comunica el Ensanche con el puerto atravesando la Ciutat Vella.

<sup>3</sup> A este propósito cabe subrayar el hecho de que nunca se indica el barrio donde se producen las violencias, sino sólo se especifica el barrio donde viven las víctimas (para destacar la clase social a que pertenecen).

<sup>4</sup> Véase Giménez Bartlett, A. (2007). *Nido vacío* (2014). Barcelona: Ediciones Destino. p. 302.

Pasando al distrito de Ciutat Vella, en esta sección cabe citar al barrio de El Born (conocido como la Ribera), que en la serie aparece muy a menudo y con varias funciones. La alusión al barrio como escena de un crimen se halla en *Mensajeros de la oscuridad* donde encuentran el cuerpo sin vida del jefe de la secta rusa que hace de antagonista en la novela, de hecho «lo hallaron en el interior de un contenedor de basura al lado del Borne» (Giménez Bartlett, 1999).

El distrito que más se cita a lo largo de la serie (en cinco novelas) y del que se abastecen más detalles acerca del espacio urbano (almacenes y restaurantes varios) y de la población es Gràcia. En *Nido vacío* se encuentra un cadáver «en un callejón de la parte baja de Gràcia. Estaba tumbado a las puertas de un almacén» (Giménez Bartlett, 2007).

Cabe decir que Gràcia no es un distrito de los bajos fondos, sin embargo, la autora muchísimas veces prefiere los barrios/distritos de clase social medio-alta en lugar de los bajos fondos como fondos delictivos, de hecho, en el Poble-Sec (distrito de Sant-Montjuïc) «han asesinado a una alumna de quince años en un instituto de Poble-sec». El homicidio –cometido por una de las profesoras– se convierte en el ejemplo más evidente de que no hay que ser un criminal para cometer un delito, sino que cualquier persona puede transformarse en un homicida, aunque sólo durante un momento de impulso. Al mismo distrito pertenece Sants, donde «un cuerpo fue hallado en el portal de su casa, un inmueble del barrio de Sants» (Giménez Bartlett, 2017).

En la clasificación no hay que olvidar San Cugat, una ciudad de confín, distante aproximadamente unos doce kilómetros desde Barcelona, que hace de fondo delictivo en varias ocasiones: en la novela *Serpientes en el paraíso* se consuma un delito en una de las zonas residenciales de la ciudad: «Los esperan en San Cugat. Urbanización “El Paradís”. [...] Ha aparecido muerto un abogado joven, vecino de la urbanización» (Giménez Bartlett, 2002). Mientras que, en *Muertos de papel*, «la ex esposa de Valdés [la víctima] vivía en San Cugat, en una casa con jardín perteneciente a una lujosa urbanización» (Giménez Bartlett, 2000), a la cual le matarán sucesivamente en su propia casa, convirtiendo San Cugat en escena del crimen otra vez.

En ambos casos los delitos no involucran a los marginales, sino la parte alto-burgués de la ciudad. De hecho, es posible deducir que esta ciudad es una zona predilecta por la burguesía catalana, «un pequeño paraíso para jóvenes patricios» (Giménez Bartlett, 2002). Hay bastantes descripciones espaciales y sociales de esta ciudad, y representan unas de las raras veces en que es posible sacar la opinión (bastante negativa) de la protagonista acerca de tal realidad urbana:

Una realidad creada artificialmente que nada tenía que ver con la fealdad, el ruido o la contaminación del entorno real. Sin embargo, todo era tan cuidadoso, tan elaboradamente aséptico, que parecía una especie de jardín botánico. Habría sido terrible para mí vivir en un sitio semejante, sin una tienda, ni un bar, un quiosco de periódicos o una parada de autobús. [...] Lo peor, sin embargo, se me antojaba la falta de diversidad: familias de edades parecidas, de la misma raza y clase social y probablemente con parecidas ideas y principios (Giménez Bartlett, 2002).

En fin, lo más frecuente es que la escritora no dé a conocer la localización exacta de un delito, a veces tampoco se citan, mientras otras veces sólo se refiere el nombre de una calle sin más detalles, como por ejemplo: «Aurora ha sido encontrada muerta entre las calles Muntaner y Madrazo» (Giménez Bartlett, 2017). Eso significa que, en general, la escritora considera importante la colocación espacial, pero ésta no tiene que legitimar un delito a la fuerza ni hacer de fondo contrastante.

## Lugares funcionales para el desarrollo de la acción

Con la definición de lugar funcional para el desarrollo de la acción se entiende aquellos barrios que han tenido un rol clave durante las pesquisas permitiendo a los investigadores encontrar indicios cruciales para la resolución de los casos.

El primer barrio a citar es la Teixonera (del distrito de Horta-Guinardò) que recurre en *Nido vacío*, donde se encuentra «el taller de confección» (Giménez Bartlett, 2007), donde trabajaba una de las sospechosas del caso (que se convertirá en víctima a lo largo de la novela) y que les permitirá descubrir el sucio negocio de la pornografía infantil.

Asimismo, en Sant Gervasi se encuentra la peluquería canina que se desvelará involucrada con los asuntos de las peleas clandestinas entre perros (tema principal de la novela) y que se desvelará ser el punto de partida que los llevará a solucionar el caso;

Pasando a la Zona Franca (en el distrito de Sant-Montjuïc), a pesar de la posición periférica, el barrio nunca se convierte en escena de homicidios, pero es lugar clave en muchas pesquisas como las peleas clandestinas entre perros (en *Día de Perros*) y el hecho de que los almacenes a menudo se usan para esconderse (en *El silencio de los claustros*) y esconder.

En cuanto al distrito de Ciutat Vella en la serie se cita en *Día de perros* porque en ello se encuentra la casa de la víctima ya que «los vecinos de un inmueble en Ciutat Vella los habían llamado porque [...] un perro ladraba y lloraba, aparentemente solo, en uno de los pisos» (Giménez Bartlett, 1997). El sargento Pinilla de la Policía Municipal, indica algo interesante acerca del barrio (del que en principio no se explicita el nombre) donde está el piso: «Es un barrio duro [...] de los vecinos no sacarán nada más» (Giménez Bartlett, 1997). De los datos que se acaban de indicar, no es posible afirmar con seguridad a cuál de los cuatro barrios que componen el distrito de Ciutat Vella (Raval, el *barrio gótico*, el Born y la Barceloneta,) se refiere precisamente, pero es muy probable que se trate del Raval.

El Raval, conocido como barrio chino, es uno de los barrios que aparece con más frecuencia, pero nunca ocurren delitos. La primera alusión explícita al barrio se encuentra en *Un barco cargado de arroz*, en el momento en que se le informa al lector del hecho de que «hay un pequeño dispensario en el barrio del Raval» (Giménez Bartlett, 2004) donde las personas sin hogar pueden acudir para disfrutar de la asistencia sanitaria. Además, a menudo se indica que en este barrio hay una influyente presencia de inmigrados a través de referencias como: «hay muchos [grupos callejeros de niños inmigrantes] en el Raval» (Giménez Bartlett, 2007), o también en el cuento *El caso del lituano*, «el hogar de nuestro soldado de fortuna [un lituano, víctima del cuento] estaba en el Raval, y era el piso de una viuda [...] convertido en pensión, seguramente fuera de toda normativa legal. [...] Una pensión miserable del Raval» (Giménez Bartlett, 2015). En *Nadie quiere saber*, además, se alude a la existencia de una red de prostitución: «era una simple puta del Raval» (Giménez Bartlett, 2013).

Es verdad, el Raval parece ser un distrito «duro», pero sólo porque los habitantes no pertenecen a la clase alto-burgués. Según el cuadro que Giménez Bartlett provee a través de la protagonista de su serie, esta gente se apaña como puede (tanto inmigrados como españoles de clase pobre), de forma más o menos honesta, pero nunca se pasan de la raya de la moralidad humana como puede ser cometer un homicidio. Un ejemplo de eso está representado por la pareja de los informadores de la policía, los Sánchez, (en *Crímenes que no olvidaré: El caso del lituano*), dueños de un bar que está «en el barrio chino, [los cuales] prefieren hacer eso que meterse en alguna actividad ilegal» (Giménez Bartlett, 2015).

Pasando al barrio de el Born, en *El silencio de los claustros*, mientras buscan a la testigo principal, descubren «que paseaba por el barrio del Born, donde nadie la ha visto últimamente» (Giménez Bartlett, 2009). No se hallan detalles descriptivos para los cuales hay que esperar trece años tras su primera aparición (1999), en 2012 en *Nadie quiere saber*. Esta vez Petra Delicado se encuentra en el Born para buscar a un viejo socio de la víctima que ha abierto «una tienda de ropa femenina (que) está en el barrio del Borne» (Giménez Bartlett, 2012) y aquí, la protagonista abastece unas informaciones acerca del barrio: «En el barrio de El Borne se encontraba antiguamente el mercado de abastos de Barcelona. [...] Ahora está lleno de restaurantes, boutiques a la última, galerías de arte y tiendas de diseño en general, todo al puro estilo neoyorkino, el colmo de la modernidad» (Giménez Bartlett, 2012).

En cuanto al *barrio gótico*, este último es un barrio turístico inhabitado por personas mucho más acomodadas con respecto al Raval. Esto sólo ocurre en *Un barco cargado de arroz* para situar una tienda –«Anticart era una tienda de antigüedades situada junto al barrio gótico» (Giménez Bartlett, 2004).

Por lo que tiene que ver con el Clot (en Sant Martí), donde se encuentra el bar a que (en *Ritos de muerte*) el violador entrega los refrescos: un indicio que se desvela fundamental para las investigaciones ya que permite a la inspectora descubrir al culpable (que al final acabará asesinado, pero no se da a conocer dónde).

Por último, se vuelve a citar San Cugat en *Mensajeros de la oscuridad* en el que Petra Delicado «iba a ser entrevistada» (Giménez Bartlett, 1999) como representante del cuerpo de policía. Esa entrevista le dará una notoriedad nada indiferente que la llevará en la mira de quienes le enviarán una serie de penes amputados que le llevan a descubrir los asuntos sucios de una seta rusa.

## Lugares para situar en el espacio

En este grupo caben todos aquellos barrios, distritos o pequeños centros urbanos alrededor de Barcelona que sólo se citan para situar espacialmente a la protagonista y sus pesquisas y permitir al lector seguir mejor sus desplazamientos, tanto en coche como a pie. En todos estos casos no hay descripciones ni consideraciones por parte de Delicado. Se trata de los barrios de: El Guinardó, el Raval, la Barceloneta, el Barrio Gótico, el Born, la Vila Olímpica del Poblenou, En Sarrià (en Sarrià-Sant Gervasi) –donde vive la viuda de la víctima de *Nadie quiere saber*–, el Poble Sec y el Sants.

Es importante detenerse un momento en la Barceloneta, el Born y en la Vila Olímpica porque se enlazan a menudo con el elemento de la comida (uno de los rasgos fundamentales de la novela policiaca mediterránea). En el primer caso, sólo se cita en *Crímenes que no olvidaré*, donde Petra y Fermín buscan un buen restaurante para comer pescado; no existe sitio mejor que una zona marítima como la Barceloneta, de hecho, dice la inspectora Delicado, «allí, en aquel barrio de pescadores que ha conservado su aire tradicional, no fue difícil encontrar uno» (Giménez Bartlett, 2015). En cuanto al Born «hicimos una comida para celebrar el cierre del caso. El lugar, un buen restaurante del Borne», mientras que, en la Vila Olímpica, la pareja investigativa Delicado-Garzón van a comer: «Considerando que estamos en Poble Nou, tenemos dos opciones para ir a comer: o entramos en la Villa Olímpica o nos quedamos en la zona de currantes. Aunque yo apuesto por los currantes. Hay muchos bares donde hacen menús que están muy bien, y muy baratos, además (Giménez Bartlett, 2013).

También hay que citar a algunos de los distritos:

• Gràcia: en *Día de perros* la inspectora Delicado y su vice Garzón, van a comer en «un alegre restaurante mexicano del barrio de Gràcia» (Giménez Bartlett, 1997) y poco

después se da a conocer la decisión de Garzón de comprar casa justo allí. En *Crímenes que no olvidaré* van a comer en un restaurante árabe);

- Les Corts: donde vive Ángela, una de las pretendientes de Garzón en *Un día de perros*;

- el Ensache (Eixample), donde vive el psiquiatra Ricard Crespo con quien Petra entabla una relación momentánea, donde va a beber algo con Garzón en *Crímenes que no olvidaré* sin explicitar los barrios y donde vivía la asesina/víctima de *Mi querido asesino en serie*.

En fin, tampoco hay que omitir aquellos centros urbanos, pueblos y ciudades, de los alrededores de Barcelona, como: Hospitalet, desde donde venía la primera víctima en *Mensajeros de la oscuridad*, y Castelldefels en que se escondían los efectivos ejecutores del delito de *Serpientes en el paraíso* y Poblet.

## La representación de la ciudad

En esta sección la atención se enfocará en cómo la ciudad de Barcelona esté representada, es decir cuál es el punto de vista empleado, si se respeta la verosimilitud en las descripciones y si hay una actitud de criticismo social por parte de la protagonista.

### Punto de vista

El punto de vista es interno y el narrador autodiegético ya que la narración se lleva al cabo en primera persona y coincide con la misma protagonista. Por eso resulta posible parar la narración y las descripciones de los ambientes para dejar espacio a los pensamientos y sensaciones de la inspectora Delicado y el «l'espace urbain, dans ses romans, n'est perçu qu'à travers les affects de Petra Delicado qui constituent l'axe principal de ses histoires» (Kilidjian, 2013) [el espacio urbano, en sus novelas, sólo se percibe a través de los afectos de Petra Delicado que constituyen el eje principal de sus relatos].

### Verosimilitud

Giménez Bartlett refleja fielmente la verosimilitud de los espacios reales, tanto en las descripciones físicas como en la estratificación social que viven en ellos. Sin embargo, no se hacen favoritismos, ya que «nella metropoli, dietro la facciata, le cose non sono così chiare, nette e definite: chiunque potrebbe essere un criminale e, allo stesso tempo, ogni criminale potrebbe essere un eroe» (Digovic, 2003) [en la metrópolis, por debajo de la fachada, las cosas no están tan claras, exactas y definidas: cualquiera podría ser un criminal y, al mismo tiempo, cualquier criminal podría ser un héroe]. Según lo que dice la misma Giménez Bartlett «cuando escribo novela negra el lugar es básico para los personajes. Según en qué barrio sucedan los hechos hay que contar con las características sociales del mismo» (Giménez Bartlett, 2001). Aunque hemos visto ya que no siempre es así, ya que a veces no se dan indicaciones espaciales acerca de la escena del crimen.

Lograr conservar la verosimilitud resulta posible también gracias a la correspondencia entre tiempo de la narración y tiempo histórico que hay que situar en la época actual.

Sin embargo, por muy verosímiles que sean los escenarios, su descripción casi nunca es detallada, ya que –para la escritora «el tener que dar continuos datos de lugar

lastra la acción innecesariamente» (Giménez Bartlett, 2001), en cambio, lo que se prefiere es dar espacio a la esfera emocional y reflexiva de la protagonista.

Además, sitios específicos como bares o locales puede que sean de ficción, de hecho, Giménez Bartlett afirma: «cuando me hace falta por ejemplo un local que no existe, lo creo, lo sitúo y en paz» (Giménez Bartlett, 2001), lo cual significa que se da más importancia a la acción que al espacio. Efectivamente, hay que decir que los locales citados en la serie (entre los cuales recurren con más frecuencia *La Jarra de oro* y *El Efemérides*, que ya vimos), son lugares de ficción y de pasaje.

Además, hemos visto que la protagonista a menudo menciona el nombre de una calle o de un barrio sin dar más especificaciones o bien no comunica referencias topográficas definidas que permitan situarla con precisión dentro del espacio urbano barcelonés, como en «Caminamos por las calles después de dejar el Efemérides» (Giménez Bartlett, 2011). A este propósito, Kilidjan afirma que:

C'est un peu comme si les lieux qui constitueraient l'espace urbain étaient devenus «fantasmagoriques», et inconsistants. Comme si on leur avait ôté leur sens, leur identité, leur histoire pour les utiliser comme simples décors mobiles ou accessoires servant de cadre à l'intrigue policière. (Kilidjian, 2013)

[Es un poco como si los lugares que constituyen en espacio urbano se hayan convertido en «fantasmagóricos» e inconsistentes. Como si se le hubieran quitado su identidad, su historia para usarlos como simple escenografía móvil o accesoria que sirve de contexto para la intriga policiaca.]

Como ya se ha averiguado anteriormente, sólo unos barrios presentan una descripción social y urbanística más o menos profundizada, indicando tantos detalles según las veces que se repita la referencia a un determinado barrio a lo largo de la serie.

### ¿Crítica social?

En la serie De Alicia Giménez Bartlett, «Petra Delicado e Fermín Garzón vivono nella Barcellona che ha già perduto la sua memoria storica» (Ferracuti, 2009) [Petra Delicado y Fermín Garzón viven en la Barcelona que ya ha perdido su memoria histórica], y cuyos problemas ya reflejan otra realidad social, la actual europeizante y cosmopolita.

La posición de Petra Delicado hacia Barcelona, entonces, es de simple observadora: se entera de los cambios –tanto a nivel urbano como social–, pero no hay una fuerte nota crítica. Lo que sí recurren, son formas de ironía, sarcasmo o de sutil desaprobación hacia unos aspectos de la sociedad actual como el incordio de los turistas, los medios de comunicación, el trato ético y la actitud humana hacia los animales, la falsa apariencia del bien estar de las clases acomodadas, la soledad, la pornografía infantil, los cultos religiosos de todo tipo y a menudo deja a entender la importancia de la benevolencia humana.

Y en eso resulta bastante claro que se aleja de lo que era la actitud de feroz criticismo de sus predecesores como Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza para los cuales la novela policiaca era el medio a través del cual llevar al cabo un análisis social de España durante la Transición y la Postransición, examinando y denunciando problemas sociales como el deterioro de los bajos fondos, la violencia urbana, etc.

## Conclusiones

Para concluir, ha sido posible definir cuatro tipologías de espacios urbanos, pero la clasificación no hay que considerarla como neta.

Por lo que tiene que ver la forma de representar la ciudad dentro de la serie Delicado, Giménez Bartlett refleja fielmente la verosimilitud de los espacios reales, también gracias a la correspondencia entre tiempo de la narración y tiempo histórico que hay que situar en la época actual.

Sin embargo, por muy verosímil que sean los escenarios, su descripción nunca es detallada, ya que se prefiere dar espacio a la acción y a la esfera emocional y reflexiva de la protagonista.

Además, sitios específicos como bares o locales puede que sean de ficción y, además, la protagonista a menudo menciona el nombre de una calle o de un barrio sin abastecer más detalles (excepto en unos casos) y sin comunicar referencias topográficas definidas que permitan situarla con precisión dentro del espacio urbano barcelonés. Lo mismo ocurre con los asesinatos ya que el espacio urbano y social nunca legitima el crimen cometido.

En fin, la posición de Alicia Giménez Bartlett hacia Barcelona y sus barrios, entonces, es de una observadora que se entera de los cambios sociales y urbanos, pero a pesar de que se nota una cierta dosis de subjetividad, nunca lleva al cabo un feroz ataque crítico, sino resulta muy irónica en sus comentarios.

## Referencias

Digovic, G. (2003). *Barcellona in giallo: l'evoluzione del romanzo poliziesco*. Napoli: NonSoloParole.

Ferracuti, G. (2009). Il «giallo mediterraneo» come modello narrativo. En *La rappresentazione del crimine sul poliziesco argentino e sul «giallo mediterraneo»*, Galeota V. (coord.). Roma: Aracne Editrice.

Giménez Bartlett, A. (1996). *Ritos de muerte* (2013). Barcelona: Ediciones Destino.

— (1997). *Día de perros* (2013). Barcelona: Ediciones Destino.

— (1999). *Mensajeros de la oscuridad* (2011). Barcelona: Ediciones Destino.

— (2000). *Muertos de papel* (2014). Barcelona: Ediciones Destino.

— (2001). Cómo escojo los lugares de mis novelas. *El Ciervo*, 605/606, pp. 33-36.

Recuperado de [http://www.jstor.org/stable/40829973?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40829973?seq=1#page_scan_tab_contents)

— (2002). *Serpientes en el paraíso* (2013). Barcelona: Ediciones Destino.

— (2004). *Un barco cargado de arroz* (2014). Barcelona: Ediciones Destino.

— (2007). *Nido vacío* (2014). Barcelona: Ediciones Destino.

— (2013). *Nadie quiere saber* (2014). Barcelona: Ediciones Destino.

— (2015). *Crímenes que no olvidaré*. Barcelona: Ediciones Destino.

— (2017). *Mi querido asesino en serie*. Barcelona: Ediciones Destino.

Kilidjian, M. T. (2013). *Itinéraires humains dans l'espace urbain à partir de la lecture de quatre auteurs de roman policier: Alicia Giménez Bartlett, Antonio Lozano, Juan Madrid, Andreu Martín*. (Tesis doctoral, Universidad de Estrasburgo). Recuperado de [https://publication-theses.unistra.fr/public/theses\\_doctorat/2013/Vida\\_Marie-Therese\\_2013\\_ED520.pdf](https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2013/Vida_Marie-Therese_2013_ED520.pdf)

## Leyendo entre ruinas: La Habana, la decadencia del encanto o el encanto de la decadencia

Silvina Trica-Flores  
(State University of New York)

### Resumen

El estado de declinación moral y física de La Habana y de sus moradores posterior a la crisis post-soviética y, en particular, la ruina urbana convertida en emblema de la ciudad, dan contenido a gran parte de la narrativa literaria y fílmica cubana del “Período Especial”. A través del análisis de *Los palacios distantes*, de Abilio Estévez, y el documental *Nuevo arte de hacer ruinas*, del alemán Florian Borchmeyer, este trabajo reflexiona sobre las consecuencias que tal estado de colapso causan en el ciudadano común, indaga en los “escapes” o estrategias de supervivencia o hundimiento que los autores ofrecen a sus personajes para lidiar con el caos, y explora la ruina como sitio de residencia y emblema político.

### Abstract

The state of moral and physical decline of Havana and its inhabitants after the post-Soviet crisis and, in particular, the urban ruin turned into an emblem of the city, is the subject of a large part of the Cuban literary and film narrative of the “Special Period”. Through the analysis of *Los palacios distantes (Distant Palaces)*, by Abilio Estévez, and the documentary *Havana: Nuevo arte de hacer ruinas (Havana: New art of making ruins)*, by German director Florian Borchmeyer, this work reflects on the consequences that such a state of collapse causes on ordinary citizens, investigates in the “escapes” or strategies of survival or sinking that the authors offer their characters to deal with chaos, and explores the ruin as a place of residence and political emblem.

**Palabras clave:** Ruinas; Literatura; Antonio José Ponte; Abilio Estévez; La Habana  
**Keywords:** Ruins; Literature; Antonio José Ponte; Abilio Estévez; Havana.

Aunque La Habana siempre ha sido una ciudad fecunda para la producción de textos, en las últimas décadas se ha generado una urgencia por cartografiar ese espacio. A principios de los años 90, por primera vez una crisis de magnitud cuestionó el ideario de la Revolución. La sacudida que golpeó a Cuba y a la Revolución durante lo que se llamó “Período especial en tiempos de paz”, dejó a la isla sin subsidios y al borde del colapso económico. La literatura y el cine retrataron las huellas que el proceso inscribió en la Isla en una vasta narrativa y una centena de filmes que trazan el mapa de un país ruinoso y de una ciudad decadente al borde del colapso total.

En las representaciones literarias, cinematográficas y fotográficas cubanas de los últimos años, la omnipresencia de las ruinas urbanas es abrumadora. En muchos casos, presentadas como telón de fondo de ficciones que cuentan el devenir político de Cuba en los 90; en otros, poetizadas por quienes exploran La Habana como un mito estético, emiten imágenes románticas desprendidas completamente de su referente real. Lo cierto es que, convertidas en metáfora del “Período Especial”, las ruinas habaneras han tomado vida propia y se transformaron en símbolo emblemático de la ciudad.

Este trabajo intenta reflexionar sobre el modo en que se retratan las consecuencias de esa realidad social post-soviética sobre el ciudadano común, bucear en las estrategias ofrecidas por los autores a sus personajes para lidiar o insertarse dentro de un espacio caótico, y asimismo explorar la ruina como sitio de residencia. Los textos escogidos para este trabajo, *Los palacios distantes*, de Abilio Estévez, y el documental *Habana, arte nuevo de hacer ruinas*, del alemán Florian Borchmeyer, trazan un mapa que se extiende más allá de las ruinas exóticas, y nos permiten leer “entre ruinas” la precariedad de la vida habanera.

Según la concepción clásica, la ruina arqueológica es elemento de contemplación y testimonio histórico. Circunscritas y separadas de la vida cotidiana de los ciudadanos, en ellas se puede encontrar, como enseña el filósofo Georg Simmel, un momento de equilibrio entre naturaleza y racionalidad.<sup>1</sup> Las ruinas habaneras son, en cambio, ruinas contemporáneas. Se trata de edificios que, si bien pertenecen al patrimonio histórico, se hallan en total estado de abandono y forman además parte de la vida diaria de la ciudad pues están habitadas.<sup>2</sup> Presentan la paradoja de ser ruinas “en uso”, “vivientes”. Aún más, no sólo están habitadas sino que además, están superpobladas. Ante la incapacidad de la ciudad de crecer hacia el exterior, se impone un crecimiento hacia el interior por medio de la subdivisión de sus espacios construidos. Aprovechando la altura de las casas, sus habitantes construyen precarios pisos intermedios y crecen “hacia lo alto”, dando lugar a las llamadas “barbacoas”, que permiten apiñar muchas vidas humanas en un espacio limitado. Los urbanistas llaman a este fenómeno tugurización: un “arte” de ganar espacio donde no lo hay, produciendo la devaluación arquitectónica de los mismos. El costado más negativo es que produce también la tugurización de las vidas de los habitantes, que se ven limitadas y devaluadas como el espacio mismo que modifican. Las ruinas habitadas, entonces, lejos de motivar una reflexiva contemplación, constituyen un espacio liminal y abyecto.

Para muchos, sin embargo, La Habana ha devenido un espacio poetizado donde las ruinas adquieren una dimensión estética. Fotógrafos, cineastas, y turistas fascinados, en permanente periplo llegan a la isla para documentar la exótica belleza de edificios partidos, a punto del derrumbe, y visitar sus ruinas, embellecidas para consumo fetichista.<sup>3</sup> Resulta complejo abordar el goce estético que provocan esas ruinas habitadas por ciudadanos desamparados por el sistema, que falló en su política urbanística y en crear soluciones habitacionales, dejando una fauna humana intentando huir de una existencia precaria que amenaza convertirse en sí misma en una ruina.

Como parte de esa “arqueología urbanística de la nostalgia” (Alonso, 2009: 105), los turistas visitan las ruinas explorables de Cuba antes de que esa exposición de ruinología se desvanezca. Con ninguna ruina clásica existe ese miedo pero sobre Cuba pende la sentencia de un fin en un futuro cercano. Globalización e inversiones capitalistas pueden desaparecer las ruinas por completo y el emprendimiento voyeurístico quedarse sin atracción. Pues es de destacar que en La Habana post-soviética el *voyeur* extranjero no sólo encuentra *con la mirada* la ciudad donde posar sus deseos. A partir de las medidas económicas adoptadas, la ciudad también le facilita al visitante extranjero el

---

<sup>1</sup> G. Simmel, filósofo y sociólogo alemán, notable por ser uno de los grandes pensadores urbanos.

<sup>2</sup> Como señala Esther Whitfield, “Havana’s ruins stand as a strange exception; for, despite being portrayed as such in literary and visual representations of the special period city, strictly speaking they are not ruins at all. The dilapidating structures and facades that compose much of Cuba’s capital are not the remains of a distant past and a departed civilization, but [...] fall into the category of “urban decay” (2008: 133).

<sup>3</sup> El cine, los álbumes fotográficos (cientos de ellos) y la industria turística “venden” muy bien esas ruinas con la etiqueta del encanto romántico.

*cumplimiento* de dichos deseos, desde los sexuales, “arqueológicos”, hasta los morbosos de husmear entre las ruinas las dependencias privadas donde habita a diario el cubano. Se genera el absurdo de que algunas ruinas han sido “escenografiadas”, produciendo un sentido de ficción o experiencia surreal al visitante, como sucede con el parador *La guarida*, localizado en el apartamento en que se filmó *Fresa y Chocolate* (Suárez, 2014: 45).

El tema desata un cuestionamiento ético: ¿cómo pensar una ruina habitada? ¿Cómo explicar que el motivo de fascinación de unos sea la desventura del otro? El fotógrafo Manuel Piña que hace unas tomas magníficas de los muros habaneros se encontraba fotografiando la fachada despellejada de un edificio cuando una habitante del mismo le preguntó por qué lo hacía. Piña trató de explicarle el tesoro de esas docenas de capas ajadas de pintura, los miles de tonos que regalan a la cámara... pero no es difícil imaginar la dificultad de la mujer para asimilar la respuesta: *Su arte es la pobreza de ella*.<sup>4</sup>

En su ensayo “Un paréntesis de ruinas”, el cubano Antonio J. Ponte, quien se autodefine ruinólogo, narra la siguiente experiencia: “tropecé con unas ruinas que creí deshabitadas. La puerta estaba entornada y, aunque debió servirme de advertencia el que no la hubiesen arrancado, pasé a una habitación sin techo, cuatro muros [...] carcomid[os] y un piso [...] machacado hasta la pulverización [...] Segunda señal que no atendí: el lugar se encontraba perfectamente barrido”. Relata que un adolescente le salió al paso, quería saber si Ponte era “extranjero” y ante la negativa, viendo “esfumarse la posibilidad de ganar unos dólares”, el chico lo echó a la calle acusándolo de pasar por turista con el fin de meterse en las casas, “porque a juicio suyo sólo alguien venido de fuera del país era capaz de interesarse en aquella decadencia”. Ponte se pregunta “¿Dónde acababa el paseo y empezaba la propiedad privada? Para quien decida visitarlas, las ruinas habitadas suponen esta indistinción [...]. Quien las visite [...] en caso de avanzar más de lo conveniente lo asaltará el pudor, sorprenderá la intimidad de unos extraños [...]” (Ponte, 2005: 114-115).

En las obras de nuestro corpus hay un uso de la ruina como materia plástica y reflexiva. En ambos casos aquélla refleja un modo de vida limitado, que niega el progreso, el movimiento y las posibilidades. *Los palacios distantes* presenta a tres personajes que deambulan por las calles de una Habana en ruinas: Victorio, un habanero homosexual, vive en un edificio a punto de ser demolido.<sup>5</sup> Con tal excusa, abandona su casa, deja su trabajo y quema todas sus pertenencias aunque lleva consigo una foto de “el Moro”, un aviador que conoció en su infancia y que le enseñó la importancia de encontrar su “palacio distante”. Como un *flâneur* empobrecido, se echa a vagar por las calles, donde vive improvisando moradas en edificios derrumbados y caminando por barrios marginales. Así conoce a Salma, una joven jinetera, cuyo novio, el Negro Piedad, es su proxeneta. Salma y Victorio traban amistad y finalmente se encontrarán con un payaso, Don Fuco, viejo artista que se jacta de haber sobrevivido el “fracaso de las grandes empresas de los hombres” (101).

El argumento es simple, estos tres marginales van a encontrar tranquilidad y protección en un viejo teatro lejos de la sordidez de La Habana y del control político. Allí, Don Fuco enseña a los otros a actuar y juntos montan espectáculos que llevan a los más variados escenarios de la ciudad para alegrar a los necesitados: asilos de ancianos, iglesias, hospitales, funerarias, y hasta en entierros (201). Sólo el Negro Piedad no entrará

---

<sup>4</sup> En este sentido, el director Borchmeyer opina que Cuba “Es una especie de contrauniverso (sic) raro que puede tener un gran encanto. Creo que para muchos artistas lo tiene” (citado en Ellegiers, 2006).

<sup>5</sup> Todas las referencias de página en las citas de la novela corresponden a la edición que figura en la bibliografía de este trabajo.

al teatro. Este representante de la realidad decadente que se vive afuera, no sabrá dónde mora Salma hasta bien entrada la narrativa.

La novela nos enfrenta con una Revolución agotada, que ha dejado sin respuesta a sus seguidores. Cuando “Victorio piensa en la demolición del antiguo palacio donde se hallaba [...] su cuarto”, “tiene ocasión de advertir en carne propia la aversión de La Habana por los que carecen de casa. Ahora puede conocer lo que significa la indigencia de las calles oscuras, desoladas, [...] donde se acumula una suciedad que parece provenir del fondo de los siglos” (45). En el texto no se habla de la reubicación de los antiguos inquilinos ni se advierte la asistencia del Estado, solo el deambular desolado de Victorio al perder su vivienda. Estévez nos pinta el desamparo que deriva de las demoliciones y los derrumbes, que acaecen a diario.<sup>6</sup> Derrumbes que “no son como el Coliseo, derrumbes que informan sobre el paso del hombre por la Historia sino [...] derrumbes que informan sobre el paso de la Historia sobre el hombre” (64).

*Los palacios distantes* se publicó en un momento histórico marcado por la crisis del sujeto revolucionario y la crisis económica que deriva en el colapso de la ciudad. La obra retrata con un sutil desencanto lo que queda tras la caída del “hombre nuevo”, presentando un sujeto perdido, “a la deriva, que deambula por las calles [...] en busca de alternativas que la realidad no parece ofrecer” (Dettman, 2009: s/n). Si bien los “palacios” del título hacen referencia a un posible espacio de salvación, “todos tenemos un palacio en algún lugar [...]” le enseña el Moro a Victorio-niño, “un palacio asignado, para que viva(n) en él y para que en él se realicen caprichos, [y] [...] aspiraciones” (23-24), el hecho de ser “distantes” presupone la dificultad o casi imposibilidad de encontrarlos en esa ciudad en ruinas. A menos que los personajes puedan crearlos, motivados por la cruda necesidad de sobrevivir, como será el caso en la novela.

Si en esta Habana la única opción es huir o sobrevivir como se pueda, Estévez les permite a sus personajes resarcirse a través de crearse una utopía propia, una que sí funcione, un espacio imaginario que resista “los embates de la Historia” (Casamayor, 2004). De todas las ruinas posibles, Estévez escoge las entrañas de un viejo teatro para alojar al trío desengañado y famélico. El refugio artístico va a suplir la imposibilidad de materializar cualquier tipo de placer, es “una alucinación fuera del tiempo y del espacio” (258), un espacio sin espacio, una heterotopia. Estévez plantea una vez más, la “salvación por el arte” que ya aparecía en su primera novela, y a tal fin pone allí a Don Fuco, “el Virgilio que los lleva por esa vía”, el elemento liberador que los conduce al teatro donde –como explica el propio autor– empiezan a “entenderse a sí mismos, y a salir con una idea de cómo pueden actuar frente a esa realidad tan agresiva” (Béjar, 2002-2003: 96).<sup>7</sup>

Ese espacio idílico, sin embargo, al final de la novela termina contaminado por el afuera cuando, en venganza por no poder explotar sexualmente a Salma, el Negro Piedad entra al teatro y mata a Don Fuco. Representado simbólicamente por el proxeneta, el orden económico, social y político del que huía el trío, penetra e invade la utopía que se desmorona, otra vez, como la ciudad. El asesinato determina que Victorio y Salma deban abandonar el teatro-refugio-palacio distante y se vean obligados a deambular por La Habana con el cuerpo sin vida de su amigo. Expuestos nuevamente al caos, sin más que hacer y entre ruinas, Victorio y Salma deciden arrojarse desde una azotea. Con este final,

---

<sup>6</sup> Ponte explica la política de reparaciones urbanas en estos términos, “Se desploma una edificación y en el lugar levantan un vacío que aparente utilidad, plaza o parqueo. Pero en el caso de que quepa restauración para el edificio en pie, la apertura de un museo es la simulación recomendada” (2005: 123).

<sup>7</sup> La primera novela de Estévez, *Tuyo es el reino*, fue publicada en Barcelona por Tusquets en 1997.

el autor liquida definitivamente la utopía. La novela se construye a partir de un montón de ruinas, no solo las edificaciones sino también las morales, y sobre todo las de la utopía.

Los personajes de *Los palacios distantes* se mueven entre dos espacios marginales, el presente, del que intentan escapar porque los asfixia, y el de La Habana ruinoso y decadente que no les da esperanzas. En la poética urbana de Estévez quedamos frente a una Habana que se nos derrumba en cada palabra, y donde solo hay un tiempo: el presente caótico, hecho de ruinas e inmóvil donde la necesidad más inmediata es sobrevivir y donde quedan atrapados los personajes, una constante que se repetirá en la otra obra de nuestro corpus.

Por su parte, el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* presenta a unos habitantes de la ciudad que por falta de habitación fijaron residencia en las ruinas de La Habana Vieja donde viven en situación de emergencia cotidiana, forzados a habitar edificios en pésimas condiciones de insalubridad y sin los estándares de seguridad de nuestro tiempo. Se trata del encargado de mantenimiento de un edificio, el cuidador y único habitante de un teatro abandonado y una joven, acompañados por el escritor y ensayista cubano Antonio J. Ponte. El director privilegia a estos protagonistas y presenta La Habana a través de su mirada. Lejos del área embellecida para consumo turístico, ellos “narran las ruinas” cotidianas que habitan. Así, Totico, el encargado del edificio ruinoso donde vive y cuida a sus palomas, señala que “La gente se ha resignado a vivir en un edificio en ruinas y tratar de quitarse la pudrición de arriba porque el excremento que se desborda y se filtra se ha hecho una cosa cotidiana que la gente acepta como normal”. Confiesa que “En la reencarnación, si existe, me gustaría ser paloma, para tener la libertad de volar y moverme [...] a donde yo quiera” (Borchmeyer, 2006). Sus parlamentos nos enteran que su dedicación excesiva a las aves motivó desatender su vida social y de pareja y fue abandonado por su mujer.

Misleidys es una joven que vive en los destrozos del otrora lujoso Hotel Regina, donde sueña con una política urbanística que rescate algunos de los mejores edificios. Mientras tanto, hace de la ruina su refugio donde continúa con su existencia pasivamente, “Si por mí fuera yo no saliera más de aquí. Aquí me siento que nadie me puede joder”, señala “Acá me siento libre, [...] como un pájaro” (Borchmeyer, 2006), aunque confiesa que se duerme escondiendo la cabeza bajo la almohada previendo cada noche que se desplomará el techo de su vivienda.

Otro protagonista es Reinaldo, quien al perder su hogar deambuló mucho en busca de un techo hasta que dio con unas ruinas donde se instaló hace 14 años. Del mismo modo que los personajes de ficción de Estévez se refugian en las ruinas del Pequeño Liceo, este habanero real encuentra sosiego espiritual en las ruinas del Teatro Campoamor. El documental muestra a Reinaldo barriendo y lavando ropa entre los palcos, el edificio agrietado, a punto del derrumbe y el escenario floreciendo de verdes, convertido en una jungla. Las imágenes son poéticas y decadentes. “Vivo en uno de los camerinos” dice a cámara “me hace sentir muy orgulloso y no quisiera nunca irme de este lugar, pues me siento parte de ese teatro”. Con genuina y poética pasión relata cómo, figurativamente levanta el telón y se sienta para oír cantar a Caruso, María Callas y otras glorias de la música que visitaron el recinto en la Cuba pre-revolución. “Me gusta [...] verlos [...] y hasta los aplaudo, pero me pongo triste porque esta sociedad es un mundo podrido, viviendo en las ruinas”, declara enfático. Reflexiona también sobre los derrumbes inminentes: “A mí no me ha caído ninguno. Pero si me cae arriba uno, mala suerte, estaba destinado. Todo en la vida es destino” (Borchmeyer, 2006).<sup>8</sup> Una conciencia determinista

---

<sup>8</sup> El sentido fatalista de Reinaldo resonaba aún, cuando en el curso de mi investigación di con una noticia de 2012 que daba cuenta de la muerte de una persona en el Teatro Campoamor, al desplomarse la pared del fondo del escenario. Era Reinaldo Lottis quien falleció en el derrumbe.

parece asistir a los habaneros en su estrategia por la supervivencia, probablemente proveniente de la certeza de que nada se puede cambiar. Esta es la teoría que Antonio J. Ponte desarrolla en el filme. El escritor teoriza que las ruinas le enseñan al cubano que nada se puede cambiar ni restaurar, ni se puede arreglar el país, “está determinado que todo se caiga por su propio peso. Y la gente sigue buscando escapes y se refugian en la religión, en el perro, en las palomas o en las ruinas” (Borchmeyer, 2006). Además de un fuerte fatalismo, lo que marca visiblemente a todos los protagonistas es la necesidad de escape del caos cotidiano y la recurrencia a una suerte de pasado ideal que probablemente nunca existió pero que les sirve de refugio porque, como explica el director Borchmeyer, “uno tiene que refugiarse en un pasado más saludable si el presente está en ruina” (Ellegiers, 2006: 2).

Si la contemplación de la ruina clásica recrea el espíritu y conlleva melancolía, para Ponte, el vivir entre ruinas corrompe el alma. Y es una convivencia trágica “porque siempre existe la posibilidad de estar arruinándose con la ruina”. El autor reflexiona que “Las ruinas se llevan por dentro, como el luto, como la tristeza” (Borchmeyer, 2006). Hay una correlación innegable entre ruinas materiales y personales, el daño físico a nivel del espacio urbano se traslada a la sociedad, provocando de forma inexorable el desgaste de la autoconfianza, “vidas arruinadas se viven entre ruinas”, señala Esther Withfield (2005: 26). Pero ¿quién es el culpable? Ponte culpa al Gobierno de la Revolución que por desidia o abandono activo ha “fabricado” este caos. “Ha sido todo un ejercicio de destrucción” dice, “cuando una capital se arruina, se están fabricando ruinas, es el arte de hacer ruinas” (Borchmeyer, 2006). Varios autores han señalado la necesidad de una guerra en el contexto cubano para justificar el estado presente de la ciudad, a modo de ficción que preserve el mito revolucionario y la necesidad de la lucha.<sup>9</sup> La Habana fue “construida” con escombros siguiendo una política urbana del régimen castrista donde la ciudad debía lucir como si hubiera sido bombardeada por el Imperio enemigo, y después de ese “bombardeo” ficticio e inexistente, debía permanecer en el mismo estado para que se percibiera de modo permanente el peligro de ser atacados. El título del documental, en clara alusión a la obra de Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, se justifica entonces porque su premisa es que a La Habana la están “haciendo”, “construyendo” por vía de la destrucción, es decir, es el arte aplicado de construir por la destrucción.

*Fabricar ruinas* entraña un acto consciente de hechura, una acción deliberada. Ya la aristocracia inglesa en el siglo XVIII, nostálgica por el gótico, construía ruinas artificiales a falta de reales. Entre los pintores románticos que “redescubrieron” la arquitectura gótica, Caspar D. Friedrich, sentía tal fascinación por las ruinas que, al pintar paisajes de nieblas y cielos tormentosos, rediseñaba sus pinturas para hacer caber unas ruinas que a la vista no existían: las de un pasado añorado. La “fabricación” de esas ruinas góticas, sin embargo, carecía del tinte de perversidad que se aprecia en la construcción de la ruina habanera, donde el gesto deliberado responde a una poco convencional práctica urbanística y sobre todo a una política de estado: crear artificialmente esas ruinas para legitimizar un discurso político. Por eso “Se llama *Arte nuevo de hacer ruinas*”, aclara el director del filme “porque se trata de la paradoja de construir una capital en ruinas a partir de una capital que antes estaba entera” (Ellegiers, 2006: 3).

La Habana del documental está también paralizada en el tiempo, una ciudad condenada a la inmovilidad, abandonada a su suerte. Aquí también los personajes están anclados en el presente indefinido, prisioneros en su propio sobrevivir. El futuro queda suspendido como reflejo del vacío histórico experimentado en Cuba luego de la caída del

---

<sup>9</sup> Entre ellos Esther Whitfield (2008: 143); Sierra (2006: 16) y el mismo Ponte (Serna y Solana, 2005: 132).

régimen soviético (Silva, 2014: 76). Arquitectónicamente, la ciudad que recorre la cámara se encuentra en el estado que los urbanistas llaman estática milagrosa, es decir que las leyes de la física no saben explicar cómo estos edificios se mantienen en pie. A su vez, los muros en pedazos de las viviendas no pueden esconder la miseria que se extiende hacia el interior.<sup>10</sup> Al modo de los cuadros de Friedrich que asimilan el ser humano al paisaje, y que el director tenía en mente al filmar el documental, la fotografía logra el efecto de integrar las ruinas y sus habitantes en una imagen totalizadora que acrecienta la sensación de que el habitante de la ruina puede mimetizarse con el espacio y terminar por convertirse en ruina.<sup>11</sup> Los protagonistas del documental reconceptualizan un espacio que les sirve, adecuándolo para su necesidad de supervivencia y sus propias vidas semejan tomar forma por los lugares que habitan.

Más que el ideario revolucionario, el documental interroga su devenir y las promesas incumplidas, como la falta de una modernización de las estructuras urbanas para acompañar los cambios sociales (Alvarez-Tabío, 2000: 17), que dejan a los protagonistas –como los personajes de Estévez– aplicados a la tarea de continuar reciclando y reconfigurando sus vidas a partir y desde adentro de las ruinas, nada más lejano al “hombre nuevo” propuesto por la Revolución.

Parados, frente a una imposibilidad de cambio propiciada por el poder mismo a través de la “ruina artificial o simulada”, sin siquiera esgrimir una ideología, los protagonistas de la novela y del documental viven cautivos en una cotidianeidad circular y sin salida, anclados en el presente indefinido en que “resolver” toma el lugar de “progresar”. Ambas obras coinciden en retratar la ruina habanera como espacio subalterno, adaptado, cuando se puede, a un fin distinto de aquél original de su construcción, donde reina la apatía generalizada frente al destino fatídico que aparejan los derrumbes inminentes, destino esperado por sus habitantes como un sino, con resignación y sin opción. Así, su existencia termina convertida en aquellos “viajes a la nada” de que habla Damaris Puñales-Alpízar (2012: 51).

En el contexto del desamparo socioeconómico e ideológico en que quedan los cubanos tras el fin del socialismo soviético, que convierte el sistema de “revolucionario” en “estacionario”, ambas obras rescatan las pequeñas voces emergiendo entre los escombros. Retratan “transcurrir” más que vidas, de habaneros atrapados en el presente, sin perspectiva en su constante lucha por reciclar, adaptar y “resolver” sin realmente avanzar nunca, como engranajes fijos de esa historia que cesó de correr. Una sociedad, fijada en un tiempo donde el desencanto comenzó a nacer.<sup>12</sup> Es allí, en ese tiempo detenido, donde los personajes están condenados a permanecer, porque en verdad, las ruinas de las que hablan estos textos son las ruinas de una época, de unos ideales. Los personajes de la novela comparten el espacio arruinado de la ciudad y sus vidas degradadas entre las ruinas. No puede decirse menos de los habaneros protagonistas del documental, seres despojados de proyecto y de destino, a quienes el sistema dejó

---

<sup>10</sup> El tema urbano fue anunciado por el propio cine del ICAIC desde bien temprano como uno de los problemas a resolver de inmediato. El documental “La vivienda”, fue filmado por J. García Espinosa en 1959, el mismo “Año de la Liberación”.

<sup>11</sup> “Esa era la idea desde un principio”, señala Borchmeyer, “que el ser humano, en esa película, entre en el ámbito de su arquitectura de la ciudad y de la arquitectura que lo rodea. De esa forma [...] el ser humano se transforma en la arquitectura [...] se reflejan mutuamente” (Ellegiers, 2006: 4).

<sup>12</sup> Señala Díaz-Infante, “la aceleración de la historia que pretendió la revolución [...] ha culminado paradójicamente en su detención, la salida de la isla del tiempo histórico para quedarse en el instante congelado de la revolución, el instante más largo del mundo” (2014: 15).

desamparados y combatiendo la nostalgia por un tiempo en que los proyectos utópicos eran todavía posibles.

## Referencias

Alonso, C., (2009). La escritura fetichizadora de Antonio José Ponte, *Revista de Estudios Hispánicos*, 43.

Álvarez-Tabío, E. (2000). *Invencción de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea

Béjar, E. (2002-2003). La salvación por la literatura. Abilio Estévez entrevistado por Eduardo Béjar, en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, N° 26-27, Madrid, otoño-invierno, pp. 91-97.

Borchmeyer, F. (director), (2006). *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* (Película), Berlín: Raros Media.

Carpentier, A. (1982). *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Bruguera.

Casamayor, O. (2004). ¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?, en *Caribbean Studies*, 32/2, pp.63-104.

Dettman, J. (2009). Los palacios distantes: el spleen de La Habana, en *La Habana Elegante*, 2da. época, recuperado de

[http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2009/Invitation\\_Dettman.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Invitation_Dettman.html)

Díaz Infante, D. (2014). Visión sobre los escombros”: ruina y melancolía en la narrativa cubana del “período especial, *Revista Iberoamericana*, LXXX, (247), abril-junio, pp. 511-531.

———. (2014) *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum.

Ellegiers, S. (6 sept., 2006). Cuba es un lugar donde nada avanza, entrevista a Florian Borchmeyer, *Cubaencuentro*, recuperado de <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/cuba-es-un-lugar-donde-nada-avanza-24218>, consultado el 9 de febrero 2018.

Estévez, A. (2002). *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets.

García Borrero, J. A. (29 junio, 2007). Reseña de *Habana, arte nuevo de hacer ruinas*, de Florian Borchmeyer y Matthias Henschler en Blog de Cine Cubano, *La pupila Insomne*, recuperado de <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/06/29/arte-nuevo-de-hacer-ruinas-2006-de-florian-borchmeyer-y-matthias-henschler/>

Guevara, E. (1977). El socialismo y el hombre en Cuba. *Escritos y discursos*, Vol. 8, pp. 253-72. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales

Machover, J. “Los libros de La Habana en ruinas”, recuperado de

[https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=2685&t=articulos](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2685&t=articulos)

Ponte, A. J. (2004). La Maqueta de la ciudad, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 649-650, Madrid, Julio-agosto, 256.

———. (2005). *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, Prólogo y notas de Esther Whitfield. México: Fondo de Cultura Económica.

———. (2005). Un paréntesis de ruinas, *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, N° 37/38, verano-otoño, recuperado de <https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/2ac9b1344c2f88f3f1c2ec86d68273c6.pdf>.

Puñales-Alpízar, D. (2012). La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de la ciudad marginal, *Mester* 41 (1), en línea.

Rodríguez, N.E. (2002). Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte. *Revista Iberoamericana*, LXVIII, (198), enero-marzo, pp.179-186.

Serna, M. y Solana, A. (2005). Entrevista a Antonio José Ponte, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 665, Madrid, noviembre, pp.127-134.

Sierra Madero, A. (2006). *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. España: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Silva, M.G. (2014). Antonio José Ponte: El espacio como texto, *Iberoamericana*, XIV (53), pp. 69-83.

Simmel, G. (1965). The Ruin, *Essays in Sociology, Philosophy and Aesthetics*. New York: Harper Torchbooks, pp. 264-266.

Suárez, L. (2014). Ruin memory: Havana beyond the revolution, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 39, (No. 1), pp. 38-55, recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/08263663.2014.978155>.

Whitfield, E. (2008). *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period"*, Minneapolis: U. of Minnesota P.

———. (2005). *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (Prólogo). México: Fondo de Cultura Económica.

## **Identidad urbana e imaginarios filmicos**

Aurora Villalobos Gómez  
(Real Academia de Nobles Artes de Antequera)

### **Resumen**

La ciudad actual, incluso la más contemporánea de todas, es inevitablemente patrimonial en el sentido de que el patrimonio cultural actualmente no se comprende tanto como un legado del pasado como una construcción social por la que la sociedad elige determinados elementos significativos a los que les otorga un valor cultural en calidad de monumento, documento, identidad o recurso; de manera recíproca, no hay ciudad histórica que no sea contemporánea en tanto que sólo puede ser vivida y valorada desde el presente aunque sus valores se fundamenten en el pasado. Por lo tanto, se están produciendo fenómenos de patrimonialización de la ciudad actual que sugieren nuevas lecturas desde la creación artística, entre ellas el cine.

En definitiva, ilustraremos los distintos imaginarios urbanos creados por el cine, según se refieran al pasado, al presente e incluso al futuro de la ciudad; y entraremos a valorar su incidencia en nuestra percepción de la ciudad actual al museificarla como un decorado inalterable, sugerir itinerarios turísticos más o menos fundamentados, crear expectativas en la visita llegando a veces a suplantar nuestra identidad real o cuestionar otros modelos de habitabilidad.

### **Abstract**

The actual city, even the most contemporary of all, is inevitably patrimonial in the sense that cultural heritage is currently not understood as a legacy of the past as a social construction by which society chooses certain significant elements to which it grants them a cultural value as a monument, document, identity or resource; in a reciprocal way, there is no historical city that is not contemporary, as long as it can only be lived and valued from the present although its values are based on the past. Therefore, it is taking place patrimonialization phenomena of the actual city that contains new readings from the artistic creation, among them the cinema.

In short, we will illustrate the different urban imaginaries created by the cinema, depending on the past, the present and even the future of the city; and we will come to assess its impact on our perception of the current city by making it an unalterable setting, suggesting more or less informed tourist itineraries, creating expectations during the visit, sometimes supplanting our real identity or questioning other models of habitability.

**Palabras clave:** Ciudad, cine, patrimonio, imaginario, identidad

**Keywords:** City, cinema, heritage, imaginary, identity

### **El punto de partida. La condición patrimonial de la ciudad**

La ciudad es un organismo vivo que sirve como espacio de intercambio, comunicación y representación. Es nuestra primera referencia de espacio social, surgido como respuesta colectiva para la subsistencia; convertido en interés común para la toma de decisiones; y comprendido como identidad, adquirida en el marco de las relaciones internas y externas. Precisamente esta construcción de la identidad, propia y proyectada, es la que nos mueve a darle nombre, identificarla con determinados espacios y, en definitiva, construir un imaginario cultural.

Su complejidad intrínseca sólo puede ser abordada desde la interdisciplinariedad ya que no es una realidad estática sino un proceso abierto que se construye en comunidad; es decir, la ciudad es diversa en el tiempo para distintos espacios y confluyen en ella objetos y sujetos mediante acciones e imaginarios. Desde una perspectiva diacrónica, la ciudad se desenvuelve en una continua tensión entre permanencia y cambio, por la que se resiste a dejar de ser pero tampoco quiere renunciar a lo que pudiera ser. Es la ciudad heredada que va construyendo su propio imaginario de mitos, formas, símbolos, tipos, motivos y formas (Morin, 2001) en una inevitable sucesión de presentes que dejan una huella o estrato reconocible (Villalobos, 2017). A su vez, desde una perspectiva sincrónica, en la ciudad se producen simultáneamente distintas acciones que son las que ofrecen a cada uno el paisaje urbano de su existencia. Precisamente por vivir la ciudad cotidianamente todos tenemos un imaginario –personal y colectivo– en el que nos reconocemos, construido a partir de recuerdos, experiencias, percepciones, expectativas... Por lo tanto, toda ciudad es una ‘ciudad hojaldre’ (García, 2004) constituida por capas, sucesivas y simultáneas en el tiempo, que han dado lugar a diferentes lecturas disciplinares desde la historia (como ciencia del pasado), la sociología (centrada en las sociedades del presente) y la arquitectura (mirando al futuro por su condición propositiva).

Lo que llamamos ‘ciudad histórica’ sería la ciudad hojaldre constituida por un mayor número de capas diacrónicas aunque identificada por el relato de una selección de ellas, alcancen o no hasta el presente; mientras que la ‘ciudad contemporánea’ sería aquélla que, sin renunciar a su diacronía, viene definida por las capas sincrónicas más recientes, con un grado de complejidad equivalente a la cantidad de información disponible. Por lo tanto, la ciudad histórica y la ciudad contemporánea no son más que dos formas de mirar la misma ciudad.

Estos imaginarios de la ciudad heredada y el paisaje urbano se convierten en identidad urbana cuando concluyen en otorgar a determinados elementos –materiales e inmateriales– un valor cultural tal como para protegerlos, disfrutarlos y transmitirlos a las generaciones venideras. Para poder hablar de identidad debe existir un compromiso de lo imaginario con lo real que mueva a la tutela del patrimonio en su sentido más amplio. Llegados a este punto, cabe afirmar que toda ciudad lleva en sí la posibilidad de comprenderse como patrimonio y sólo puede ser vivida desde el presente. De este modo, los fenómenos de patrimonialización no son exclusivos de la ciudad histórica sino que pueden darse en la ciudad contemporánea.

El cine es un recurso patrimonializador cuando contribuye a:  
“Difundir bienes culturales consolidados.

Documentar elementos o lugares representativos que ya no existen o han cambiado.

Revalorizar como patrimonio emergente elementos que han pasado inadvertidos.

Transferir valores de la realidad a la ficción y viceversa.

Monumentalizar otros tipos de patrimonio e incluso elementos imaginarios” (Villalobos, 2015: 96).

El cine necesita de las ciudades, no sólo como escenario imprescindible de sus narraciones visuales sino como reclamo ya que conoce el potencial persuasivo, empático y/o catártico de determinadas localizaciones. Es por ello que la mayoría de las obras transcurren en ciudades (Sorlin, 2001:21). “El cine ha proyectado un imaginario a través del cual el espectador, en su doble condición de observador y ciudadano, ha experimentado y ensayado la diversidad de lecturas posibles de la complejidad de las ciudades modernas y postindustriales” (Lorente, 2015: 109).

Para nuestro análisis preferimos centrarnos en la ficción cinematográfica más que en el género documental por ofrecer mayores posibilidades de resignificación de las

imágenes. Nos interesa no sólo el contenido de lo representado sino también la intención de quien lo representa y la interpretación del espectador, valorando las relaciones de continuidad y desfase entre el ‘tiempo filmico’ (o del personaje) en el que sucede la trama, el ‘tiempo cronológico’ (o del director) en el que se rueda la película y el ‘tiempo actual’ (o del espectador) en el que se produce el visionado. E igualmente nos interesa el contenido de la ausencia en la medida en que “forma parte esencial de la mirada del cine, ya que lo que sucede fuera de campo se incorpora siempre -bien sea aportado por la propia filmación, bien por nuestra mirada- a la imagen” (Rodríguez, 2005: 80).

### **La deriva cultural. El cine como generador de imaginarios urbanos**

Con estas premisas podemos identificar tres mecanismos de creación de imaginarios urbanos por medio del cine, según se refieran al pasado, al presente o al futuro de la ciudad.

### **La ciudad del pasado como escenario. Lugares de memoria y estereotipos**

Respecto al pasado, consideraremos aquellas películas en las que el tiempo filmico es anterior al tiempo cronológico, es decir, el creador ha tomado distancia respecto a unos hechos que sucedieron en un tiempo pretérito, más cercano o remoto; posteriormente podremos entrar a matizar si, a su vez, el tiempo cronológico coincide o no con el actual para valorar las posibles claves de interpretación de la obra.

El cine consume las imágenes del patrimonio consolidado de la ciudad histórica, reconocible por todos, esperando hacer extensivos a la obra filmica los valores positivos (de prestigio, fascinación, singularidad, nostalgia...) que todos coincidimos en asociar a los monumentos. De menor a mayor intencionalidad en la representación, es posible mostrar la ciudad como era, recrear cómo fue, reinterpretar lo que sigue siendo desde nuestra sensibilidad actual o construir un pasado ficticio. En todos los casos se produce una distancia entre el tiempo filmico y el tiempo cronológico que va a influir en la decisión de rodar en localizaciones reales o decorados según se trate de ciudades que siguen habitadas, que han cambiado su conformación, que han desaparecido o que incluso responden más a un estereotipo que a un caso concreto.

Es una mirada interesada al pasado porque selecciona los lugares y los estratos temporales para mover los afectos del presente. Por lo tanto, no nos ofrece una visión completa ni objetiva de la historia. Roma, ‘la ciudad eterna’, es el paradigma de esta práctica que da lugar al denominado ‘género péplum’. En 1962 el crítico Jacques Siclier define este término para referirse a las películas épicas, cómicas o trágicas ambientadas en la antigüedad clásica; ya sea griega, romana, mitológica o bíblica. En la época del cine mudo *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) sienta las bases del canon: superproducciones de más de dos horas de metraje, que incorporan las novedades técnicas del momento, rodadas con miles de extras, en localizaciones reales e inmensos decorados. En ella se recurre a la historia como justificación del presente. Será tras la II Guerra Mundial cuando se produzca un auge del género en los estudios americanos de Hollywood y Cinecittà. En general se aborda como un megalómano y evasivo producto de ocio que encuentra en las grandes civilizaciones el marco perfecto para ilustrar las pasiones de la humanidad; sólo en algunas ocasiones subyace un carácter reivindicativo que supera la censura como en *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960). *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964) marca el fin por agotamiento del género, tras un injusto fracaso de público y taquilla. El

resurgimiento vendrá con *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) y la degeneración con la actual secuela de películas a medio camino entre el cine y el videojuego.

El rigor histórico aportado por los asesores se supedita a un extraño equilibrio entre la verosimilitud y la creatividad que demanda el cine como arte visual. La ficción requiere cubrir las lagunas de conocimiento valiéndose de simplificaciones, recreaciones y anacronismos que hagan accesible y atractiva la temática; en muchos casos reincidente en los personajes y los argumentos. Se construye una imagen viva del pasado –fidedigna, inexacta o falaz– que queda fijada en el imaginario colectivo como un estereotipo y cuyo valor cultural reside no tanto en lo que nos cuenta del pasado remoto como en lo que nos transmite del pasado más reciente y cómo condiciona nuestra comprensión actual del patrimonio arqueológico.

Cuando del mundo clásico occidental nos desplazamos a otras culturas del mundo antiguo u oriental, el exotismo del relato da pie a fantásticas reconstrucciones que sólo tienen cabida en ciudades imaginadas. La superficialidad del mensaje va paralela a la manipulación de las localizaciones, cuando no al recurso de pretenciosos decorados sin vida que aumentan la sensación de irrealidad. Y sin embargo, también estas producciones construyen nuestro imaginario de la civilización egipcia o de *Las mil y una noches* y mediatizan nuestra experiencia cultural. La distancia entre el tiempo filmico y el tiempo actual se dilata aún más cuando el punto de partida se desdibuja en una época incierta. Se le niega a esta ciudad contar su historia y disponer de lugares de memoria donde cristalice y refugie la memoria colectiva, falseada por un sucedáneo. “Cuando el pasado es aún vivido por los seres humanos, estamos en la memoria; cuando ya no se le vive, se entra en la historia” (Allier, 2008: 186).

Otro aspecto interesante es considerar en dichas ciudades singulares cuáles son los estratos que han dejado mayor huella, como los anillos de crecimiento de los árboles, que no tienen todos el mismo espesor. Roma puede ser la ciudad imperial, barroca, decimonónica, neorrealista o surrealista. París, la ciudad medieval, de las monarquías absolutas, de la burguesía ilustrada o de las vanguardias históricas. Londres, la ciudad medieval o la actual de carácter romántico y cosmopolita. Nueva York, la metrópolis de comienzos del siglo XX, el refugio del hampa o el lugar del sueño americano. Evidentemente estos enfoques no son exclusivos del cine (que a su vez, se alimenta en gran parte de la literatura) pero éste, por su condición de producto de ocio masivo difunde y retroalimenta estos imaginarios urbanos; creando auténticas iconografías urbanas al repetirse las mismas imágenes. Cuando además las ciudades comienzan a competir por una marca y se fomenta el turismo de cine se produce una arriesgada cuadratura del círculo que puede abrir la caja de Pandora.

Es más, determinadas capas de esa ciudad hojalde han sido significadas por acontecimientos señalados que han aspirado a hacer de la parte el todo: *Sufragistas* (Sarah Gavron, 2015) convierte el espacio urbano de Londres en el marco de sus reivindicaciones a finales del siglo XIX; *Los amantes regulares* (Philippe Garrel, 2005) ofrece un retrato introspectivo del París del mayo de 68 en los momentos de incertidumbre inmediatamente posteriores a la revuelta; y *Capitanes de abril* (Maria de Medeiros, 2000) nos presenta la Lisboa de la Revolución de los Claveles el 25 de abril de 1974.

Por último, cabría destacar por la originalidad de su propuesta el trabajo de cineastas como Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovski u Orson Wells que recurren a las localizaciones originales pero cambiadas de contexto. La poética del autor no es sospechosa de falseamientos o recreaciones sino que emana de la lógica interna de la obra. Es así que en *Edipo Rey* (Pasolini, 1967) el autor ubica los acontecimientos en el paisaje simbólico que le proporciona el desierto de Marruecos, sin referencias clásicas para subrayar el carácter contemporáneo del dilema. En *Andrei Rublev* (Tarkovski, 1978)

la presencia de elementos patrimoniales no induce a pensar en un tiempo pasado sino en un presente atemporal vinculado con el anterior. Y en *Otelo* (Orson Welles, 1952) por medio de un magistral montaje la isla de Chipre se compone de diversas localizaciones de Essaouira y El Jadida en Marruecos porque expresan mejor el espacio psicológico de los acontecimientos. Se trata de un paso más allá del análisis de los imaginarios culturales que proporciona cine y cómo contribuyen o influyen en las identidades urbanas. Los autores dan por hecho dichas identidades para, a partir de ellas, construir nuevos imaginarios, por así decirlo de segunda generación.

### **La ciudad del presente como paisaje. Nuevos iconos y nuevas situaciones urbanas**

Respecto al presente, consideraremos aquellas películas en las que coinciden los tiempos filmico, cronológico y actual. Es decir, aquéllas en las que la trama transcurre y son filmadas en un tiempo coetáneo al de nuestra existencia, o tan próximo que no se perciben diferencias significativas respecto a la actualidad. El autor de la obra nos hace testigos de algo que está sucediendo en ese momento. La dificultad de no tener suficiente distancia para valorarlo se compensa con nuestro conocimiento directo de las fuentes.

La gran mayoría transcurren en la ciudad contemporánea ante la necesidad de identificar nuevas situaciones con nuevos espacios visuales. Pero también hay lugar para la ciudad histórica, vivida desde las situaciones y conflictos del presente. Todo esto hace que los espacios representados no se comprendan como un ‘escenario’ (desaparecido, recreado o inventado) sino como un ‘paisaje’ donde se puede reconocer la interacción de las personas con su medio.

El cine se convierte en transmisor de valores de patrimonios emergentes como el contemporáneo, etnológico e inmaterial, creando nuevos iconos de ciudades que se desenvuelven en un presente continuo. De todas ellas, Nueva York es el icono de ciudad atemporal, global y conocida por todos aunque nunca la hayamos visitado; con localizaciones recurrentes que hemos monumentalizado como la Estatua de la Libertad, la Quinta Avenida, Central Park, el Empire State, la Bolsa en Wall Street o el Puente de Brooklyn; y con espacios anónimos que sirven de soporte a la cotidianidad de esas historias.

Sea el caso de Woody Allen, de quien podríamos decir que cada película es un homenaje personal a dicha ciudad: con referencias continuas a su historia reciente, difundiendo un singular perfil de sus habitantes entre lo intelectual y lo extravagante, concibiendo en muchos encuadres los lugares como verdaderos protagonistas... Las conversaciones en la cola del cine, los encuentros en las salas del MoMA, el banco bajo el puente de la calle 59, la barca de Central Park... son espacios sociales en contraposición a otras ciudades como Los Ángeles o San Francisco. No sabríamos evaluar la incidencia de estas películas en la identidad neoyorquina pero sí la imagen transmitida al resto del mundo. El autor se ha acercado con posterioridad a otras ciudades como París, Londres, Roma y Barcelona pero sin conseguir un retrato urbano tan certero porque ‘sólo se ama lo que se conoce’.

Otro creador de imaginarios urbanos es Wim Wenders, quien con *Lisbon Story* (1994) nos pasea de manera magistral por el presente de Lisboa de manos de un técnico de sonido que tiene que finalizar una película. A través del oído recorreremos las diversas escalas que median entre los interiores y los espacios urbanos.

En la representación cinematográfica del presente tienen cabida ciudades de otras geografías como Tokio en *Lost in Translation* (Sofia Copola, 2003) o *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009). No dejan de ser miradas desde fuera, explicitadas con la propia presencia de un co-protagonista occidental, pero que reconocen la curiosidad y

extrañeza ante otras culturas. De nuevo, nos falta el contraste de los ciudadanos ante dicho retrato foráneo ya que no se trata sólo de construir un posible nuevo imaginario filmico sobre la ciudad sino de confrontarlo con el propio sentimiento de identidad urbana.

Algún día estas mostraciones de presente serán también lejanas a nosotros y los tiempos filmico y cronológico se distanciarán de nuestro tiempo actual. Así ha sucedido con *El hombre mosca* (Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1923), que caricaturiza las consecuencias del éxodo a las ciudades a comienzos del siglo XX; *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), paradigma de ‘metrópolis’ confiada en el progreso de la Revolución Industrial; *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), donde la bicicleta simboliza en plena posguerra poder desplazarse por la ciudad para trabajar; *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), que critica, entre otras cosas, la falsa museificación de un pueblo castellano para parecer andaluz porque encaja mejor con la imagen que tienen los americanos de los españoles; *Las manos sobre la ciudad* (Francesco Rossi, 1963) que denuncia la corrupción urbanística, todavía presente; *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), involuntario ensayo sociológico de la expansión urbanística en la costa y el turismo de masas en los años del desarrollismo; y *Playtime* (Jacques Tati, 1968), una ácida crítica al urbanismo racionalista y la arquitectura del Movimiento Moderno en el momento de cambio a una nueva generación de arquitectos. Al pasar estas imágenes involuntariamente al ámbito del pasado con pretensión de seguir siendo testigos de un anterior presente, nos cuestionaremos si la interpretación de ese imaginario se mantiene con un nuevo visionado o si ha envejecido, comparando el tiempo cronológico con el actual. La validez de su vigencia no las excusará de haber dejado de ser presente.

Siempre habrá nuevas cuestiones de actualidad que el cine nos muestre, de manera más o menos intencionada, de igual modo que estas nuevas realidades nos demandan nuevas palabras. El cine actual ha incorporado nuevos temas sobre la ciudad que nos interesa detectar, precisamente para establecer un diálogo entre la intuición artística y los intereses de la investigación patrimonial. *El cielo sobre Berlín* (Wim Wenders, 1987) retrata de manera onírica los no-lugares de una ciudad dividida artificialmente por un muro; *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) adelanta de una manera ingeniosa la problemática actual de los desahucios a inquilinos de larga duración; *El Show de Truman* (Peter Weir, 1998) está rodada en Seaside (Florida), un fallido experimento urbanístico planificado en 1981 por un promotor privado según los principios del ‘Nuevo Urbanismo’, intentando recuperar la escala de un pueblo con la calidad de vida de una ciudad; *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002) evidencia los problemas asociados al crecimiento informe de la ciudad autoconstruida sin planificación, regida por la violencia en ese desorden y marginación estructural; *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009) condensa ingeniosamente en una ventana el conflicto entre el derecho a la privacidad y el derecho a la luz natural; *Notting Hill* (Roger Michell, 1999) adelanta en la ficción los procesos de gentrificación urbana al localizar al protagonista en un barrio que posteriormente en la vida real se revalorizará en Londres; *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011) reflexiona sobre la contradicción de vivir aislados en la periferia de una ciudad superpoblada; y *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) plantea las presiones debidas a la burbuja inmobiliaria.

### **La ciudad del futuro como microcosmos. Utopía y distopía**

Respecto al futuro, se da una situación particular por la que el tiempo filmico va por delante de los tiempos cronológico y actual. El cine recurre a estas ciudades imaginadas para realizar una crítica de la actualidad, con la libertad que le concede esa

licencia temporal desde la ficción; y otra vez para conjeturar nuevas formas de vida, ya sea a modo de utopía o, más frecuentemente, de distopía. Son ciudades descontextualizadas por su morfología y prácticas urbanas, que sabemos que no forman parte del pasado pero tampoco encajan en nuestro presente. Por eso, las adjudicamos a un futuro incierto, que podrá llegar a ser así o no... En cuanto el tiempo fílmico queda por detrás del tiempo actual, las premoniciones futuristas se convierten en oráculos cumplidos o se diluyen ‘como lágrimas en la lluvia’.

*Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) es la primera película que aborda el futuro de las ciudades. Su propio título hace referencia al término ‘*metropolitan district*’, acuñado en 1910 por la Oficina del Censo de Estados Unidos para dar nombre al crecimiento en forma de nebulosa de la ciudad moderna (García, 2016: 15). No se corresponde con ninguna ciudad real sino con un microcosmos que reproduce una imagen y reflejo del mundo. La acción acontece en el año 2026 en una ciudad de enormes proporciones zonificada entre la élite que vive en superficie y los trabajadores que viven en el subsuelo. Plantea una crítica al orden social y propone una solución a título individual que pasa por que el corazón medie entre el cerebro y la mano. Este planteamiento dialéctico se traduce visualmente en diferentes estilos arquitectónicos que se codifican con distintos ambientes: la arquitectura de rascacielos y pasarelas de circulación a una escala megalómana para la élite, la casa del científico es gótica como si se tratara de una suerte de alquimista, la ciudad de las masas asemeja las antiguas catacumbas cristianas, los ambientes más sórdidos guardan un aire oriental... Curiosamente este imaginario se alimenta de formas del pasado resignificadas para interpretarse como futuro. Todo esto hace de *Metrópolis* la primera película considerada ‘Memoria del Mundo’ por la UNESCO y sienta las bases para otros clásicos del género.

Su consecuente inmediato es *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Es un ejemplo de ‘megalópolis’, término creado por el geógrafo Jean Gottmann en 1961 para designar “emplastes de centros urbanos conglomerados por masa suburbana y articulados por avanzadas redes de transporte” (García, 2016: 77). La ciudad es una versión distópica de Los Ángeles en el año 2019, de la que se pueden hacer muchos paralelismos entre lo acontecido en el tiempo fílmico y cronológico: humanos que migran a colonias exteriores para encontrar nuevas oportunidades, robots con apariencia humana creados como fuerza de trabajo que se rebelan y pasan a ser perseguidos... El interés de esta película no reside en adelantar cómo podría ser nuestro futuro sino en hacer una crítica a la deshumanización de la sociedad contemporánea y el excesivo control del Estado sobre el individuo. La imagen de la ciudad es caótica, oscura, indiferenciada y ecléctica: no hay referentes urbanos, sólo destacan los anuncios y las luces de neón, la comisaría parece una Torre de Babel, la casa del protagonista es la *Ennis House* de Frank Lloyd Wright (1924) inspirada en los templos mayas, el edificio corporativo de Tyrrell asemeja una pirámide egipcia y el creador de los replicantes vive en el edificio Bradbury (1893), inscrito en el *National Register of Historic Places*. De nuevo, el imaginario de la ciudad se alimenta de los valores culturales asociados a edificios reales y singulares, a pesar del cambio de contexto. Y la identidad de la ciudad supera el ámbito geográfico de su referencia real para convertirse en un referente global.

El género de la ciencia ficción requiere renovar sus iconos para mantener la sensación de novedad pero sin causar extrañeza. Es así que en algunos casos se recurre a la arquitectura industrial, por ejemplo, la central termoeléctrica en desuso de Battersea (1939) es una localización crucial en la acción de *El caballero oscuro* (Christopher Nolan, 2008). Un caso todavía más llamativo es la clonación seriada del Museo Guggenheim de Bilbao para construir una ciudad futurista en *Jupiter Ascending* (Lana y Andy Wachoski, 2015). El progresivo desdibujado de los límites temporales de la ciudad permite esta

digresión crítica que nos devuelve siempre cambiados al presente con un efecto de catarsis a modo de espejo.

### **Conclusiones. Consecuencias en las identidades urbanas**

La división absoluta del tiempo entre pasado, presente y futuro nos ha servido como punto de partida pero poco a poco se ha demostrado poco flexible porque en los imaginarios urbanos se superponen, entrelazan, condensan, tamizan... escenarios, paisajes y microcosmos. Como el imaginario es una construcción cultural nos ha resultado más válido movernos en un sistema relativo constituido por el tiempo de los personajes, el autor y el espectador. De esta manera hemos podido individualizar los fenómenos diacrónicos y sincrónicos que contribuyen a la creación del imaginario cultural, devenga o no en identidad urbana.

Ha quedado suficientemente contrastado que el cine construye relatos de las sociedades a partir de la interacción en el espacio de objetos y sujetos: cuando crea lugares de memoria, confunde identidades, retrata nuevas situaciones y prácticas urbanas, relativiza conflictos, fija o desmonta estereotipos, fomenta el turismo cultural, banaliza y homogeneiza experiencias, descubre nuevos espacios icónicos, propone soluciones imaginativas, inventa ciudades, nos hace testigos de otras realidades utópicas... En la medida en que estos imaginarios se consensuen y haya reciprocidad entre propios y ajenos podremos hablar de una identidad urbana explicitada o creada.

Si las ciudades históricas son complejas porque su identidad viene de lejos, la ciudad contemporánea corre el riesgo de dejar de ser antes de que la hayamos comprendido. Sólo Italo Calvino supo desvelar el significado de estas dos ‘ciudades invisibles’.

### **Referencias**

Allier Montaño, E. (2008). “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”. *Historia y Grafía*, nº31, pp.165-192. México: Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922941007.pdf>

Augé, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa

Calvino, I. (2009). *Le città invisibili*. Milán: Mondadori

Camarero Gómez, G. (ed.) (2018). *Ciudades americanas en el cine*. Madrid: Akal

Camarero Gómez, G. (ed.) (2013). *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Akal

Costa, J. (2003). “Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide”. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VII, nº146 (037). Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(037\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(037).htm)

García Vázquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili

García Vázquez, C. (2004). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili

Gorostiza, J. (ed.) (2018). *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, vol.5, nº1 (enero-junio). Cine y ciudad a principios del siglo XXI. Barranquilla (Colombia): Universidad del Atlántico. Recuperado de <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Collectivus/issue/view/157/showToc>

Lorente Bilbao, J.I. (2015). “Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana”. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, nº4, pp.107-118. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/ricd/article/view/3294>

Morin, E. (2001). *El método, IV. Las ideas: su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Madrid: Cátedra

Rodríguez Barberán, F.J. (2005). “Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo”. *Revista PH*, nº56. Patrimonio cinematográfico, pp.70-81. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Recuperado de <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2101#.WuL09i5uapo>

Sorlin, P. (2001). “El cine y la ciudad: una relación inquietante”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº13, pp.21-28. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4386>

Urbano L. (ed.). (2013). *Inter[Sections]. A Conference on Architecture, City and Cinema*. Proceedings Book. Oporto: Facultad de Arquitectura de Oporto. Recuperado de <http://www.jackbackpack.org/intersections>

Villalobos Gómez, A. (2017). “El patrimonio es un umbral: presentes sucesiones de presente”. *Revista PH*, nº91, pp.164-166. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Recuperado de

<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3891#.WOjeEWmLSpo>

Villalobos Gómez, A. (2015). “La función social del cine como recurso patrimonializador”. En *Actas del IX Congreso Internacional AR&PA. Sociedad y Patrimonio* (pp.91-104). Diputación Provincial de Valladolid. Junta de Castilla y León; pp.91-104 Recuperado de <https://t.co/Ow19elfz8f>

## Imágenes

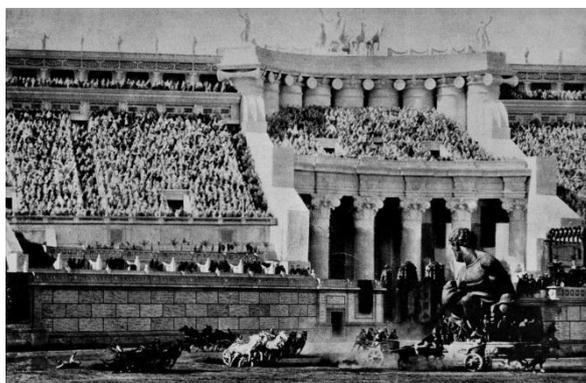


Imagen 1: Imaginario de ciudades del pasado. *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925). Autor: Gilbert Seldes. Fuente: Batfan1966, Wikimedia Commons, CC0 1.0 (dominio público) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Chariot\\_Race\\_from\\_Ben-Hur\\_-\\_The\\_Movies\\_Come\\_From\\_America.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chariot_Race_from_Ben-Hur_-_The_Movies_Come_From_America.jpg)



Imagen 2: Imaginario de ciudades del presente. *Manhattan* (Woody Allen, 1979). Fuente: Fort Greene Focus, Flickr, CC BY-ND 2.0 <https://www.flickr.com/photos/fort-greene/6137174618>



Imagen 3. Imaginario de ciudades del futuro. *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Fuente: James Vaughan, Flickr, CC BY-NC-SA 2.0 [https://www.flickr.com/photos/x-ray\\_delta\\_one/4083168923/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/x-ray_delta_one/4083168923/in/photostream/)

## La ciudad vasca a través del humor gráfico de la serie “Zakilixut” (1977): de la Tierra Madre a la ciudad moderna

Aitor Castañeda<sup>1</sup>  
(Universidad del País Vasco)

### Resumen

Ha pasado más de un siglo desde que el padre del nacionalismo vasco, Sabino Arana, definiera la ciudad como un foco de industrialización que había venido a llenar Vizcaya –y por extensión, toda la tierra vasca– de gente española que, según él, había desnaturalizado la identidad nacional vasca intoxicándola con una cultura extranjera y esencialmente atea, estableciendo así un paradigma de “verdadero vizcaíno” –o vasco– que vivía en las montañas y guardaba sus tradiciones, idea refutada por intelectuales de su tiempo tan importantes como el propio Miguel de Unamuno. Sin embargo, durante décadas, dicha mentalidad sobre el entorno urbano, en uno de los territorios más industrializados del Estado, ha sido mantenida por diversos sectores del nacionalismo vasco, hallando en su seno una contracorriente a principios de los años 70 cuando, en plena Transición, diversos movimientos marxistas y de izquierdas abrazan el nacionalismo vasco y lo dotan de un corpus teórico alternativo, donde la identidad vasca supera lo esencialmente racial y religioso para dar un salto a la pluralidad social reunida en torno a la ciudad, eje de la modernidad. Así nace el primer periódico de izquierda abertzale *Egin* –“hacer” en eusquera– en 1977, declaradamente vasquista y de izquierda, y en cuyas páginas de humor figura la serie cómica del personaje *Zakilixut* –traducible en castellano como “Pene-tieso”– creado por Antton Olariaga y que se analiza en el presente manuscrito. Se estructura así el discurso de las tiras cómicas de dicho personaje de Olariaga, en la que el mismo transita en solitario de un espacio netamente telúrico hacia otro íntegramente urbano, arrojando en su camino chistes obscenos sobre los elementos naturales que encuentra y desdibujando esa naturaleza que una buena parte de la juventud vasca tenía mitificada como Madre Tierra. Apunta así en su recorrido hacia la ciudad como lugar donde se erige como símbolo esa izquierda abertzale o marxista, anticlerical, urbana, y cuyo idioma de expresión será el moderno vascuence unificado o batúa. Con todo, se concluye que *Zakilixut* y el periódico *Egin* se convierten así en el símbolo y voz de una nueva sociología totalmente rupturista, que se desquita de los dogmas teóricos del nacionalismo aranista y dibuja, también a través del humor, una nueva realidad urbana.

### Abstract

Sabin Arana, the father of the Basque national movement, defined the city as a focus of industrialization that filled the province of Biscay –and by extension, all the Basque Country– with Spanish people that, according to him, did denature the Basque national identity, poisoning it with a foreign culture and atheism, establishing that way the paradigm of the real Biscayan –or Basque– who lived in the mountains and kept their traditions, an idea that was rejected by intellectuals of that time, as Miguel de Unamuno. However, the idea of Arana regarding the urban environment was kept by decades in

---

<sup>1</sup> Aitor Castañeda es doctor en comunicaciones sociales por la Universidad del País Vasco y profesor de su Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Pertenece al grupo de investigación consolidado “Ciudad, Comunicación y Cultura en el siglo XXI” (CCC XXI), cuyo investigador principal es el Doctor Eneko Lorente.

diverse sectors of the Basque nationalism, in one of the most industrialized regions of Spain. But in the early 70's, during the Spanish Transition, the Basque nationalism suffered a change, when many Marxist and leftist movements embrace this ideology, giving it a new theoretical corpus, in which the Basque identity outstripped the race and religion and jumped into the social diversity of the city, the core of modernity. That way, the newspaper *Egin* –“To do” in Basque– was born in 1977, being nationalist and leftist, and in whose humoristic pages appeared the cartoon *Zakilixut* –name that can be translated as “Erected Penis”– a character created by Antton Olariaga and that is analyzed in this paper. *Zakilixut* is a character that walks alone from a telluric space to a urban one, making obscene jokes about the natural elements he comes across, and deforming a nature environment that many Basque young people had as something sacred, the “Mother Earth”. *Zakilixut* walks to a city that is the symbol of the Marxism and nationalist people, who is also atheistic and Spears the modern unified Basque language. All in all, the research concludes that *Zakilixut* and the newspaper *Egin* became the symbol and the voice of a new society, who gets even with the traditional Basque national dogma and created, using humor as well, a new urban reality.

**Palabras clave:** Ciudad, humor gráfico, País Vasco, Prensa, Prensa local.

**Keywords:** Basque Country, city, graphic humor, local press, press.

### **Introducción. La concepción de la ciudad desde el nacionalismo vasco**

La ciudad ha sido, desde la época moderna, fruto de debate identitario en tierra vasca. Como vamos a desgranar en este epígrafe, la concepción más purista de “lo vasco” en toda su polisemia, ha estado estrechamente ligada al ámbito rural y a la montaña, fruto de sus tradiciones y lengua milenaria, que dan pie a célebres frases como la de Ferney, quien definía a los vascos como “un pueblo que baila en los Pirineos”, o la sustanciosa declaración del personaje barojiano Zalacaín de Urbía, quien cuestionado por el amor a su patria, declara que su país “es el monte” (Baroja, 1909/1975: 163).

Curiosamente, y frente a estas concepciones, se alza una definición de la ciudad propuesta por la RAE, quien la explica como “conjunto de edificios y calles [...] cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas”; incidiendo en esa contraposición de lo agrícola a los oficios ciudadanos, construye la Academia una segunda definición: “lo urbano, en oposición a lo rural”.

Así, es el País Vasco<sup>2</sup> una tierra de contrastes, con grandes diferencias entre su entorno urbano, importantemente industrializado, y el rural. En efecto, aunque la industrialización no es, sobre todo en la villa de Bilbao, un fenómeno reciente, conviene resaltar que sobre todo en la década de los 60 las capitales vascas se convirtieron en un importante foco industrial y de recepción de mano de obra de otras provincias, experimentando un masivo crecimiento industrial en contraposición a la economía agrícola. En tal sentido, Mainer y Juliá destacan que

El número total de españoles que cambiaron de residencia entre 1960 y 1975 superó los 4'5 millones, de los que 2'6 abandonaron la provincia donde residían [...]. Esta gigantesca redistribución de la población reforzó el peso demográfico del triángulo Madrid-Barcelona-Bilbao. (Mainer y Juliá, 2000: 22)

---

<sup>2</sup> Se entiende aquí “País Vasco” en su acepción administrativa, y no étnica, comprendiendo así a la unidad regional de las provincias españolas de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava, hoy englobadas en la Comunidad Autónoma del País Vasco, o Euskadi.

Asimismo, en otras ciudades como la capital de Álava,

desde finales de la década de 1950, la acelerada industrialización [...] dio lugar a una transformación económica y social sin precedentes. La población de Vitoria se multiplicó casi por dos en apenas diez años [...]. Este rápido crecimiento demográfico fue debido a una masiva llegada de inmigrantes, provenientes de Castilla y León, de la zona rural de Álava, del resto del País Vasco, de Extremadura, etc. (López de Maturana, 2014: 24)

Si bien el fenómeno industrial llegó más tarde a tierra alavesa, ésta ya era una realidad en Vizcaya desde finales del siglo XIX, para posteriormente serlo también en Guipúzcoa, donde a principios del XX, el versolari hernaniense José Manuel Lujambio “Txirrita” recogerá un célebre poema (Zavala, 1992: 216) donde describe la impresión que le causa ver por primera vez el Ferrocarril de Norte, que evidentemente trastocaría el estilo de vida de los labriegos del Bidasoa:

Garai artako itzai koskorak  
ongi zebiltzan lanian,  
Gipuzkoa'n da Bizkai aldian  
da Euskalerra danian,  
gorputzak bapo gobernatuaz  
eranian da janian;  
akabo oien jornal-biria  
trena etorri zanian.

(Los labriegos de aquel tiempo / bien que trabajaban, / tanto en Guipúzcoa y Vizcaya / como en todo el pueblo vasco, / gobernando sus cuerpos / con el comer y el beber; / se acabó su vida jornalera / en cuanto llegó el tren).

Con todos estos avances técnicos y nuevas posibilidades de trabajo, los movimientos masivos de inmigrantes no dejaron de generar recelos en determinados sectores de la sociedad vasca desde finales del siglo XIX, que veían llenarse sus villas de personas consideradas extranjeras, sufriendo a su vez un importante retroceso de la lengua autóctona.<sup>3</sup> Así, en 1895, el bilbaíno Sabino Arana funda el Partido Nacionalista Vasco – PNV–, tomando por lema “Dios y Fueros/Leyes antiguas” –*Jaungoikoa eta Lagizaia* (Elorza, 1995: 229)– y estructurando toda una ideología nacional de base racial, católica e independentista, primero para Vizcaya, y luego para todas las tierras de habla vasca en su conjunto:

Siendo Bizkaya, por su raza, su lengua, su fe, su carácter y sus costumbres, hermana de Álaba, Benabarre, Gipuzkoa, Lapurdi, Nabarra y Suberoa<sup>4</sup>, se ligará o confederará con estos seis pueblos. [Arana en la revista *Bizkaitarra*, nº 10 (Elorza, 1995: 229)]

---

<sup>3</sup> En realidad, ya desde principios del siglo XVIII ésta venía experimentando un continuo retroceso en favor de los romances –Guipúzcoa (Diputación Foral) s.f.: p.22–.

<sup>4</sup> Uno de los cometidos de Sabino Arana fue crear una ortografía única para el vascuence vizcaíno, en el que escribió diversas obras. Así, reformuló los nombres de las provincias vascongadas –Vizcaya, Guipúzcoa y Álava–, Navarra y el País Vascofrancés –con las comarcas de Labort, Baja Navarra y Sola– en la ortografía éuscara planteada por él: Bizkaya, Gipuzkoa, Álaba, Nabarra, Lapurdi, Benabarre y Suberoa.

Arana se dirigirá principalmente a esos entornos rurales vascos en los que entenderá encontrar la pureza de la raza vizcaína, idea hato discutida por otros coetáneos que contraponían la ciudad, liberal y abierta al mundo, al entorno cerrado y a su juicio poco civilizado del caserío<sup>5</sup>:

Duro y a la cabeza a todo el que quiera enjaularnos dentro del ser del caserío, a todo el que ponga estorbos a que demos, tras Elcano, la vuelta al mundo. Donde llegó él y donde llegaron Legazpi y Urdaneta, Irala y Garay, allá tiene que llegar nuestra palabra de hierro, y en la lengua que Sabino predicó [...] su evangelio de perdición. (Unamuno, 1908: 2)

Evocará también Arana el romanticismo rural y revocará la ciudad como foco de inmigrantes *maketos* y ateos, que desvirtuarían la raza y la separarían de su primitiva religiosidad cristiana.

Los *maketos*. Estos son nuestros moros [...]. Ellos son los que nos esclavizan; y no contentos con esto, pues nos aborrecen a muerte, no han de parar hasta extinguir nuestra raza. [Arana en *Bizkaitarra*, nº 4 (Elorza, 1995: 155)]

Si bien en un principio el *maketo* será principalmente el obrero, posteriormente el padre de este nacionalismo extenderá su aborrecimiento a todo lo español (Elorza, 1995: 155), exhortando a Vizcaya a “purgarse” de toda influencia española para recobrar su antigua soberanía, entendida por fuero *–lagizaña–* abolida totalmente en octubre de 1839.

Estas son algunas de las directrices que iría manteniendo el partido de Arana con el devenir de los tiempos, en los que también existirían escisiones y derivas. Así, la lengua, la adhesión a la patria, la pertenencia de sangre, la religión católica y las leyes antiguas serán al principio todo uno para el PNV (Elorza, 1995: 353). Sin embargo, en la época que se estudia en este manuscrito, la Transición española, ese nacionalismo va a mutar, dando pie a una rama de izquierda *–hoy llamada abertzale–*, que ajena a los valores propios de ese primigenio PNV y fuera del paisaje mítico por él reivindicado, se abraza a la ciudad, donde se hallan diversas ideologías que sostienen, desde la izquierda, la revolución contra el dictador Franco, reclamando también el derecho de autodeterminación para el pueblo vasco, comportamiento que solo puede entenderse desde las solidaridades de quienes vivieron la represión de la dictadura.

La represión del franquismo a todo el espectro democrático vasco contribuyó a forjar solidaridades y olvidar, o al menos aminorar, antiguos recelos [...]. La monopolización por el franquismo de un nacionalismo español autoritario [...] contribuye a potenciar las tendencias autonomistas y federalistas de las izquierdas. Se consolida por lo tanto la asociación entre autogobierno y democracia, descentralización y progreso. (Díaz, 2012: 291)

Fruto de esta eclosión son diversas publicaciones y revistas, como la pamplonesa *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Berriak* (noticias) *–o Hemen eta Orain*, “aquí y ahora” *–*, concretamente estas dos últimas ligadas al Partido Comunista de Euskadi (Díaz, 2012: 291), revistas todas ellas que siendo de escasa tirada, tuvieron sin embargo una gran influencia en aquel momento (Coca y Martínez, 1993: 18). El vascuence, que según Arana era patrimonio exclusivo de los vizcaínos de pura raza (Elorza, 1995: 352), queda abierto

---

<sup>5</sup> No en vano, Arana dará su primer discurso político en Larrazábal (1893), caserío del distrito bilbaíno de Begoña donde además se encuentra la muy conocida Basílica que alberga a la Virgen patrona de la provincia, subrayando así el cariz religioso de sus planteamientos.

a una sociedad plural y mediática, impulsado a su vez por los académicos de esta lengua que propusieron su uso en los medios desde el congreso de Aránzazu (1968).

Constituyen pues las mencionadas revistas el antecedente del aquí estudiado periódico *Egin* –“hacer” y en adelante *E.*– nacido el 29 de septiembre del 77 en la localidad guipuzcoana de Hernani, quien desde la portada de su primer ejemplar lanza un saludo a todo su público de referencia:

A los que piensan que Euskal Herria<sup>6</sup>, nuestro País Vasco –Álava, Baja Navarra, Guipúzcoa, Lapurdi, Navarra, Vizcaya y Zuberoa<sup>7</sup>– no solamente tienen una historia común en tantos elementos esenciales, sino también un presente que aclarar y un futuro que hacer conjuntamente, para bien de todos.

Hasta aquí, no percibimos diferencias con el nacionalismo aranista, pero líneas más adelante añadirá:

A cuantos trabajadores han levantado casa y familia para vivir y trabajar entre nosotros, y a cuantos sin estar vinculados directamente a esta tierra, han enviado aportaciones económicas –de Castilla, Cataluña, Galicia, Aragón, Andalucía, Extremadura–, apoyo moral y otras colaboraciones.

Ya no existe pues, para *E.* y el movimiento abertzale en su conjunto, la idea del *maketo*, sino que es la cualidad de ciudadano la que cohesiona la sociedad, idea que también brotó en Cataluña y que plasmó el presidente Tarradellas con su célebre “*Ciutadans de Catalunya, i ja sóc aquí!*” –¡Ciudadanos de Cataluña, ya estoy aquí!–. Ya no los fueros, ya no la raza, ya no la religión, ya no la lengua la que hacen país, sino la ciudadanía vasca en su conjunto, que cree en el proyecto de la izquierda y se solidariza con el derecho de autodeterminación.

Tanto *E.*, como su contemporáneo *Deia* –llamada– dirigido a las bases moderadas del PNV, no solo se disputaron un mismo nicho de lectores (Coca y Martínez, 1993: 27), sino que ambos cubrieron desde su pretensión nacionalista un espacio geográfico antes no unificado. Mientras que *Deia* intentará abarcar todo el territorio de habla vasca<sup>8</sup>, combinando en sus páginas textos en eusquera, castellano y francés, *E.* solo se expresará en español y vascuence, sin dar nunca el salto a la comunidad vascofrancesa a la que por otra parte dedicó un buen número de noticias.

### **El humor gráfico de *Egin*: el nacimiento de Zakilixut**

Pero lo más curioso, que es lo que aquí nos atañe, es el humor gráfico del que *E.* hizo alarde en sus primeros años de vida. Ya desde el primer ejemplar, el diario dedicó una última página completa –generalmente la 31– de nombre *Solasjaipausa* –“entretenimiento”– a la tira cómica y el humor. Hay que valorar lo arriesgado de esta

---

<sup>6</sup> *E.* toma las voces “País Vasco” y *Euskal Herria* –en castellano también Euskalerría o Euscalerría– como sinónimos, si bien el primero parece derivar de la historiografía grecolatina y árabe –*Al-Bascunis* o Vasconia–, y el segundo es un término genuino que designa al pueblo que habla el idioma vasco –Guipúzcoa (Diputación Foral), s.f.: p.22–, abarcando éste a las provincias vascongadas, Navarra y al país vascofrancés. En todo caso, el uso de una u otra denominación depende en gran medida de quien escribe y de su momento histórico.

<sup>7</sup> Denominación eusquérica unificada para la comarca vascofrancesa de Sola –en francés, Soule–.

<sup>8</sup> A día de hoy, *Deia* solo se circunscribe a Vizcaya, dentro del grupo Noticias. Las ediciones periodísticas provinciales de dicho grupo son *Diario de Noticias de Gipuzkoa* –Guipúzcoa–, *Diario de Noticias de Álava* y *Noticias de Navarra*, todos ellos redactados preferentemente en castellano con determinadas secciones en vasco.

apuesta, en un momento de censura efectiva en el que otros medios habían sido atacados por los contenidos de sus viñetas, como es el caso del trágico atentado sufrido por la revista barcelonesa *El Papus* nueve días antes del nacimiento de *E.*, de mano de la Triple A, o los sucesivos cierres de la publicación satírica *Triunfo*.

Así pues, la página *Solasjaipausa* albergó a dibujantes entonces tan conocidos como el diseñador y cartelista bilbaíno Eguillor, el guipuzcoano Zabaleta o el entonces novel Antton Olariaga, compatriota del segundo. Este último crea entonces las tiras cómicas del personaje *Zakilixut* –traducible por “Pene-tieso”– su personaje más longevo que aún sigue publicándose en la contraportada del diario *Berria* –noticia–.

Ya desde el nombre, Olariaga muestra la obsesión del personaje por el sexo, siendo éste un muchacho de aspecto desgarrado, de nariz protuberante y grandes ojos, con un pelo enmarañado que se extiende sobre una cabeza desproporcionadamente grande para su pequeño cuerpo, siempre vestido con una camiseta a rayas. Evoca así una figura juvenil, que se pasea en un entorno telúrico haciendo chistes obscenos en vascuence sobre todos los elementos que encuentra. Dicho entorno, marcado por una simple línea de horizonte y sin referentes geográficos reconocibles, es el espacio por el que vagabundea el obseso, haciendo referencia a ese lugar natural donde diversos jóvenes de la comunidad vasca urbana habían recuperado la idea de su "tierra madre", origen de su país y fuera de toda civilización (Lorente, 2015: 543).

De esta manera, *Zakilixut* se iba a convertir en un personaje que se iba a identificar con parte de los lectores de *E.*, en una página que motivaría a muchos de ellos leyesen el periódico de atrás adelante (Lorente, 2015: 532). Su obsesión erótica es también sintomático de una España donde los tabúes sexuales iban a irse desnudando, gracias en parte a la televisión.

El más significativo cambio del país, en ese sentido, se produjo en las costumbres: la mayor libertad de relaciones, el más lento reconocimiento de la sexualidad femenina por parte de los varones, la aceptación de comportamientos homoeróticos... (Mainer y Juliá, 2000: 141)

Así las cosas, durante los primeros meses de su existencia, *Zakilixut* transitará desde este misterioso entorno natural hacia otro urbano, donde se asentará, mostrando así una mutación espacial que no hace que *Zakilixut* cambie de forma de ser.

Pero si ahora convenimos en que *E.* se dirigía a un público mayoritariamente joven, urbano y vascófilo, ¿cómo sería su discurso, si la identidad vasca estaba aún ligada al romanticismo de la tierra madre? ¿Cómo se expresaría en eusquera, si –dato importante– el idioma era más rural que urbano, y aún sin normalizar del todo? ¿Cómo es en definitiva esa ciudad que *Zakilixut* reproduce en sus tiras cómicas, hacia la cual se dirige? ¿Y cómo convertirse entonces en un referente humorístico hasta hoy, con las características ya expuestas?

### **Desarrollo. El análisis del discurso de *Zakilixut***

El presente estudio considera las tiras cómicas de la serie antes citada del año 77, primer año de existencia de *E.*, que aunque se reduce a tres meses por haber nacido el diario en septiembre, es suficiente para un viaje de *Zakilixut* desde el entorno natural donde aparece hasta la ciudad.

Para saber cómo queda definida ésta para *Zakilixut*, y cómo se contraponen ese entorno mítico antes explicado con la ciudad, tomamos por metodología el análisis del discurso, desde el que se sustrae *a posteriori* la construcción de ese espacio urbano. Dicho método, según los especialistas Brown y Yule, será el análisis del uso del lenguaje (1983:

1), si bien Wetherell, Taylor y Yates especificarán que además del uso del lenguaje, el análisis del discurso se ha de centrar en los significados que se crean a través del mismo, siendo así el discurso el sentido sustraído de las formas significantes del lenguaje (Wetherell et. al., 2001: 1).

Por la misma línea, Taylor dirá que esos usos del lenguaje están dispuestos en base a formas que tienen significados dentro de sociedades concretas, y así, se deberá buscar en ellas las respuestas a esas formas que se analizan con esta metodología (Taylor, 2013: 97). Con todo, no obviamos que no solo se estudian en las tiras cómicas aquello que Zakilixut dice –lo que correspondería al componente más textual de la tira cómica– sino que todo cuanto hace, desde sus gestos hasta los espacios donde se mueve, resultan significantes. Así, cuando los citados analistas hablan del lenguaje no solo apuntan a la oralidad, sino a aquellas manifestaciones expresivas cargadas de significado. No es pues extraño que diversas disciplinas se sirvan de este método, como nuevamente concretará Taylor:

Discourse analysis [...] may be associated with critical language study, critical linguistics, sociolinguistics, communication studies, pragmatics, semiotic analysis, discursive psychology and [...] studies of governmentality. (Taylor, 2013: 17)

Para interpretar el discurso de Zakilixut, se hacen necesarios asimismo el conocimiento del contexto histórico de la época, y la identificación de la agenda del periódico, que marcará también la temática de las tiras de Olariaga (Marín, 1999: 1). Las mismas se obtuvieron de los ejemplares de *E.* digitalizados que la Universidad del País Vasco pone a disposición del usuario en su hemeroteca –Biblioteca del Campus de Bizkaia–.

Empezando pues por el aspecto formal las tiras, hay que comenzar diciendo que esa difusa línea de horizonte sobre la que camina Zakilixut se mantiene casi intacta desde su primera tira hasta la última que se estudia, cual si ésta marcara el recorrido por el que él ha de andar. Sobre la misma se alzan de cuando en cuando árboles, montañas, nubes y otros tantos elementos que conforman el paisaje telúrico zakilixutiano, que a la postre se llenará de edificios, carreteras, semáforos, etc. Así, desde su aparición (*E.*29/09: p. 39<sup>9</sup>) hasta el 13/12 (19), el obsceno paseará en el entorno natural, caminando después hasta día 16/12 en una “tierra de nadie” (31) donde se le podrá apreciar en un vacío con algún que otro elemento de fondo identificable, y ya el 18/12 aparecerá de lleno en una ciudad perfectamente definida (31).

Es así progresivo el tránsito de un espacio a otro, aunque el parecido entre las tiras cómicas es interesante tanto narrativa como humorísticamente. Casi todas ellas se estructuran en cuatro viñetas de proporción casi cuadrada –esquema que apenas variará durante el 77– y casi siempre veremos Zakilixut caminando de perfil de izquierda a derecha, cual si la dirección de su movimiento fuese constante y apuntara directamente a esa ciudad a la que se dirige. En el camino, va encontrándose en la (pen)última viñeta con algún objeto que le provoca realizar un chiste sobre algún tema actual. Es así que la narrativa humorística que repite comienza por su puesta en escena, su encuentro con un objeto –generalmente inanimado, aunque también puede ser un animal (*E.*04/10: 19) o una persona (13/11: 31)– y un chiste irónico de connotación sexual al acabar. El chiste viene generalmente enunciado por el uso de la metáfora –la identificación del objeto encontrado con alguna parte genital humana– y el barniz de una ironía sutil que podría

---

<sup>9</sup> En adelante, se citan las tiras cómicas y toda información sustraída de *E.* citando entre paréntesis la sigla del diario, el día del ejemplar, su mes de publicación –siendo siempre el año 77– y la página.

ser valiosa para esquivar a una censura de entonces.<sup>10</sup> En términos de programa narrativo –o sucesión de estados y cambios en un relato (Entrevernes, 1982: 26)– podríamos hablar entonces de “programas de encuentro”.

A su vez, Zakilixut mantiene siempre su idioma, expresándose solo en vascuence. Es curiosamente el eusquera el que aporta al lector un primer guiño a la urbanidad: aunque el personaje se mueve por el monte, paraje por donde dicha lengua mejor se conservaba, éste no habla un vasco propiamente local, que cuarteaba hasta en siete dialectos ininteligibles entre sí la antigua lengua, sino que usa el idioma unificado o batúa, novedoso invento del año 65 diseñado por el lingüista Michelena para dar homogeneidad al vasco y hacerlo útil a la enseñanza y los medios. Zakilixut se expresa entonces en lo que Mainer y Juliá denominan “cuidadoso producto de laboratorio” (2000: 172), presente sobre todo entre los jóvenes de ciudad que deseaban aprenderlo, aunque aún lejano para un público genuinamente euscaldún. Olariaga se une de este modo a la pretensión de *E.*, que desde el primer momento manifestó su deseo de apostar por el batúa para articular un idioma funcional (*E.08/08*: 1).

Zakilixut tampoco cambia sus vestimentas, que no son precisamente de labriego, manteniendo siempre su estética a rayas. Las rayas, indumentaria propia del preso, hace un guiño solidario a las personas encarceladas por su oposición al franquismo, identificándose así con la izquierda democrática en un clima político donde la amnistía era una reivindicación constante, y que Zakilixut se ha mantenido hasta hoy, posicionándose así en el espectro de la izquierda abertzale.<sup>11</sup>

Con todo, las referencias a la tipología del joven vasco urbano empiezan a quedar claras desde su nacimiento, en el que Zakilixut entrará en escena dándose un paseo por el monte hasta dar con dos piedras boca arriba, que le incitan a decir mirando al lector “*Lurra emea denik, dudarik ez*” –que la Tierra es hembra, ninguna duda–. Un diálogo extradiegético en la que se juega con la comprensión del lector, quien entiende que ambas piedras son, para Zakilixut, dos senos, en tanto que el personaje dice “hembra”, y realiza una sinécdoque no verbalizada en la que sustituye el todo –el cuerpo femenino– por una de sus partes –el pecho–. Este ejercicio, en el que Zakilixut va desnudando a la Madre Tierra tan respetada por la juventud de su época, es una constante durante todo el viaje telúrico que realiza, comparando las nubes con las nalgas –*ipurdia*– (*E.30/09*: p.31), la maleza con el vello axilar –*besapea*– (16/10: 31) o las cuevas con las trompas de Falopio (30/10: 31). De marcadísimo interés es un corto tránsito que realiza a través de dichas cuevas, desde el 28/10 (31) hasta el 12/12 (31), en cuyas entrañas encuentra el 5/12 (31) unas pinturas rupestres entre las que se halla el retrato de Miss Martiartu, grotesco personaje arquetípico creado por el compañero de *Solasjaipausa* Eguillor, quien la describe como “del PNV, de toda la vida” (*E.29/09*: 39). Se trata de una mujer seria, con una larga nariz a la vasca y porte firme, acérrima defensora de Bilbao (*E.14/10*: 31), de Sabino Arana (13/10: 31) y de la oposición al marxismo (09/10: 31). Zakilixut, quien la encuentra retratada por cavernícolas, se sorprende de hallarla “aquí también” –*Hemen ere!*–, entablando un diálogo intertextual con la obra de Eguillor<sup>12</sup>, y tildando al PNV de

---

<sup>10</sup> Como apunte, hay que decir que tanto la composición narrativa como la estructura de los chistes resulta bastante simple, incidiendo en el carácter novel de Olariaga, quien se está adaptando a un entorno en el que busca moldes que le dan seguridad. El chiste no presenta otra estructura que la descrita por Greimas, compuesta por un relato de presentación –Zakilixut entrando en escena–, y otro de conversación –en este caso, entre Zakilixut y ese objeto que encuentra– (Greimas, 1973: 107).

<sup>11</sup> Ya en los 90, en una tira cómica del diario *Euskaldunon Egunkaria* –“El periódico de los euscaldunes”, 06/12/91: p.61–, una periodista le preguntará por sus trajes a rayas, a lo que él responderá irónicamente “*presoak, betidanik izan ditun zebra-gizon*” –los presos siempre han sido ‘hombres de cebra’–.

<sup>12</sup> Ocasionalmente, Zakilixut también aparecerá en alguna tira de Eguillor (*E.29/10*: 31), mostrando cierta complicidad laboral de ambos autores.

troglodita, quien se halla en las entrañas de esa tierra que él desmitifica y a quien deja enterrado para continuar su viaje a la ciudad, donde no la volverá a encontrar.

Zakilixut desmitifica así el entorno natural, despojándolo de todo contenido religioso al descubrir las vergüenzas tapadas de la Tierra, cual Dios del Génesis antes la desnudez de Adán y Eva, a lo que hay que añadir al menos dos encuentros con un sacerdote, a quien, o bien le acusa de preferir el cielo a la tierra (*E.30/11: 31*), o bien le suelta un chiste verde (*23/12: 23*). Desafía así al catolicismo con la obscenidad, a quien percibe propio del Régimen, y al que desplaza en una sintonía marxista de la religión como opio del pueblo.

Terminará Zakilixut de posar su vuelo sobre la ciudad (*E.18/12: 31*) a la que arribará entristecido, declarando que en ésta la Tierra ha perdido su erotismo –*Hirietan, Lurrak erotismoa galdu du*– término que repite en reiteradas ocasiones y que incide aún más en la idea de la desnudez. Graciosamente repetirá su lamento hasta que en la última viñeta topa con un semáforo en rojo, signo de prohibición al paso, ¡a lo que exclama contento! –*Dena ez!*– ¡No todo! Se parece a su intento fallido de saltar una valla en el monte (*E.12/10: 31*), en la que, tras pincharse y caer al suelo, menta a la cerca como “cinturón de castidad” –*Kastitate gerrikoa*–, cual si la Tierra no se dejase asaltar por no incurrir en impureza. En todo caso, Zakilixut encuentra en la ciudad un reto para seguir repitiendo su particular humor metafórico e irónico, aunque a partir de aquí ya no se le verá “desnudar” la ciudad, sino contar chistes relacionados con la actualidad, periódico en mano –actitud que en la “tierra de nadie” ya le hemos visto hacer tres veces<sup>13</sup>– sacar a colación bromas sobre el comportamiento homosexual, nuevo en él hasta entonces (*20/12: 19*), o pasearse por lugares de concurridas fiestas populares (*21/12: 31*). Zakilixut tiene el paso libre para expresarse con soltura, aunque antes ya lo hiciese, teniéndose a sí mismo como libre por decir lo que piensa, frente a quienes se reprimen doblemente por pensar otro tanto y no decir palabra (*E.14/10: 31*).

## Conclusiones

Se concluye pues que la ciudad que poco a poco va construyendo Zakilixut es una superación del espacio telúrico que deja atrás, desnudo y desmitificado, y enterrando en sus entrañas al antiguo PNV, un autor de esa mitificación, para dirigirse a una ciudad donde existen el erotismo y las libertades de expresión y de género.

Zakilixut se erige así portavoz “editorializante” de *E.*, que se dirigió a una población joven y urbana, y a la que tanto el diario como el personaje hablan en un vascuence moderno, unificado y funcional.

Así también, Zakilixut destierra los tabúes y la autocensura por temática sexual, llevando con su nombre y sus comentarios la obsesión sexual allá donde va. La ciudad entonces será el lugar a donde va, pero también aquel lugar del que misteriosamente procede, en tanto que él no entra en el periódico vestido de labriego o con un hablar diferente, sino que partiendo de esa identidad propiamente urbana y vasca, pisa una tierra que le es ajena, la desmitifica, y posteriormente la abandona para abrazarse de nuevo a la modernidad.

Se podría pues identificar así el viaje de Zakilixut en clave platónica, del alma que viene a tierra desde el justo mundo de las ideas, y vuelve de nuevo a ella, habiendo dejado

---

<sup>13</sup> Los temas de actualidad que Zakilixut extrae de los periódicos están en la agenda de la actualidad de *E.* El 13/12 Zakilixut se referirá a las manifestaciones donostiarras por la amnistía (19); el 14/12, a los nuevos esquemas de convivencia del marido y la mujer en la familia (31); y el 17/12, a los escollos del régimen preautonómico vasco para su aprobación en las Cortes españolas (31).

tras de sí las puertas abiertas a una nueva civilización que marcará la Transición española en tierra vasca.

## Referencias

Baroja, P. (1975). *Zalacaín el aventurero*. Obra original publicada en 1909. Reproducción de la versión ilustrada de 1920 de Rafael Caro Raggio. Madrid: Caro Raggio.

Brown, G y Yule, G. (1983). *Discourse analysis*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.

Coca, C. y Martínez, F. (1993). *Los medios de comunicación en el País Vasco*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

Díaz, D. (2012). *Rojos y abertzales. La metamorfosis de las izquierdas vascas en la transición*. Comunicación presentada en III. Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo, Logroño. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4052244.pdf>.

Elorza, A. (ed.) (1995). *La patria de los vascos. Sabino Arana Goiri: antología de escritos políticos*. San Sebastián: Haranburu Editor.

Entrevernes (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Traducción al castellano: Iván Almeida y Juan Mateos. Madrid: Cristiandad.

Greimas, A.J. (1973). La isotopía del discurso. En *Semántica estructural* (pp.105-155). Edición en castellano de la Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos.

Guipúzcoa (Diputación Foral) (s.f.). *Museo Zumalacárregui*. Catálogo de exposición.

López de Maturana, V. (2014). *La reinención de una ciudad. Poder y política simbólica en Vitoria durante el franquismo (1936 – 1975)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Mainer, J.C. y Juliá, S. (2000). *El aprendizaje de la libertad*. Madrid: Alianza

Marín, M. (12 marzo, 1999). Una antológica muestra la ironía de los dibujos de Antton Olariaga. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1999/03/12/paisvasco/921271217\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/12/paisvasco/921271217_850215.html)

Taylor, S. (2013). *What is discourse analysis?* Londres: Bloomsbury.

Unamuno, M. (1908). ¡Abajo la coitadez! *El coitao*, 26 de enero. Recuperado de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/80587/1/CMU\\_3-4.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/80587/1/CMU_3-4.pdf).

Wetherell, M., Taylor, S. y Yates, S.J. (2001). *Discourse: Theory and Practice*. Londres: Sage.

Zavala, A. (1992). *Txirrita. Jose Manuel Lujanbio Retegi*. Auspoa. Recuperado de <http://klasikoak.armiarma.eus/pdf/Txirrita.pdf>.

## Gaudí, arquitecto genial en *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza

Francisco León Rivero  
(Benedictine College)

### Resumen

*La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza, es sin duda uno de los textos integrantes del corpus literario establecido al calor del manido debate a propósito de la “gran novela de Barcelona”. Desde un punto de vista bibliográfico, numerosos estudiosos han subrayado el papel protagonista que la ciudad de Barcelona juega en el argumento. En este contexto, el objeto de estudio del presente artículo se ciñe a uno de los aspectos más llamativos del texto, y en general poco estudiados, a saber: su condición de “most architectonic novel” del autor, en palabras del conocido crítico Enric Bou. El carácter arquitectónico de la novela, que asoma ambiguamente tras el vocablo *prodigios* del título, viene dado desde un punto de vista argumental por las mismas fronteras cronológicas de la historia (las Exposiciones Universales de 1888 y 1929), así como por los numerosos pasajes narrativos concernientes a la fiebre arquitectónica de la época. Concretamente, el ensayo se enfoca en el referente arquitectónico de la Sagrada Familia, cuya presencia, si bien en principio marginal dentro del argumento, no resulta por ello poco significativa. En el marco de las consideraciones de Ricœur y Hamon sobre el paralelismo entre el fenómeno arquitectónico y el fenómeno literario, se examinará la presencia de Gaudí y la Sagrada Familia en el argumento como referentes cuyo significado *arquitectónico* es susceptible de ser trasvasado al campo *literario*. El análisis permitirá demostrar que las referencias a Gaudí y a su gran edificio, lejos de ser un mero accidente argumental, apelan indirectamente a una estética literaria de raigambre modernista/experimentalista con la que *La ciudad de los prodigios* (y el paradigma narrativo postmoderno que representa) entra en estrecho diálogo metaliterario. De este modo, se ofrece una propuesta de lectura que, tomando en cuenta la presencia de la ciudad barcelonesa a través de su tejido arquitectónico, resulta, en principio, relevante para un mejor entendimiento de la obra de Mendoza.

### Abstract

*La ciudad de los prodigios* (1986), by Eduardo Mendoza, is without any doubt a text that forms part of the literary canon established around the trite debate over the “great novel of Barcelona”. From a bibliographic standpoint, numerous scholars have underscored the leading role played by the city of Barcelona across the plot. In this context, the object of this essay focuses on one of the most remarkable, though hardly studied, aspects of the text: its condition as the “most architectonic novel” of the author, according to the renowned scholar Enric Bou. The architectonic character of the novel, which can be traced back to the word *marvels* of the title, is evident both in the chronological frontiers that frame the plot (the 1888 and 1929 World’s Fairs) and in the many narrative passages concerning the architectonic fever of the time. More concretely, the essay pays attention to the architectonic referent of the Sagrada Familia, whose presence may look at first marginal but it will actually end up being tremendously meaningful. In light of the parallelism between the architectonic phenomenon and the literary phenomenon (as theorized by scholars such as Ricœur and Hamon), I will analyze the narrative presence of Gaudí and the Sagrada Familia as referents whose architectonic meaning is susceptible to be transferred to the literary field. The analysis will demonstrate that the allusions to Gaudí and to his masterpiece are far from being an accidental component in the plot. On the contrary, these references appeal indirectly to a

modernist/experimentalist literary code with which *La ciudad de los prodigios* (and the postmodern paradigm that it represents) establishes a metaliterary dialogue. This way, by approaching the text from a perspective that takes into account the architectonic dimension implied by the setting of the story in Barcelona, my goal is to propose a reading whose results will be relevant for a better understanding of the novel by Mendoza.

**Palabras clave:** Gaudí, Sagrada Familia, Mendoza, novela postmoderna.

**Keywords:** Gaudi, Holy Family, Mendoza, postmodern novel.

*La ciudad de los prodigios*, publicada en 1986, es considerada la obra más destacada de Eduardo Mendoza, culminación de un estilo narrativo que el autor dio a conocer una década antes con la aparición de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). La crítica literaria ha sido unánime a la hora de calificar esta primera novela del autor como la inauguración de todo un paradigma narrativo de raigambre postmoderna. Herráez, por ejemplo, habla de “una forma nueva de concebir el hecho novelesco” (Herráez, 1998: 46), y Pulgarín Cuadrado pone en contexto la significación de esta primera obra de Mendoza dentro de la tradición literaria peninsular:

La primera novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) es considerada clave en el inicio del proceso de renovación y modernización de la novela española actual. [...] marca un nuevo rumbo en la evolución de la novela española que se caracteriza por su alejamiento paulatino de la novela experimental y como contrapartida recupera la pasión por el argumento, la vuelta al lenguaje narrativo y al arte tradicional de contar. (Pulgarín Cuadrado, 1995: 21)

La narratividad, es decir, el deseo de contar algo, constituye asimismo uno de los rasgos apuntados por la crítica en torno a *La ciudad de los prodigios*, donde además sobresale el empleo de la ironía, la parodia y el humor, el protagonismo encarnado en unos personajes socialmente marginales, y la polifonía discursiva, elementos todos ellos que la emparentan con la episteme cultural postmoderna. La narratividad en *La ciudad de los prodigios* asoma ya desde la frase que encabeza el texto, la cual dirige la atención hacia los dos polos temáticos que van a capitalizar el protagonismo del argumento: “El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación” (Mendoza, 2006: 15). En efecto, si por un lado los lectores irán asistiendo con creciente interés a la ascensión social del personaje principal desde sus humildes orígenes hasta convertirse en una de las figuras más importantes de la ciudad, no es menos cierto que un proceso de crecimiento paralelo cabe observarlo en Barcelona, cuya relevancia argumental ha sido ya señalada por estudiosos como Roy, para quien “El personaje principal [...] es la ciudad. El seguimiento de personajes es una excusa para acudir a un lugar de la ciudad que se intenta recrear” (Roy, 1991: 181).<sup>1</sup> La omnipresencia del tejido urbano se hace sentir a lo largo de las páginas desde el mismo momento en que condiciona indirectamente la delimitación cronológica del argumento, que transcurre entre la Exposición Universal de 1888 y la de 1929, período durante el cual Barcelona atraviesa un fenómeno de reestructuración urbanístico similar al experimentado por otras

---

<sup>1</sup> Para Carreras, *La ciudad de los prodigios* pertenecería igualmente a la categoría de textos donde la ciudad es protagonista, de un peso argumental mucho mayor que el de mero escenario o ambiente. Para otros estudios centrados en la recreación urbana de Barcelona, véanse, entre otros, Wells (2001), Resina (2008), Hart (1990) y Vallés Calatrava (1996), quienes reflexiona sobre el espacio desde una perspectiva narratológica

capitales europeas y Estados Unidos durante el siglo XIX. No es casualidad que, sobre el contexto de este proceso urbanístico, del que Onofre Bouvila es primero testigo y luego agente, las referencias a la dimensión arquitectónica sean constantes en la obra, hasta el punto de hacer que el crítico Enric Bou la haya juzgado como “the most architectonic novel” del escritor (Bou, 2013: 166). Así, junto al protagonismo de las descripciones de los recintos de las dos Exposiciones Universales, o las curiosas digresiones del narrador sobre la transformación del suelo urbano (especialmente el Ensanche), documentamos ciertas alusiones a Gaudí y al templo de la Sagrada Familia que, pese a su parquedad, no deberían pasar desapercibidas. De hecho, frente al ingente volumen bibliográfico sobre el papel de la ciudad en la obra, llama la atención constatar los escasos estudios interdisciplinarios que han abordado la dimensión arquitectónica y su significación en la configuración misma de la novela. En el trabajo de Steinbach, uno de los pocos sobre el tema, la estudiosa emplea el término arquitectónico “dual coding”, procedente de Charles Jencks en su obra *Language of Postmodern Architecture* (1977), para significar la fachada narrativa que el autor construye en su texto: por medio de esta fachada (uno de cuyos componentes sería el humor, por ejemplo), Mendoza encubre otros aspectos importantes de su mensaje tales como la dimensión de crítica social a la situación marginal de Barcelona. Para Hoeg la figura de Gaudí y su aciago destino en la novela representa la fatalidad que gobierna todo movimiento de oposición al progreso: frente al espíritu novecentista, que mira hacia el futuro, Gaudí, icono del “modernismo, un movimiento retrógrado” (Hoeg, 2007: 864), acaba siendo atropellado por un tranvía eléctrico. Grothe (2000) lleva a cabo un análisis en términos parecidos, si bien en su caso lo relaciona con el proceso de construcción de la identidad urbana. En el presente ensayo, dentro del marco epistemológico determinado por el cruce interdisciplinar entre la arquitectura y la literatura sobre el cual han teorizado críticos como Ricœur (2002) y Hamon (1992), demostraré que la alusión a Gaudí y a su templo modernista conjura, en un plano metafórico más allá del campo arquitectónico, una poética escritural de signo modernista/experimental que cohabita con el estilo narrativo postmoderno del resto del texto, suscitando así en el seno de este un diálogo de poéticas literarias que ilumina la comprensión de la obra de Mendoza.

La aparición más importante de la Sagrada Familia en el argumento tiene lugar poco después de la apertura del capítulo VII, ambientado en los años previos a la Exposición de 1929. En cierto momento, el fluir narrativo se interna en una de las tantas digresiones habituales en la novela, esta vez acerca de la aviación: “En la segunda década del siglo XX la aviación había alcanzado sin discusión lo que la prensa de entonces denominaba *su mayoría de edad*” (Mendoza, 2006: 477). A semejanza de otros segmentos similares cuya finalidad es desviarse momentáneamente de la línea principal de la historia para satisfacer la curiosidad en torno a cierto personaje o acontecimiento, este pasaje digresivo materializa la narratividad, o placer de contar, característico del estilo postmoderno de Mendoza. Ahí vemos aparecer a Gaudí por primera vez:

Como sea que en París y en Londres los que cierta prensa sensacionalista apoda ases del aire rivalizan entre sí ejecutando esta suerte: la de hacer pasar los aparatos en vuelo rasante por debajo de los puentes del Sena y el Támesis respectivamente, [...] , nuestros pilotos [...] han inventado una pirueta similar a la antedicha y aún más arriesgada: la de colocar las alas del avión en la perpendicular del suelo y hacerlo pasar así, como quien enhebra una aguja, por entre las torres del templo expiatorio de la Sagrada Familia. En estos casos, sigue refiriendo la crónica, solía verse aparecer en lo alto de estas torres un anciano de aspecto famélico y desaliñado que agitaba el puño como tratando ingenuamente de derribar de un sopapo el avión irreverente mientras cubría de denuestos al piloto. El protagonista de esta escena pintoresca (que había de inspirar años después

una escena parecida, hoy ya clásica, de la película *King Kong*) no era otro que Antoni Gaudí i Cornet, a la sazón en los últimos meses de su vida [...]. (Mendoza, 2006: 477-78)

La alusión que aquí comienza da pie a un retrato de Gaudí en clave humorística y desacralizada que se complementa varias líneas después con aspectos caracterizadores como que “dormía sin quitarse la ropa de diario, que luego llevaba hecha un guiñapo”, “[p]or las mañanas hacía gimnasia sueca; luego oía misa y comulgaba” (Mendoza, 2006: 478), o el hecho de que realizaba maniobras acrobáticas ante los visitantes del recinto con ánimo de impresionarlos y obtener una limosna que le permitiese continuar las obras (Mendoza, 2006: 478-79). Con lo humorístico del retrato, se suscita en el lector contemporáneo una reacción muy similar a la experimentada por los que fueran coetáneos de Gaudí en los últimos años de su vida: “Los devotos del *noucentisme* hacían befa de Gaudí y de su obra, la escarnecían en caricaturas y artículos mordaces” (Mendoza, 2006: 478). Esta caricaturesca imagen de Gaudí responde a su condición anacrónica en la época tal y como el narrador lo aclara pocas líneas después de la pintoresca escena de la aviación: “aquel enfrentamiento desigual [entre Gaudí y el avión] tenía algo alegórico: al modernismo que el arquitecto celeberrimo representaba había sucedido en aquellas fechas un movimiento de signo radicalmente distinto en Cataluña denominado *noucentisme*” (Mendoza, 2006: 478), asociado a principios culturales como el materialismo, el escepticismo y la mirada hacia el futuro, simbolizado aquí en el avión.

Y es que, frente a la mirada al futuro que el novecentismo propone, Gaudí representa un movimiento estético que “tenía los ojos puestos en el pasado, con preferencia en la Edad Media” (Mendoza, 2006: 478). La alusión a la época medieval suscita inevitablemente una evocación del arte gótico, el cual sirvió de inspiración para los artistas modernistas, incluyendo el propio Gaudí, quien al hacerse cargo de la Sagrada Familia en 1883 afrontó la construcción de un edificio concebido inicialmente en estilo neogótico. En su trabajo sobre la relación entre el gótico y la escolástica medieval, Panofsky esboza una imagen de los arquitectos que, según se apreciará, no dista mucho de la que encarna Gaudí en *La ciudad de los prodigios*. El estudioso presenta al arquitecto gótico como una figura de gran prestigio social merced a su formación culta, pues había leído las obras escolásticas de los autores más importantes (Gilberto de la Porrée, Tomás de Aquino) y, en general, estaba inmerso “en la doctrina escolástica de mil otros modos” (como la asistencia a las escuelas y a los sermones de la época) (Panofsky, 1986: 33). Esta caracterización del constructor medieval, individuo dotado de privilegiados conocimientos, late en cierto sentido tras la figura de Gaudí en el texto de Mendoza, quien, si bien históricamente contó con la colaboración de múltiples trabajadores (obreros, escultores, etc.), en la novela figura sumido en la soledad propia del genio que se halla enteramente consagrado a la realización de su obra: “El viejo genio sufría, pero no en silencio; con los años el carácter se le había agriado y enrarecido: ahora vivía solo en la cripta de la Sagrada Familia” (Mendoza, 2006: 478).

El retrato del arquitecto medieval según Panofsky permite profundizar en el significado de la imagen del genio, cuya soledad no es sólo física, sino también cultural, en la medida en que, según se ha dicho, Gaudí era objeto de “caricaturas y artículos mordaces” en ciertos periódicos de la época. A la mención de este último dato (las burlas en prensa) el pasaje narrativo antes citado yuxtapone una comparación con el personaje de King Kong, la cual resulta, cuando menos, llamativa. Obsérvese que, si bien las “caricaturas” reflejan un hecho históricamente cierto y documentalmente constatable, la referencia al protagonista de la película de 1933 (siete años después de la muerte de Gaudí) no puede tratarse de una de las burlas de sus contemporáneos, y, en cambio, desvía la atención hacia la actitud de la voz enunciativa de *La ciudad de los prodigios*. De este

modo, una lectura atenta sobre el pasaje de la aviación permite concluir que el narrador de la novela, no sólo relata las burlas novecentistas en torno al genio, sino que se suma a ellas en la medida en que añade una de cosecha propia: la comparación con King Kong. Al solaparse ambos gestos, tiene lugar un fenómeno de desplazamiento por el cual la actitud novecentista de las primeras décadas del siglo XX actualiza simbólicamente un posicionamiento propio del paradigma postmoderno de la novela según lo describe Herráez: “en el final de la vanguardia moderna se recupera el principio del ‘museo como templo, el artista como profeta, la obra como reliquia y objeto de culto, la restauración del aura’, con lo que se da un reciclaje que va a ser denostado por los postmodernistas” (Herráez, 1998: 56).<sup>2</sup> Siguiendo el razonamiento de este paralelismo histórico entre las actitudes novecentista y postmoderna, adviértase cómo los sintagmas del “artista como profeta” y de “la obra como reliquia y objeto de culto” de la afirmación encajarían en los contornos de Gaudí, genio que vive por y para su obra en el argumento. Por tanto, la caracterización del arquitecto trascendería los límites semánticos del movimiento modernista para conjurar, más genéricamente, los principios culturales “de la vanguardia moderna” (Herráez, 1998: 56). Frente a estos se posicionaría el narrador postmodernista de *La ciudad de los prodigios*, escondido entre las burlonas voces novecentistas. En conclusión, la Sagrada Familia, a través de la imagen de su arquitecto, simbolizaría el paradigma cultural de la modernidad, cuya manifestación estética conviene desglosar a continuación en términos expresamente literarios.

En un conocido libro sobre el itinerario de la literatura internacional durante las corrientes del Modernismo y el Postmodernismo, Fokkema (1984) remite a una serie de escritores que marcaron los derroteros del Modernismo: Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust, André Gide, Thomas Mann y Robert Musil, entre otros.<sup>3</sup> En España, la obra de estos autores del canon literario occidental constituyó una importante fuente para la novela experimentalista peninsular de la segunda mitad del siglo XX, cultivada desde los años sesenta por Juan Benet, Juan Goytisolo y Luis Goytisolo, entre otros (Oleza, 1993: 114). Se trataba de un modelo literario que “hacía de la novela un instrumento de reflexión sobre la escritura” (Oleza, 1993: 114), convirtiendo el lenguaje en su objeto de atención principal a la par que mostrando un abierto “rechazo de la representación y de la mimesis” (Oleza, 1993: 116). De esta forma, a la escena arquitectónica de *La ciudad de los prodigios* protagonizada por un Gaudí solitario y aislado correspondería la imagen literaria del escritor modernista / experimentalista, autor de una novela encerrada en la preocupación de raíz poética sobre el lenguaje. Esta superposición de códigos artísticos (Gaudí / escritor modernista) sería aquí la realización concreta de una más genérica relación que entre la piedra y la palabra, o el edificio y la obra escrita, ha sido documentada por diversos estudiosos, entre quienes cabe destacar a Frank (1979), Ricœur y Hamon. Si Frank acuña en su libro el concepto de “literary architecture”, que habla por sí solo, Ricœur establece una sugerente correspondencia teórica entre arquitectura y narratividad. El trabajo de Hamon resulta interesante para la lectura de *La ciudad de los prodigios*, por cuanto su enfoque radica en la arquitectura de las Exposiciones Universales decimonónicas como espejo de lo que estaba realizando la novela realista de la época. Remito al lector a sus estudios citados en el apartado final de referencias, cuya simple

---

<sup>2</sup> Herráez cita estos sintagmas del estudio de Andreas Huyseer, “Mapping the Postmodern”. Oleza se refiere al mismo rasgo postmoderno cuando habla del fenómeno de “la socialización de la recepción estética” motivado “a partir del cuestionamiento de la institución arte, de su apertura a las expectativas civiles, de la pérdida de su condición de templo de una casta estética” (Oleza, 1993: 118).

<sup>3</sup> Con el término *Modernismo*, Fokkema reconoce su deuda con otros estudiosos como Harry Levin, Peter Faulkner y David Lodge: el concepto no se refiere al *Modernismo* hispánico, sino al *Modernismo* de alcance europeo y norteamericano, que recorre varias décadas del siglo XX.

mención aquí sirve para contextualizar someramente el campo de estudio habitado por la señalada relación entre el arquitecto Gaudí y el escritor modernista/experimentalista.

A la luz del análisis expuesto hasta ahora, la en apariencia intrascendente imagen que, esbozada al hilo de una de las tantas digresiones de la novela (sobre la aviación), mostraba el enfrentamiento entre el genial arquitecto de la Sagrada Familia y el panorama cultural de la época (definido por sus valores de materialismo y fe en el futuro), ha resultado ser una fructífera escena en un plano simbólico literario. Una escena que demuestra un diálogo entre dos concepciones estéticas a través del cual *La ciudad de los prodigios* delimita su propia poética escritural: frente a la narrativa experimental, de raigambre modernista, vigente en los años sesenta y setenta en España, Mendoza, que ya con *La verdad sobre el caso Savolta* había marcado un giro en la novelística peninsular, asienta definitivamente la esencia de su escritura sobre una deliberada intención de *narratividad* (la “pasión por el argumento”, según Pulgarín Cuadrado), que enlaza claramente con el paradigma postmoderno. Con ello se consigue, según se verá, la plena realización del fenómeno intertextual que Ricœur plantea en su ensayo: para el crítico francés, la misma intertextualidad que en arquitectura consiste en “el hecho de que cada nuevo edificio surge entre otros edificios ya construidos” (Ricœur, 2002: 22-23), implica que en literatura toda obra nace en el contexto de una tradición previa, de modo que “cada escritor escribe ‘tras’, ‘según’ o ‘contra’ algo” (Ricœur, 2002: 23). Lo interesante es constatar que en *La ciudad de los prodigios* esta “tradición previa”, la estética experimental, va más allá de estar simbólicamente encerrada en la descripción de Gaudí, ya que, sobre la superficie más o menos uniforme del estilo postmoderno de la obra, definido por la *narratividad*, irrumpe en cierto momento un discurso de naturaleza diferente y claramente evocador de la concepción novelesca modernista/experimentalista.

A propósito de la tipología del discurso modernista, Fokkema resume la actitud del escritor modernista en la denominada *epistemological doubt*, según la cual “[t]he Modernist does not try to be complete and lacks the certainty that would make him attempt to discover the laws governing human existence” (Fokkema, 1984: 13). Como consecuencia de esta relación inestable entre el texto y el mundo representado, la expresión modernista viene marcada por la omnipresencia de las “hypothetical constructions”. En principio, estas construcciones hipotéticas, que provocan el alargamiento del discurso al plagarlo de recursos que muestran su carácter provisional y nunca definitivamente aseverativo, serían susceptibles de traducirse en el soporte arquitectónico modernista, cuyas construcciones destacan asimismo por la ornamentación excesiva. El relato más claro de esta profusión de motivos lo leemos a propósito de los edificios del Ensanche. Nótese el tono satírico del narrador a la hora de describir la decoración modernista con que los propietarios del área embellecían las fachadas:

Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas; poblaron la ciudad de una fauna mitológica que por las noches, a la luz verdosa de las farolas, daba miedo. También pusieron frente a las puertas ángeles esbeltos y afeminados que se cubrían el rostro con las alas, más propios de un mausoleo que de una casa familiar, y marimachos con casco y coraza que remedaban las *walkirias*, entonces muy de moda, y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. (Mendoza, 2006: 262)

Además, según se ha dicho, constatamos en *La ciudad de los prodigios* un momento en el que irrumpe un discurso de naturaleza modernista/experimentalista diferente al del resto de la novela. Se trata de la apertura del capítulo VI, cuando Onofre visita la mansión abandonada que al final acabará comprando y restaurando. El protagonista llega a los

alrededores del antiguo casón, donde le aguarda un anciano que, por haber trabajado en aquella casa cuando estaba habitada, se halla capacitado para mostrársela. Impresionado por el aspecto de abandono, Onofre se dirige al hombre para solicitarle: “Cuénteme qué sucedió” (Mendoza, 2006: 408). La frase, de entrada, se enmarca perfectamente dentro del placer de contar que hasta el momento ha dominado el texto y promete la apertura de una nueva historia, para satisfacción del lector. No obstante, la naturaleza del interrogante se ve contrarrestada por la prolijidad discursiva de su interlocutor, cuyos parlamentos se distancian así del estilo narrativo habitual en la obra. Este pasaje, que no por casualidad llamó en su día la atención de lectores como Juan Benet, es resaltado por el propio narrador, quien apunta que el anciano “hablaba con frases algo largas, como si le costase recordar o referir a un extraño lo que recordaba” (Mendoza, 2006: 408). La dificultad del recuerdo es tan sólo uno de los resortes de un discurso caracterizado por las manifestaciones de duda y las constantes autocorrecciones, que alargan las frases y tornan contradictorios sus contenidos, según se aprecia a continuación:

Un día de verano, señor –dijo–, un día terrible de verano, al regresar de mi paseo vespertino con los perros encontré la casa convertida en un torbellino y a todo el mundo allí atolondrado y confuso, lo que me hizo pensar, a primera vista, que estaba siendo preparada otra gran fiesta, *lo cual, empero, no era posible*, pues no hacía mucho habíamos tenido dos grandes fiestas casi seguidas, a saber, la verbena de San Juan y la visita de la compañía del teatro San Carlo de Nápoles, a la que, aprovechando el descanso estival, había invitado al señor Rosell a representar aquí para su familia y algunos amigos íntimos *Le Nozze di Figaro* del señor Mozart, cosa que había supuesto un trajín considerable, habiéndose habido de alojar y atender a los cantantes, el coro y la orquesta así como al restante personal del teatro, esto es, unas cuatrocientas personas sin contar los instrumentos y el vestuario, después de lo cual parecía que ya no íbamos a meternos en líos de tanta envergadura durante una temporada larga, *aunque no debía de ser así*, pues allí estaba yo, sin dar crédito a mis ojos, en medio de un batallón de albañiles, carpinteros, yeseros y pintores, lo imprescindible, en fin, para empezar a preparar una fiesta de ciertas campanillas. (Mendoza, 2006: 410-11, cursivas mías)

Este tipo de sintaxis ejemplifica el rasgo más sobresaliente de la escritura modernista según Fokkema, tomada como modelo por parte de la novela experimental española. Las dudas que el anciano manifiesta acerca de la conducta de sus amos en la mansión reflejan claramente la preferencia modernista por la hipótesis, la cual “forbids any sort of law-like explanation of human behaviour as was common in Realism” (Fokkema, 1984: 16), y se traduce en largos períodos oracionales que reflejan una constante e infructuosa búsqueda por encerrar el referente: “it is a Modernist convention to consider *the text as not being definite*” (Fokkema, 1986: 15).

El estilo modernista del personaje entra en clara contradicción con el “placer de contar” que permea el resto de la novela y que define el paradigma narrativo postmoderno abanderado por Mendoza. En efecto, el anciano interlocutor va avanzando por los intersticios de una historia que, al fin y al cabo, suscita el interés del lector, hasta que en cierto momento profiere Onofre secamente: “No me interesa el resto de la historia” (Mendoza, 2006: 421). La irrupción del comentario, a la par que vacía de contenido la atención por el argumento de la anécdota, descarga retrospectivamente el peso sobre el aspecto estrictamente formal de las intervenciones del anciano: su discurso, lejos de servir para la canalización de determinada anécdota más o menos relacionada con el argumento central en torno a la vida de Onofre, destaca únicamente por su expresión, proclive a las construcciones hipotéticas y sintácticamente digresivas.

En conclusión, ha quedado demostrado que la secuencia sobre Gaudí en la novela, lejos de una aparente insignificancia, ha permitido abrir la puerta a un diálogo

metaliterario de poéticas escriturales estampadas en la piedra arquitectónica (la Sagrada Familia), pero también en la superficie textual misma de la novela: a través de la cómica digresión sobre Gaudí encaramado a su templo en obras, se desliza el posicionamiento de un narrador que en *La ciudad de los prodigios* marca distancias respecto del paradigma novelesco experimentalista (centrado en la preocupación de raíz poética sobre el lenguaje), para asentar su concepción postmoderna de la escritura, que supuso una vuelta al “arte tradicional de contar” (Pulgarín Cuadrado, 1995: 21).

## Referencias

Bou, E. (2013). Literary Construction: The Case of Eduardo Mendoza. En *Invention of Space. City, Travel and Literature* (pp. 147-66). Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Carreras, C. (2003). *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona: Proa.

Fokkema, D. (1984). *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co..

Frank, E. (1979). *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Grothe, M. (2000). *City of Memory: Barcelona in the Novels of Juan Marsé and Eduardo Mendoza* (Tesis doctoral, The Johns Hopkins University).

Hamon, P. (1992). *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Hart, P. (1990). Prodigious protagonist of Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*. *Ideas '92*, 7, pp. 109-19.

Herráez, M. (1998). *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona: Ronsel.

Hoeg, J. (2007). *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza frente a una visión latinoamericana de ciencia, cultura y tecnología. *Revista Iberoamericana*, 73 (221), pp. 861-70.

Mendoza, E. (2006). *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral.

Oleza, J. (1993). La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo. *Compás de Letras*, 3, pp. 113-26.

Panofsky, E. (1986). *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

Pulgarín Cuadrado, A. (1995). *La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.

Resina, J. (2008). The City of Eternal Returns. En *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image* (pp. 179-98). Stanford: Stanford University Press.

Ricoeur, P. (2002). Arquitectura y narratividad. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, 4, pp. 9-29.

Roy, J. (1991). De Macondo a Barcelona: *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza. *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, 3, pp. 177-90.

Steinbach, D. (2002). Literature, Architecture and the Canon: An Interdisciplinary Approach to Eduardo Mendoza. En *Eduardo Mendoza: A New Look* (pp. 129-43). New York: Peter Lang.

Vallés Calatrava, J. (1996). Ficción y espacio narrativo. Organización y funcionamiento del espacio en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza. En

*Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 1527-34). Murcia: Universidad de Murcia.

Wells, C. (2001). The City of Words: Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*. *Modern Language Review*, 96 (3), pp. 715-22.

## Los sonidos urbanos. La ciudad desde la perspectiva de la música clásica

Ana Benavides  
(Universidad Carlos III de Madrid)

### Resumen

La ciudad ha sido un óptimo foco de inspiración para compositores de todas las épocas y estilos. Nuevas ciudades, nuevos perfiles conllevan nuevas músicas paralelamente. Las sucesivas connotaciones urbanas han dado lugar a nuevos marcos de composición. Procesos de occidentalización y modernización, sincretismos culturales y movilidad poblacional no solo diseñan un nuevo panorama urbano sino que además conllevan nuevos espacios y nuevas músicas. La percepción es única y la sensibilidad de cada artista ofrece apuestas sorprendentes, desde la celeberrima apuesta del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, o desde las creaciones de Ottorino Respighi, con obras como *Las fuentes de Roma* o *Fiestas romanas*, hasta los “paisajes sonoros” que centran gran parte de la obra de Murray Schafer.

### Abstract

The city has been an excellent source of inspiration for composers of all periods and styles. New cities, new profiles bring new music in parallel. The successive urban connotations have given rise to new compositional frameworks. Processes of westernization and modernization, cultural syncretisms, and population mobility not only design a new urban panorama but also bring new spaces and new music. The perception is unique and the sensitivity of each artist offers surprising bets, from the famous *Concierto de Aranjuez* by Joaquín Rodrigo, or from the creations of Ottorino Respighi, with works such as *The Fountains of Rome* or *Roman Festivals*, up to the "soundscapes" that center much of the work of Murray Schafer.

**Palabras clave:** música, ciudad, folklore, espacios musicales, vanguardia.

**Keywords:** music, city, folklore, musical spaces, Vanguard.

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces.  
Federico García Lorca<sup>1</sup>

¿Realmente suena una ciudad? Y si es así, ¿cómo se expresa lo urbano en música? ¿Se puede delimitar o describir una ciudad desde la perspectiva de un compositor? ¿Cómo es esta aproximación? Si pudiéramos pasear por el pasado sonoro de una ciudad, ¿qué músicas escucharíamos? Nadie duda de que la ciudad suena, pero no sé si todos coincidirán en que se pueda integrar en una partitura y escuchar en una sala de concierto.

Los músicos producen músicas para bailar, para celebrar rituales o para cualquier

---

<sup>1</sup> García Lorca, F., “Añada, arrollo, nana, vou veri vou. Canciones de cuna españolas”, en *Conferencias*, ed. Comares, Granada, p. 78.

otra función social. Si esta creación se produce dentro de unos límites más o menos delimitados geográficamente, se puede hablar de una relación motivada por la colectividad que conforma este espacio concreto. Vista de este modo, la música se convierte así en índice del terruño y lo urbano en este sentido prestará amplio margen al creador.

La ciudad ha brindado múltiples visiones a compositores e investigadores. En 1978, Bruno Nettl estudia lo que él denominaría *etnomusicología urbana*, o la inserción de la música tradicional en los procesos de cambio urbano. La percepción sonora de la ciudad ha ido evolucionando y las sucesivas connotaciones urbanas han dado lugar a nuevos marcos de composición.

M<sup>a</sup> Teresa Linares, autora de *La música y el pueblo*, se ha centrado en la realidad musical cubana. El espacio urbano como fenómeno multirracial y multicultural ha producido una asimilación de “materias primas” sonoras que han sido integradas en la llamada música académica, en la religiosa y en la música de baile o entretenimiento.

El carácter dinámico de la música urbana como proceso continuo de transformación en estructuras y gustos también ha sido tratado por Richard Middleton en 1990. Para este autor, la popularidad de la música deriva de un proceso de enraizamiento cultural e histórico. La nueva realidad urbana se delimita musicalmente mediante fenómenos de síntesis y consenso. En las sociedades dinámicas, las incursiones musicales externas deben de competir con modelos ya consolidados. No se trata tanto de una simple adherencia, sino de una negociación discursiva, un sincretismo de expresiones artísticas de enorme relevancia y complejidad.

Es curioso ver cómo el cine o el musical se han adelantado a estas propuestas discursivas. La práctica se adelantó a la teoría. Así como Walt Disney hubo de inventar el habla de un ratón, también los compositores hubieron de recrear los sonidos urbanos. *The Belle of New York* (1897), un musical de Gustav Kerker, evoca la vida urbana de Nueva York. Los *cue sheet* o sugerencias musicales para pianistas del cine mudo proporcionaban fragmentos musicales destinados a recrear entre otros sonidos urbanos. Max Steiner en la versión icónica de *King Kong* (1933) ha de poner música a los diferentes espacios. La radio o los aviones ponen sonidos a la ciudad de Nueva York, compartiendo espacio con los de tribus indígenas y de animales prehistóricos o con la partitura de Steiner. *West Side Story* es un perfecto retrato sonoro de tipologías sociales y culturales urbanas diferenciadas tanto social como musicalmente.

### **Músicas para una nueva sociedad**

La ciudad no es solo un espacio físico o geográfico delimitado. Entraña mucho más. Como colectividad más o menos heterogénea requiere de una estructura definida, una gestión propia y unas prácticas comerciales, sociales y culturales concretas. Hay una interacción entre los productos culturales y los propios mecanismos que rigen la vida urbana. La música, por ello, no será únicamente una expresión artística, sino que estará cargada de todo tipo de resonancias estéticas, sociales y culturales.

Si hacemos un repaso por la historia de la música comprobaremos cómo la sociedad es clave para generar repertorios de diversa naturaleza. Desde la fotografía, la pintura, el cine o la música, podemos contemplar esta transformación urbana, una evolución en su fisonomía visual y sonora.

Antaño, corte e iglesia eran determinantes en la realidad urbana. Había música para usos y fines meramente religiosos como músicas para la corte, destinada a sus celebraciones y usos. Desde principios del XIX, sobre todo en España, tiene lugar el tránsito de la sociedad del campo a la ciudad; de lo rural a lo urbano. La Revolución

Industrial se abre paso con nuevas demandas sociales y con propuestas musicales acordes. Surge un nuevo cliente musical, el burgués de clase media que procedente del campo llega a la ciudad con la apertura de nuevas fábricas. Con su asentamiento surgen nuevos espacios, nuevas funciones y por supuesto nuevo repertorio.

El famoso barrio madrileño del Lavapiés es buen exponente del cambio social generado. Nacido en torno al XIV, en el XVIII se fueron diseñando sus calles y monumentos principales, como la iglesia de San Cayetano. En el XIX, el barrio se alzó como uno de los más populares y castizos de Madrid, como nos evocan *El barberillo del Lavapiés*, de Barbieri, o el *Lavapiés* de Albéniz. Hoy es un crisol de nacionalidades y culturas; el *hip hop* ha reemplazado por completo al antiguo chotis madrileño.

La pluralidad y la diversidad son elementos consustanciales a la producción musical. Cada clase social demanda músicas diferenciadas. El tango argentino o el fado portugués surgen en los suburbios urbanos, las danzas cortesanas al abrigo de la corte y el flamenco emerge en el XIX entre la clase baja urbana. En 1892, en Boston y Nueva York, no eran infrecuentes las disputas por diseñar una música propia entre músicos y críticos. En 1975, José Antonio Abreu emprende con el *Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela* una de las mayores empresas musicales integracionistas del mundo, con una red de orquestas y coros que actualmente cuenta ya con 500.000 jóvenes. De sus filas saldría Gustavo Dudamel, uno de los mejores directores de orquesta del mundo. La cultura para los pobres, según Abreu, no puede ser una pobre cultura.

### Espacios musicales

Las ciudades fueron siempre enclaves de entretenimiento y comercio, tradición que se remonta a juglares y trotamundos que inundaban antaño las calles con sus poesías y relatos, músicas, bailes y acrobacias. El papel desempeñado por estos músicos callejeros ha sido frecuentemente obviado o tratado de forma anecdótica o coyuntural, cuando en Australia, la influencia de estos fue decisiva en la conformación de su música. En España son frecuentes aún hoy lo pasacalles de bandas de música que bajo múltiples propósitos desfilan tocando. Los kioscos musicales forman parte de la fisonomía urbana desde el siglo XIX. También, los cantos y pregones de los antiguos vendedores callejeros de la España del XIX encuentran su réplica musical en obras de repertorio, como nos muestra *El Florero* (*Alma andaluza*), de Luis Leandro Mariani:

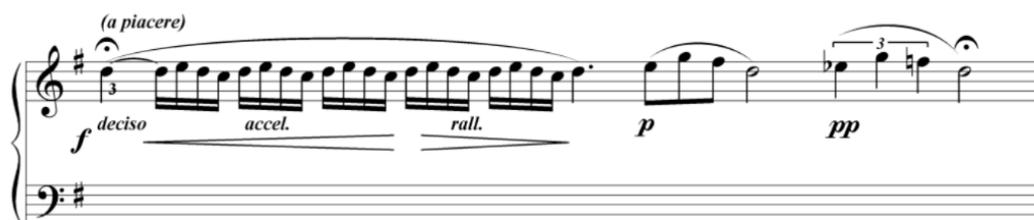


Figura 1: primer compás de *El Florero* (Benavides, 2014)

Junto a los espacios abiertos, la ciudad brinda espacios cerrados, algunos creados específicamente para el recreo musical.

Iglesia y música han mantenido una relación estrecha y muchas obras de repertorio recogen esta herencia de una forma u otra. J. S. Bach estuvo trabajando para varias iglesias luteranas y mucha de su obra se concibe bajo fines religiosos. Los salones burgueses del XIX dan cabida a tertulias y conciertos con fines recreativos. Ateneos y liceos y salones editoriales, como el Salón Romero o el Eslava, se suman a estas propuestas y son muchos los compositores españoles que surten estos espacios de nuevos

repertorios. Junto a ellos, espacios propiamente musicales como teatros y salas de concierto iban proliferando al hilo de la demanda. En 1830 se crea el primer conservatorio español en Madrid, bajo la iniciativa de la reina Ma Cristina, y de 1901 data la Academia Granados, creada en Barcelona por el célebre compositor. No tardarían mucho en aflorar centros similares en otras ciudades y al amparo de estos surgiría un nuevo repertorio. Por otra parte, el *café-cantante*, que complementaba el servicio con la puesta en escena de espectáculos populares, sería definitivo en la configuración del flamenco tal y como lo conocemos hoy.

### **La arquitectura urbana en música**

Las obras musicales se construyen como los edificios. Los elementos constructivos son más abstractos, sin duda, pero, no por eso menos sólidos. Las bases tonales de una obra musical son sus cimientos.  
Joaquín Turina<sup>2</sup>

La arquitectura ha inspirado al músico de todos los tiempos y de forma diversa. En la antigua Grecia, los antiguos teatros se construían teniendo muy presente las posibilidades acústicas del lugar. Se escavaban para ello grandes cavidades bajo tierra para propiciar la acústica. Para la inauguración de la primera fase de la cúpula catedralicia de Florencia, el compositor Guillaume Dufay crea *Nuper rosarum flores*, con valores de duración y otros efectos acústicos de acuerdo a las dimensiones de Santa Maria del Fiore. El *Requiem* de Berlioz fue concebido para ser interpretado en un enclave concreto, los Inválidos de París, y con los músicos colocados en cruz simulando a los ángeles que llaman al Juicio Final desde los cuatro puntos cardinales.

El siglo XX conlleva nuevas propuestas. Heitor Villa-Lobos se inspira en el *skyline* de Nueva York, Río o Buenos Aires para crear obras singulares como *New York Sky Line*. Tomaba una fotografía de la ciudad, con sus torres y tejados, la colocaba bajo un papel milimetrado con abscisas y ordenadas y desde aquí trazaba el contorno melódico de cada ciudad. La asociación entre arquitectura urbana y música fue explorada por el compositor rumano Iannis Xenakis, colaborador de Le Corbusier. *Metastasis*, basada en *The Modulor* de Le Corbusier, explora el sonido no como percepción aislada sino como un todo arquitectónico. Es la trasgresión lo que inspira *Structures* de Pierre Boulez, con implicaciones arquitectónicas, matemáticas y científicas, y *Répons* responde a la arquitectura circular del Guggenheim de Nueva York en su triple perspectiva: antes, durante y tras la exposición.

### **Un repertorio de consensos**

La ciudad brinda múltiples perspectivas visuales y sonoras al visitante. Nueva York no solo se dignifica por su Empire State sino también por la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Además, la ciudad ha sido un óptimo foco de inspiración para compositores de todas las épocas y estilos. La sensibilidad de cada artista se vuelca en la partitura de forma personal y única. Muchos ven tras la obra de Beethoven la nueva soledad urbana. Otras apuestas transitan desde páginas como *Málaga*, *Rumores de la Caleta*, *Granada*, *Jerez*, de Albéniz, hasta los paisajes sonoros de Murray Schafer.

¿Qué podemos encontrar propiamente urbano en el repertorio de los clásicos? Existen múltiples acercamientos a la música urbana: desde las letras de las canciones o

---

<sup>2</sup> En Iglesias, A., Escritos de Joaquín Turina, recopilación y comentarios de Antonio Iglesias, ed. Alpuerto, Madrid, 1982, p. 175.

su contorno melódico, la propia instrumentación, los propios intérpretes o desde los espacios musicales. Pese a la perspectiva personal y particular de cada creador, no cabe duda de que la ciudad brinda además ciertas tipificaciones gestadas por su recurrencia a lo largo del tiempo. En el ámbito del repertorio clásico, podríamos *grosso modo* englobar las apuestas estéticas de acuerdo a dos vertientes generales: la que opta por la continuidad y tradición y la que se decanta por la discontinuidad o novedad.

### La ascensión de lo humilde

La Revolución Industrial genera nuevas ciudades y se hace inevitable cierta homogeneización musical. En este proceso de globalización y transculturación, el músico urbano quiere dar cabida a elementos tradicionales, músicas humildes que dotan a su música de una fisonomía particular y única. El nuevo compositor se inserta en un nuevo espacio urbano, pero siente añoranza por la tierra que le vio nacer. No quiere perder sus raíces, no quiere que se diluya su identidad, y en este proceso la música ocupará un papel esencial. Se produce un fenómeno de consenso; lo autóctono se trasplanta y fusiona a la nueva obra de creación. Se recurre a aquellas músicas, antaño limitadas al marco rural vecino o al entorno popular, y se las dota de nuevas miradas. El artista se siente cosmopolita y trata de cimentar las bases de un arte nuevo, moderno y acorde con una nueva sociedad sin perder lo tradicional, lo genuino: somos lo que fuimos.

La asimilación y reubicación de elementos rurales en el arte urbano ha constituido una nueva visión desconocida hasta la fecha pues la aproximación había sido a la inversa. Melodías, ritmos, armonías o tímbricas tradicionales propias del espacio rural o de otros tiempos cobran nueva vida en la obra de creación del nuevo artista urbano. Así como Monet insertaba construcciones en sus paisajes como elemento diferenciador y foco de luz, también el músico añade la pincelada folklórica o tradicional en su paisaje sonoro. Este proceso ha sido definitivo para recuperar antiguas músicas que por su naturaleza oral hubieran desaparecido sin este nuevo soporte. La intención original del compositor de incorporar elementos autóctonos se ha visto engrandecida por esta otra de preservación.

De este sincretismo estético surgen páginas como las sonatas de Scarlatti, la *Iberia* de Albéniz o la *Dansa de los llauradores valencianes*, de Eduardo López Chávarri, con sus evocaciones de dulzaina en el canto intermedio. José Ma Usandizaga inserta un canto infantil en su *Rapsodia vascongada*, y Eduardo Ocón, una malagueña en su *Rapsodia andaluza*. Dicen que Falla y Vives coincidieron en un mismo tema en dos de sus obras. La razón era muy simple. Cuando ambos vivían en la calle Serrano de Madrid, un músico ciego entonaba diariamente una melodía. Al cabo de los años, esta melodía se canalizó en ambos artistas. Mompou evoca los gritos infantiles en su *Escenas de niños* y las campanas de la Torre Bermeja de la Alhambra granadina aflorarán en *A l'ombre de Torrebermeja* de Rodrigo. La inserción de músicas autóctonas norteamericanas fragua *Three Places in New England*, una página de Charles Ives inspirada en las danzas, canciones e instrumentos de los esclavos negros. Por otra parte, Heitor Villa-Lobos diseñará un sistema completo de instrucción musical basado en la rica cultura musical de Brasil, arraigado en un profundo y siempre explícito patriotismo.

De fecha más reciente, destaca *Carmen replay*, de David del Puerto, en donde la música académica, la electrónica y la popular urbana (esencialmente el rock) dan paso a una obra ecléctica. Otro ejemplo a destacar es *City live*, una página de Steve Reich en la que han desaparecido las fronteras entre lo popular y académico.

Por otra parte, no hay que olvidar que en España, tal y como sucediera con el *fado* portugués -nacido en el entorno del puerto de Lisboa y entre clases pobres de marineros,

obreros y demás gente bohemia de Alfama, Bairro Alto y otros- o con el *tango* argentino –que centra su zona de influencia sobre todo en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo-, muchos cantes flamencos nacerían en la segunda mitad del siglo XIX al abrigo del antiguo *café-cantante* de ciudades como Madrid, Sevilla, Barcelona o Málaga.

### Nuevas ciudades, nuevas músicas

Les sorprenderá lo que voy a decir, pero me gusta el sonido de los ruidos de la calle. [...] A mis oídos, es interesante, porque es vida.  
Glenn Gould<sup>3</sup>

Se expande el mundo y, en consecuencia, también la música. Para unos es trasgresión, para otros, mera sintonía con el mundo actual. Para muchos artistas, no es posible el divorcio entre la nueva ciudad y su adecuación musical. La primera gran guerra trae consigo nuevas miradas e insertada en el contexto vanguardista de la primera mitad del XX surge la obra de Luigi Russolo (1884-1947), autor del manifiesto *El arte de los ruidos* (1913). El pintor, escritor y compositor italiano instaba a la creación de una nueva paleta sonora, nuevas tímbricas en sintonía con la nueva ciudad. La música debía amalgamar los sonidos más disonantes y ásperos, y silbidos, rugidos, estrépitos, gruñidos, bocinas y otros tantos “desterrados” se insertan en el pentagrama. El sonido puro, en palabras del propio Russolo, ha dejado de suscitar emoción y el ruido salta a la palestra. Su composición más destacada es *Risveglio di una città* en donde evoca el despertar de una ciudad amalgamando diferentes fuentes sonoras.

Edgard Varèse se interesó por el futurismo italiano y su arte de los ruidos. Su *Consagración* anula toda reminiscencia de melodía popular sustituida por ritmos vigorizantes y armonías ásperas, acordes con la nueva sociedad urbana. En *Amériques* recrea los sonidos del Nueva York de los años veinte. Se interesó por los entornos del río Hudson trasladando a la partitura el ruido del tráfico, el toque de sirenas o las alertas antiniebla del puente de Brookling.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Europa quedó en ruinas, morales y físicas. Había que reconstruir desde cero nuevos espacios y también al arte había que dotarlo de nuevo sentir, una nueva estética asentada en nuevos parámetros. A nuevas ciudades, nuevas músicas y en eso se afanaron muchos de los nacidos en las primeras décadas del siglo XX, a menudo al abrigo de centros innovadores que como el de Darmstadt serían definitivos en la propagación del dodecafonismo o el serialismo a mediados del siglo XX.

La nueva fisonomía urbana demanda nuevos lenguajes, apostando por ritmos y timbres audaces como resultado de combinaciones sonoras inusuales. El músico creador propone una nueva estética. La tecnología aporta nuevas tímbricas y el nuevo compositor las acoge dentro de partituras trasgresoras. La tecnología ha afectado a la producción, formas y recepción de la música urbana como aconteciera en las primeras décadas del siglo XX con el *swing* o *music hall*. Como diría Boulez, el conservadurismo es inútil y proviene de una vagancia injustificable. Es la apelación a lo nuevo y la trasgresión lo que otorga seña de identidad al nuevo creador.

Al abrigo de lo tecnológico surgen páginas como *Ballet mécanique*, de George Antheil, llamado “músico de los rascacielos”, creada originalmente como banda sonora para dieciséis pianolas sincronizadas para la película homónima de Fernand Léger y Dudley Murphy. Pierre Boulez apostó por la tecnología en *Intervals*, con total ausencia de instrumentos convencionales. Era un convencido de las enormes posibilidades tecnológicas para propiciar nuevas tímbricas y colores. *Les nocces*, de Igor Stravinsky,

---

<sup>3</sup> Gould, G., Escritos críticos, ed. Turner, Madrid, 1984, p. 348.

instrumentada en 1923 para cantantes, coro, percusión y cuatro pianos, es según el crítico Émile Vuillermoz: “una máquina para golpear, una máquina para azotar, una máquina para fabricar resonancias automáticas” (Ross, 2014: 130).

Los compositores de la nueva ciudad del XX nos dejan otras miradas mediante nuevos instrumentos. A la búsqueda de nuevos timbres, irrumpen nuevos tratamientos y combinaciones del sonido, ahora procesado en laboratorios. La música electrónica se inserta de lleno en la partitura clásica y los sintetizadores amplían la gama sonora con nuevos microtonos. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) es uno de los autores más representativos de esta nueva tendencia con sus estudios no 1, 2 o su *Telemúsica*. A la búsqueda de timbres inusuales y novedosos se lanza Messiaen con *Fêtes des belles eaux*, una obra pensada para seis ondas de Martenot, uno de los primeros instrumentos electrónicos. Compuesta en 1937, la obra fue un encargo para un festival de luz, sonido y color a orillas del Sena.

De fecha posterior datan las *performances* o *happenings*, apuestas multidisciplinares a menudo surgidas en torno a grupos vanguardistas como *Fluxus*, y que aúnan lo visual y lo sonoro, dando cabida a la música, el teatro, el diálogo o la poesía en una obra pluridisciplinar, en una nueva aproximación al *arte total*. Destacan el grupo Ann Arbor, el francés Christian Boltanski, la alemana Rebecca Horn, el canadiense Jeff Wall, el mexicano Gabriel Orozco o el norteamericano Bill Viola. En sintonía con esta tendencia figura José Iges con *Fragmentos de diario* o *Ciudad resonante*, poemas sonoros vinculados a la estética del *soundscape*.

## La ciudad y sus protagonistas

Mozart titulaba su sinfonía número uno como *Sinfonía Salzburg* (KV 136), obra escrita entre 1772 y 1774, el periodo más prolífico del compositor. Haendel, alemán de nacimiento pero británico de adopción, compuso *Música acuática* para ser representada junto al Támesis. Estrenada en julio de 1717 y ante el entusiasmo de Jorge I de Inglaterra, hubo de ser interpretada en repetidas ocasiones para el rey y sus invitados.

Liszt se paseó por media Europa y dejó plasmada sus sensaciones en los llamados *Cuadernos de viaje*. Retrató musicalmente muchas ciudades europeas. En *Años de peregrinaje*, especie de diario sonoro, retrata en perfecta simbiosis lo urbano y lo rural, insertando las campanadas de Ginebra, canciones de gondoleros o tarantelas campestres.

Pocos han acertado a describir mejor el París de finales del XIX como lo hizo Puccini en *La bohème*, una ópera que nos deja conocer espacios y gentes de la capital gala. El italiano Ottorino Respighi nos sorprende con títulos como *Las fuentes de Roma* o *Fiestas romanas*.

En el contexto norteamericano, la ciudad ha cobrado gran relevancia en la partitura desde Charles Ives, autor de *Central Park in the Dark (Two Contemplations)*, un collage sonoro con los sonidos que el propio compositor escuchaba en una calurosa tarde de verano sentado en un banco del Central Park de Nueva York. Aaron Copland, “Dean of American Music”, dedicó toda su vida a crear una música netamente norteamericana. Fue un enamorado del ámbito urbano y plasmó su pasión en *Quiet City*, centrado en Nueva York, o en bandas sonoras como *The City* (1939), un documental pionero centrado en Nueva York, Pittsburg o Nueva Jersey, y en donde plasma la convivencia del hombre y la máquina, con bocinas, campanadas, silbatos o voces ensamblados con la propia música.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, Estados Unidos y Canadá ofrecen nuevas posibilidades sonoras de la ciudad o de la naturaleza bajo prismas variados. En la mayoría de los casos, son artistas pluridisciplinares que trabajaron desde una perspectiva más amplia e insertados a menudo en torno a grupos vanguardistas como *Fluxus*.

El concepto de *paisaje sonoro* es introducido por Murray Schafer. El escritor, compositor y ambientalista canadiense amplía el horizonte sonoro con nuevas fuentes. Al concepto del *lanscape* agrega el de *soundscape*, conformado con sonidos estacionarios, sonidos en movimiento y sonidos surgidos de la propia persona. De sus manos surge el *Vancouver Soundscape*, con el sonido del puerto de Vancouver en sus diferentes estadios. Considerado como el padre de la “ecología sonora” creó a finales de los setenta el *World Soundscape Project* con el principal cometido de crear un archivo sonoro mundial.

Billy Fontana inicia en 1976 sus *esculturas sonoras* partiendo de los espacios urbanos. Así surgen *Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge*, un encargo que conmemora el 75 aniversario del célebre puente, o *Sonic Mappings*, que nos sumerge en el fluir del agua de puentes y canales romanos.

Estas iniciativas tendrían su réplica española en los “paisajes sensoriales” de José Luis Carles (1951) con *Paisaje sonoro de la ciudad de Valencia, Ruido y furia de Madrid* o *Bajo la pérgola*. Una obra conjunta la constituye *Paisajes sonoros de Cuenca*, un libro con grabaciones de diferentes espacios de la ciudad conquense. Firmada por Cristina Palmese, José Luis Carles y Antonio Jesús Alcázar Aranda, está concebida como una nueva aproximación sonora a la ciudad manchega.

### **La mirada española**

España ha sido objeto de múltiples miradas por parte de los compositores extranjeros desde hace siglos. Desde Boccherini hasta Bizet con su célebre *Carmen*, pasando por Chabrier (*España*), Liszt (*Rapsodia española*), Verdi (*Don Carlo*) o Rossini (*El barbero de Sevilla*), ciudades y músicas españolas han tenido cabida en manos de los más insignes músicos. Luigi Boccherini impregna su *Música nocturna de las calles de Madrid* de tonadas y ritmos populares, en una apuesta similar a la de Domenico Scarlatti, con descripciones sonoras con melodías de carreteros y mulateros de la España del XVIII. Liszt se deja enamorar de danzas y ritmos españoles en su gira por España y Verdi, Rossini o Bizet viven de lleno el apego romántico por el exotismo que emana lo español.

De norte a sur, de este a oeste, la ciudad española deja impronta en los compositores españoles del XIX. Barbieri y su famosísimo *El barberillo del Lavapiés*; Federico Chueca y *La Gran Vía*; Luis Leandro Mariani y *Alma andaluza*; Tomás Bretón y *En La Alhambra*; Vicente Costa y Noguerras y *Una noche en Sevilla*; J. María de Usandizaga y su *Rapsodia vascongada*; Dámaso Zabalza y su *¡Viva Santander!*, o la *Zaragoza*, de Vicente Zurrón son algunos de los muchas páginas dedicadas a la ciudad española. Isaac Albéniz, geógrafo musical en palabras de Rodrigo, encabeza muchos de sus títulos con nombres de ciudades españolas. *Almería, Málaga, Granada, Córdoba* o *Sevilla* son retratos sonoros hilvanados de melodías, ritmos y danzas autóctonas. De modo similar nos recrea Aranjuez el compositor Joaquín Rodrigo en su célebre concierto y en un acercamiento no tanto a la geografía como a un tiempo concreto: el Aranjuez del siglo XVIII, alianza de lo clásico y castizo, de lo aristocrático y lo popular.

Joaquín Turina reunía dos cualidades: era un viajero nato y un compositor prolífico, con un catálogo en torno a las 400 obras. Pintó como pocos la ciudad andaluza bajo prismas variados. Le atraían sobremanera no solo el paisaje urbano sino también sus gentes, como constatan tantas de sus páginas. *Por las calles de Sevilla* se propone trasladar a la partitura lo que “dicen las calles sevillanas”. *Sanlúcar de Barrameda* recoge impresiones desde la torre del Castillo, la Calzada o la playa de Bajo Guía. *Tarjetas postales* se centra en las Ramblas de Barcelona o en Granada y el célebre café madrileño *Nueva España* transita en *Recuerdos de mi rincón*.

Fue Cataluña y más concretamente Barcelona, los enclaves que más inspiraron a

Federico Mompou. Compositor minimalista, le atrae tanto la música tradicional, como nos reflejan sus canciones y danzas, como el ámbito urbano que respiran sus *Suburbios* o sus *Escenas de niños*, salpicados con gritos y cantares infantiles o con el canto desentonado del antiguo aristón callejero. Desde su casa en el Paseo de Gracia paladeaba músicas urbanas, músicas y sonos que gustaba trasladar a muchas de sus páginas.

## Conclusión

La producción musical de todos los tiempos se ha alimentado no poco de referencias sonoras provenientes de todo tipo de fuentes. El acercamiento sonoro al paisaje urbano se ha canalizado desde múltiples perspectivas, propuestas y espacios. La ciudad ha inspirado páginas desde las perspectivas más variadas, bien desde la absorción de lo autóctono o folklórico, como vemos en Albéniz, Falla o Copland, bien desde las propuestas trasgresoras y pluridisciplinarias del siglo XX surgidas al abrigo de las nuevas vanguardias y canalizadas posteriormente en páginas de compositores como Murray Schafer o José Iges. Al amparo de las nuevas ciudades se construyeron nuevos espacios destinados a proporcionar nuevas músicas a intérpretes y aficionados. Nuevas fisonomías sociales urbanas conllevan nuevos parámetros musicales y el compositor consciente o inconscientemente así lo vive. Desde este particular escenario, el repertorio musical no es mera apuesta estética, sino que refleja como pocos la evolución y desarrollo urbanos tanto en lo cultural como en lo social. La música, como el cine, la fotografía o la pintura, se vuelve así un parámetro más para adentrarnos en las ciudades de ayer y hoy.

## Referencias

- Benavides, A. *El piano en España* (segunda edición). Madrid: Bassus Ediciones, 2017.
- Benavides, A. *Maestros del piano español del siglo XIX*. Madrid: Bassus Ediciones, 2014.
- Benavides, A. *Gerardo Diego y la música*. Santander: Universidad de Cantabria, 2011.
- Cámara Landa, E. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2004.
- García Lorca, F. *Conferencias*. Granada: Comares.
- Gould, G. *Escritos críticos*. Madrid: Turner, 1984.
- Iglesias, A. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- Linares, Ma T. *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1985.
- Middleton, R. (Mayo, 1993). "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". *Popular Music*, 12 (2), pp. 177-190. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nettl, B. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions*, (tercera edición). Illinois: University of Illinois Press, 2015.
- Ross, A. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2014.



**uc3m**

Universidad **Carlos III** de Madrid

Facultad de Humanidades,  
Comunicación y Documentación