

Libro digital

**Between categories,
beyond boundaries:
Arte, ciudad
e identidad**

**Pedro Ordóñez Eslava
David Martín López**

El libro que tienen ante sí forma parte de la sección **Artes & Estudio [A&E]** de la Editorial **Libargo**, un espacio digital de nueva creación que apuesta de forma decidida por la difusión de trabajos de calidad en el ámbito de las humanidades, las artes y la filosofía.

La calidad es una cuestión de eficacia; **Libargo** cuenta con un protocolo de revisión de cada propuesta que recibe. También cuenta con un Consejo Editorial y un Comité Científico a través de cuya consulta se garantiza la excelencia de los textos publicados.

Between categories, beyond boundaries: Arte, ciudad e identidad es un ejemplo de esto; el proyecto reúne a una decena de profesor@s de distintas Universidades localizadas en diversos puntos del mundo como Granada, Lisboa, París, Iasi o Tel Aviv para proponer una lectura atractiva y novedosa de una materia de estudio que es hoy día *trending topic*, el arte en el medio urbano, desde una óptica multidisciplinar, como lo es el propio hecho cultural contemporáneo.

Se abre así con este libro un marco de discusión, reflexión y diálogo.

Disfrútenlo.

Edición: Libargo , Abril 2013.

www.libargo.com

info@libargo.com

ISBN: 978-84-938812-9-0



Queda prohibido, salvo excepción prevista en ley, cualquier forma de reproducción, distribución y comunicación pública sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito de la propiedad intelectual.

***Between categories, beyond boundaries:
Arte, ciudad e identidad***

Pedro Ordóñez Eslava
David Martín López
(Eds.)

Comité Científico / Advisory Board

Dr. Joaquim Braga, University of Coimbra, Portugal

Dr. Sorin Gadeanu, Universitaet Wien, Austria

Dr. Germán Gan Quesada, Universitat Autònoma de Barcelona, Spain

Dr. Nilanshu Kumar Agarwal, Feroze Gandhi College, India

Dr. Juan Carlos Marset, Universidad de Sevilla, Spain

Dr. Jerome A. Miller, Salisbury University, United States of America

Dr. George Volceanov, Spiru Haret University, Romania

Dr. Abigail Ward, University of Nottingham, United Kingdom

ISBN: 978-84-938812-9-0

Indice

1

Entre categorías, más allá de fronteras... palabras previas para una ciudad cualquiera

David MARTÍN LÓPEZ

pág. 6

2

Logos y metrópolis: sobre fronteras, saberes y ciudades

María Eugenia BORSANI

pág. 13

3

¿Poner límites a la ciudad? Obras de arte y lugares

Inmaculada HOYOS SÁNCHEZ

pág. 28

4

Notas sobre arte urbano y publicidad exterior

José Luis CRESPO FAJARDO

pág. 41

5

Andando en el sonido: perspectivas de un paisaje sonoro

Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA

pág. 53

6

Identity building in photographic travel books

Susana MARTINS

pág. 64

7

La Santa Muerte en la ciudad de México: ¿Diosa o demonio?

Patrizia GRANZIERA CEOTTO

pág. 83

8

Voices of the «Dream-Vilayet» – The Image of London in *The Satanic Verses*

Ecaterina PATRASCU

pág. 100

9

Arte popular y estética contemporánea en las escuelas de samba de Río de Janeiro

Carlos Javier CASTRO BRUNETTO

pág. 112

10

Tel Aviv: arte e identidad desde la modernidad

Miguel Ángel ESPINOSA VILLEGAS

pág. 131

1

**Entre categorías, más allá de fronteras...
palabras previas para una ciudad cualquiera**

David MARTÍN LÓPEZ
Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada
Pedro ORDOÑEZ ESLAVA
Fondation Maison des Sciences de l'Homme Paris

Sólo a través del arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes no serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas hay [...] (Proust, 1995:140)

Entre categorías, más allá de fronteras...

Proust en esta reflexión preconizaba una realidad ya fulgurante en pleno siglo XXI, la interacción del arte con el individuo, con su paisaje urbano y con una pluralidad de *mundos*, a veces imperceptibles por el receptor de la imagen, de la idea, de la cultura. Una realidad tan obvia que parece que no se debe decir, interpretar o analizar... Aunque los debates hermenéuticos se centren actualmente en distinguir los parámetros conceptuales de la glocalización¹ y sus diferencias con la globalización, cultural y social, lo cierto es que más allá de las fronteras, en cualquier ciudad del mundo, acontecen múltiples formas de comprender y manifestarse estéticamente ante la vida.

La relación del individuo con la ciudad, con su entorno urbano concreto, ha cambiado drásticamente en las dos últimas décadas. El avance tecnológico facilita un conocimiento virtual de realidades y prácticas culturales muy distintas de las que han conformado, tradicionalmente, la identidad de cada urbe. Esto, sin duda, entra en contacto y colisiona, según el caso, con lo que efectivamente configura la identidad actual, con aquellos rasgos definitorios de lo que somos y cómo actuamos, nuestros gustos e inquietudes. Hay tantas maneras de adentrarse estéticamente en una ciudad y mirarla... Si el pintor Edward Hopper, bajo el hiperrealismo reflejaba la ciudad -Nueva York- de noche, con escenas nocturnas, íntimas donde aparecían personajes que parecían contar una historia, con la misma técnica y estilo; aquella ciudad, concretamente la zona de Manhattan, por el contrario aparecía siempre de día, con una luz y sol brillante en las obras de Richard Estes, el artista revitalizador del paisaje urbano como tal.

Este libro *Between categories, beyond boundaries*, es, ante todo, el resultado de una inquietud compartida, nacida hace años en la complicidad profesional y la amistad. Parte de una discusión intelectual entre dos investigadores de las artes que se demandan continuamente por nuestra condición humana y artística en la sociedad cultural actual, tan urbana, fugaz e intangible... La pretensión no es decodificar metalenguajes inherentes a la ciudad, a cualquier ciudad. Tampoco, esta edición sirve como manual contemporáneo de percepciones identitarias urbanas, reflexiones socio-políticas, filosóficas y artísticas, concretas o exactas. La intención es otra: es mirar y ver, en sus mil variantes. Más allá de los cánones marcados por las fronteras, y entre las categorías de las ciencias sociales y humanas,

¹ Neologismo establecido por Ronald Robertson, y seguido por Andreas Huyssen para transmitir una oposición conceptual al término globalización puesto que la glocalización permite entender las situaciones y circunstancias que hacen posible la transmisión cultural global y la existencia de parámetros así como entidades netamente locales, que siguen coexistiendo en la ciudad.

las disciplinas afines pueden servir para crear pensamiento, opinión y fundamentación teórica: libre, original, experta y académica.

La ciudad, como ente abstracto o real, se presta a ello. Una urbe produce, se percibe y se expresa de múltiples formas...Es en este medio de expresiones donde la aportación de los investigadores puede crear debates y encuentros. Antonio Fernández Alba, en *La ciudad herida* (2001), justificaba sus reflexiones acerca de la ciudad como un conjunto de:

escritos dispersos, como diversa es la vida de la ciudad que discurren por la filigrana oculta que envuelve nuestro acontecer en los diferentes escenarios de este proyecto materializado denominado urbe, obra de la inteligencia y representación de la realidad del espacio físico con expresiones simbólicas (Fernández Alba, 2001:11)

En verdad, nuestro propósito no dista de aquel preámbulo del afamado arquitecto. La vida de la ciudad es diversa, oculta en ocasiones, sus percepciones también; por eso historiar o ensayar la misma, no deja de ser un acto de comprensión o perplejidad, de conocimiento o admiración, de filosofía o sonoridad hacia el elemento urbano que nos envuelve.

Con una perspectiva multidisciplinar *Between categories, beyond boundaries: Arte, ciudad e identidad* propone analizar aquellos rasgos que definen la realidad actual de las artes y la estética contemporánea que tienen en la ciudad no sólo su principal escenario sino también su fuente de inspiración. Se pretende así discutir la pertinencia de definir nuevos protocolos y la posibilidad de abrir nuestro propio discurso a la realidad múltiple y poliédrica que nos rodea.

Para ello hemos decidido desde el comienzo contar con expertos en el terreno del arte contemporáneo, la arquitectura, el arte sonoro y la filosofía. La aparente arbitrariedad de la elección de los autores, nacionales y extranjeros, y la obvia variedad temática y cronológica, crea sin embargo un corpus bien argumentado, hilado y construido en la diferencia como punto de inflexión, que permite al lector una fórmula significativa, cuasi alquimista; aquélla para encontrar claves que pueden tornarse en conocimientos transversales, unidos en la coherencia de la reflexión propia de cada persona que atiende a las líneas sugeridas por cada autor, y escribe entre ellas sus propias conclusiones o punto de partida para nuevas conductas de pensamiento y/o acción.

Un libro, por tanto plural, con vocación cosmopolita, que permite diferentes puntos de reflexión estética, histórica y cultural. De las fronteras, los espacios de la metrópoli y la relación entre periferia-insurgencia, colonialismo e identidad contemporánea que de forma realmente descriptiva y reflexiva nos propone María Eugenia Borsani, Directora del Centro

Entre categorías, más allá de fronteras...

de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad (CEAPEDI), pasamos por ciudades concretas, rodeadas de estas mismas incertidumbres y cuya felicidad cultural enraizada en el sincretismo de la danza se percibe como fiesta. Es el caso de Río de Janeiro, del que el brasileísta Carlos Castro Brunetto, profesor del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, presenta en su capítulo. Las periferias espaciales y ontológicas, globales y reales de Borsani, indirectamente se concretizan en las favelas y el sambódromo oficial de Niemeyer. La música y el espectáculo se tornan oficiales y espontáneos, creativos e inconscientes, a modo de una catarsis colectiva que hace olvidar penurias y problemas, creando arte y vínculos sociales.

Asimismo, la música, independientemente de su género, sentido y significado, posee una cualidad estética que se traduce, en ocasiones, en un interesante trasfondo filosófico y sociológico. El paisaje sonoro se hace patente en el libro mediante la aportación de Pedro Ordóñez Eslava, musicólogo e historiador del arte de la Universidad de Granada, que ahonda y se adentra en los planos estéticos e identitarios del sonido urbano. Una ciudad no carece de sonido, incluso si el silencio fuera uno de ellos. Paisajes sonoros compuestos como los realizados por el compositor José Iges, son algunas de las propuestas de Ordóñez en esta sutil reflexión que profundiza además en conceptos como la auralidad y el *sound environment*.

La ciudad como territorio complejo, sus identidades, marcas y señas plurales son en este libro contrastadas por varios especialistas. Así Inma Hoyos, filósofa de la Universidad de Granada, adscrita al Centre Léon Robin. CNRS-Universidad de París IV- ENS de París, ahonda en el sentido urbanicida de la globalización. La urbe aparece como una realidad diversificada entre los no-lugares y el lugar-basura, entre la idealización del territorio habitado, marcado por la visión del viaje o del viajero, y la realidad del inmigrante, la marginalidad, el culto, la fiesta, la publicidad, la historia y la política.

El artista e investigador de las Bellas Artes, José Luis Crespo Fajardo, adscrito a la Universidad de Lisboa, diserta sobre la calle en la ciudad como un espacio artístico diferente. Desde tiempos medievales, o tal vez desde siempre, la urbe ha sido dominada por la publicidad, política y económica; actualmente, nuevas formas de expresión artística como el *street art*, quedan categorizadas en una línea oscilante entre lo subversivo y lo reivindicativo, la marginalidad y el no-lugar. Al mismo tiempo, el *graffiti* se oficializa, se institucionaliza como arte, con comitentes y circuitos, con premios e investigación, y de forma inconsciente, permite que entren todos los nuevos factores en juego que no habían sido inherentes al mismo, de forma inicial. El activismo artístico de la calle, como las actuaciones de Christoph

Steinbrener y Rainer Dempf, provoca nuevas categorías de arte urbano, una especie de *performance* temporal y estético que transforma la ciudad, moderna y cosmopolita.

Parece que la ciudad ha llegado al presente cargada de identidad cualquiera, de una especie de personalidad propia –incluso aquéllas aparentemente impersonales–, pero tal vez, esta cualidad no siempre fue o pudo ser así. Posiblemente, en el viejo ónfalos o germen de la urbe contemporánea no existiera un sello consciente, una característica identitaria que pretendiera a la larga quedar impresa por el tiempo y la cultura. En este sentido, la ciudad contemporánea que habitamos puede realmente haber surgido de la nada. Incluso, en este tipo de ciudades, su nacimiento y creación se hace a imagen y semejanza de una idea, una creencia o una necesidad moderna imperiosa, como Brasilia, geográfico-estratégica, o político-religiosa como Tel Aviv. Esta ciudad es el interesante caso planteado por Miguel Ángel Espinosa Villegas, historiador del arte especialista en pensamiento y estética judía del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Granada. La capital israelí se presenta como el triunfo simbólico de la modernidad cultural y económica del pueblo judío en su búsqueda por afianzarse simbólicamente en la tierra prometida, un planteamiento urbano que surge trasgrediendo los cánones planimétricos y políticos del momento, creando una verdadera *polis* cosmopolita.

En un libro de percepciones urbanas y paisajes de la ciudad, el viaje debía estar representado. Así, en esta ocasión la noción de viaje viene dada por el género de los *Travel books* y la acción fotográfica previa pertinente. Susana Martins, historiadora del arte de la Universidade Nova de Lisboa especializada en fotografía, nos adentra en una interesante reflexión sobre la problemática de la identidad en la representación fotográfica a través de los libros de viajes, cuyo paradigma será la obra de Chris Marker y su producción sobre Portugal. El turista se mueve en busca de una autenticidad que captar fotográficamente, al mismo tiempo que puede ahondar en el discurso de la idealización, edulcorar la realidad o subrayar lo extraño de un lugar.

El capítulo **Voices of the «Dream - Vilayet». The Image of London in *The Satanic Verses*** de Ecaterina Patrascu, investigadora de la Universidad Spiru Haret de Bucarest, nos introduce en una interesante y compleja teoría de la literatura contemporánea, advirtiendo en su análisis sociológico y estético la relación entre la identidad y el paisaje urbano anhelado: Londres. Advierte la autora que la experiencia de la emigración poscolonial se convierte en un acto traumático, al ver estos personajes ficticios cómo la diferencia cultural inherente a su origen no permite una integración rápida y sin grandes trastornos. Un escenario como Londres se vuelve para determinados personajes en un hábitat real y traumático, alejado de la

Entre categorías, más allá de fronteras...

visión de paraíso de posibilidades y de ciudad transgresora que tiene para otras personas. La ciudad, real no imaginada, se convierte así en la literatura en un escenario múltiple, de vivencias y formas de percibir la misma, pero al mismo tiempo nunca deja de ser imaginada simbólicamente. «Todo lo que él deseaba ver de Londres lo tenía allí, ante los ojos de la imaginación».

El paisaje estético de la ciudad literaria, sonora, artística, es también un paisaje antropológicamente sincrético en cultos y formas de expresión religiosas. Aunque algunas urbes puedan entenderse de forma aséptica a esta semblanza, como si de una laicización urbana se tratara, otras ciudades del planeta están dotadas de una carga profundamente religiosa, milenaria –Tíbet, Roma– o reinventada por la santería y las expresiones locales. En este sentido, Patrizia Granziera, de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en México, historiadora del arte especializada en identidades religiosas prehispánicas, propone una interesante mirada urbana a México D.F. a través de un culto sincrético, religioso y pagano, carnavalesco y misterioso, que se enraíza en los orígenes indígenas aztecas. En realidad, la reflexión antropológica de Granziera permite entender cómo en una ciudad vasta, cargada de historia y tradiciones, se pueden unir nuevas fórmulas al circuito espacial-temporal de las religiones imperantes, en una mezcla de deidad protectora de las marginalidades sociales que rezan ante el altar primigenio de Doña Queta.

Son precisamente capítulos que nos transportan a nuevos campos, nuevas urbes reales o teóricas, simbólicas o ajenas normalmente a nuestra cotidianeidad. Precisamente, Antonio Muñoz Molina comenta en *El atrevimiento de mirar*, la necesidad de abrir más los ojos, propósito del libro aquí presentado:

[...] la estética y la neurociencia nos enseña que el acto de mirar es un ejercicio intelectual de complejidad suprema, que se basa en el manejo instantáneo de una masa de información abrumadora, y casi del todo implícita. Por eso, cuando una parte de la información nos falta, nos vemos forzados a abrir más los ojos (2012)

En realidad, he aquí la intención: este libro provoca en cierta medida lo mismo, fuerza inconscientemente al lector a adentrarse en las múltiples vertientes y realidades de la ciudad, como ente particular o como caso general, con elementos que desconoce o que no han sido observados de la misma forma. Una sincera muestra de un mundo amplio, complejo, distante y cercano gracias a todos los participantes y aquéllos lectores que se adentren en él.

Bibliografía

Canady, John (1978). *Richard Estes: The Urban Landscape*. Boston, Museum of Fine Arts.

Fernández Alba, Antonio (2001). *La ciudad herida*. Madrid: Huerga y Fierro editores.

Muñoz Molina, Antonio (2012). *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

McEvelley, Thomas (1992). *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. Nueva York: McPherson & Company.

Proust, Marcel (1995). *El tiempo recobrado*. Quito: Editorial Libresa.

2

Logos y metrópolis: sobre fronteras, saberes y ciudades¹

María Eugenia BORSANI

Universidad Nacional del Comahue, Neuquén - Argentina.

Directora del Centro de Estudios y Actualización en
Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad –CEAPEDI

Uno

El entramado fronteras-saberes-ciudades invita a reflexionar acerca de espacios de suma complejidad, tanto físicos como imaginarios. Simultáneamente a una valoración diferencial respecto a quiénes moran en los diversos lados de los límites territoriales que delimitan toda ciudad, ésta ha diseñado una frontera epistémica entre conocimiento, por una parte, y saberes, en un sentido muy lato, por la otra, de menor valía respecto a los primeros y, asimismo, ha sido tenida como lugar legítimo de producción conceptual.

Recorreremos en este ensayo diversas reflexiones referidas a representaciones de la experiencia urbana de manos de autores cuyos análisis permiten movernos con intencionada amplitud entre cuestiones aún actantes que refieren a la ciudad urbe donde habitan pobladores y a la ciudad epistémica (el escenario desde donde se produce conocimiento, se

¹ Agradezco a Martín E. Díaz la lectura atenta del primer borrador de este trabajo.

diseñan sus criterios de legitimación y se diseñan fronteras geográficas y simbólicas). Nos interesa abordar el tema desde contextos que han sido marcados por el colonialismo imperial, entendiendo que desde allí aparecen hoy inquietantes claves para la comprensión del presente. En la actualidad, simultáneamente a una indisimulable embestida de colonialidad global de manos del capitalismo neo-liberal, emergen espacios resistentes a tal propósito, mostrando derroteros que proponen una acción de descolonización como respuesta crítica a la arremetida re-occidentalizante neocolonial actual, los que colaboran a poner en cuestión las delimitaciones cartográficas como también los constructos conceptuales que occidente gestó.

Simbólicamente la ciudad es el escenario del despliegue de las marcas modernas, por excelencia: allí mora el *logos*, metropolitano por antonomasia. El saber, lo letrado, lo novedoso y el progreso tienen impronta urbana y, por contraste, fuera de las ciudades habita lo tradicional, exótico, tan estático como doxático, caracterizaciones éstas que se sostienen en una eficaz estructura prejuicial subyacente. A efectos de desbrozar tal pensamiento (deudor a su vez de modelo intelectual antinómico y binario: urbano/rural – *episteme/doxa* – progreso/atraso – dinámico/estático, etc.) ensayaremos un corrimiento de la hermenéutica intra-moderna², hacia aquellas que se orientan en pos de otras claves interpretativas. Para dicho desplazamiento, el concepto de fronteras es crucial, justamente porque se indaga desde horizontes «periféricos», «fronterizos» respecto a los insumos teóricos canónicos, de ordinario aplicados por la academia occidental. Asumimos la idea de pensamiento fronterizo en el sentido que le otorga Walter Mignolo:

El pensamiento fronterizo tiene su anclaje en el Siglo XVI, con la invención de América, y se continúa en y con la historia del capitalismo (...) y con la reproducción de la lógica de colonialidad y la celebración de la modernidad como punto de llegada de la civilización mundial. El «pensamiento fronterizo» fuerte surge de los desheredados, del dolor y la furia de la fractura de sus historias, de sus memorias, de sus subjetividades, de su biografía... Existe, sin embargo, la posibilidad y la necesidad de un pensamiento fronterizo «débil» en el sentido que su emergencia no es producto del dolor y la furia de los desheredados mismos, sino de quienes no siendo desheredados toman la perspectiva de éstos (Mignolo, 2003:28)

En dicha dirección, abrevaremos en otros horizontes interpretativos, en hospedajes epistémicos fronterizos, desde *loci* de enunciación anclados en escenarios ubicados en la

² Entendemos por hermenéutica intra-moderna la que se desarrolla en escenario europeo y norteamericano. Incluimos en esa línea a Hans-George Gadamer, Paul Ricoeur, Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, Richard Rorty, Mauricio Ferraris, entre tantos otros. El corrimiento de dicha perspectiva remite al desempeño hermenéutico referido a tradiciones no- occidentales, a saber: Walter Mignolo, Boaventura de Sousa Santos y Raimon Pannikar y más.

exterioridad respecto a la hegemonía euro-céntrica. Entendemos que el eurocentrismo «no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía» (Quijano, 2007:94). Dicha opción metodológica y epistémico-política tiene por intención desmontar la colonialidad que permea toda experiencia urbana³.

Nos interesa anclar en la delimitación y configuración de fronteras epistémicas y espaciales desde perspectivas que se despliegan en territorios no europeos, las que asumen otros legados epistémicos, políticos e históricos.

Dos

Ha sido en las ciudades desde dónde, usualmente, se han reglado y gestado los criterios categoriales y el andamiaje conceptual con intención universalizante. Una vez diseñada dicha trama de insumos teóricos, éstos han resultado útiles recursos para la acción clasificatoria de toda población, no sólo al interior de la propia comunidad metropolitana, sino ejerciendo una brutal imposición a todo el orbe colonial, justamente por la pretensión totalizante occidental. Es sabido que la intrusión de un territorio ha sido seguida de la expropiación de sus saberes junto a la imposición categorial conforme el mandato occidental y las tres grandes macro-narrativas que la agencia moderna ha impuesto al resto del mundo - cristianismo, liberalismo, marxismo-, resultando hoy urgente pensar por fuera de «las fronteras del liberalismo economicista imperial, del cristianismo salvacionista y del marxismo revolucionario» (Mignolo, 2006:15). En sociedades que han padecido por tiempo la injerencia colonial imperial, los marcos conceptuales y clasificatorios han sido resultantes de la acción de colonización epistémica por parte de la hegemonía occidental hacia aquellos considerados en tanto «sus» subalternos.

Repárese que la acción colonial, según el ya mencionado sociólogo peruano Aníbal Quijano, imprime un patrón de dominación social que se despliega en diversas órbitas: en la administración del poder por parte de la autoridad política, en el ámbito del trabajo, de la intersubjetividad, de la sexualidad y de la naturaleza; dichas esferas se resumen en el

³ Esta opción por voces geo-políticamente situadas en otros escenarios y atravesadas por la huella de la agencia colonial no desmerece, bajo ningún concepto, los ricos aportes procedentes de Richard Sennett en *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* o de Zygmunt Bauman en *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, como tampoco los análisis de Loïc Wacquant en *Parias urbanos*, reflexiones valiosas, entre otras muchas, que coadyuvarían, sin dudas, a pensar la problemática actual de las ciudades occidentales, el cambio de su fisonomía y las fronteras que desde allí se trazan.

concepto «colonialidad del poder» propuesto por Quijano. Esta colonialidad explica el fenómeno mundial de racialización aún imperante en la expansión moderna imperial a nivel global, al mismo tiempo que dicho modelo de poder global implosiona⁴ hoy bajo la forma de una crisis civilizatoria sin antecedentes. Así, en este marco, toda acción de tipificación va de a mano de un inocultable proceso de racialización y jerarquización de la población conjuntamente con un racismo de orden epistémico-político. Sin duda, el escenario de las ciudades es propicio para el cultivo del racismo cívico, unos más ciudadanos que otros, unos genuinamente ciudadanos, amparados social y jurídicamente, otros usufructuando espacios como si acaso no les pertenecieran.

Boaventura de Sousa Santos, sociólogo portugués con amplia trayectoria en el Foro Social Mundial, identifica en la actualidad un nocivo movimiento que rehabilita un proceso colonial, con otras modalidades que de ordinario se le han atribuido al período colonial clásico. Lo colonial se desarrolla hoy en conformidad con el entramado neo-liberal y diseña una línea global abismal. De un lado de la línea el retorno de lo colonial y del colonizador y del otro lado, un contra-movimiento que el autor denomina cosmopolitismo subalterno conformado por quienes se rebelan ante su situación de exclusión radical y no existencia legal (indocumentados, migrantes, refugiados, sospechados de terrorismo). Los procesos de segregación se dan, fundamentalmente, en espacios urbanos, desplegándose lo que Santos ha llamado fascismo social, que se advierte en la cartografía urbana, que se desarrolla en distintas dimensiones reglando criterios de sociabilidad. Una de las dimensiones del fascismo es el fascismo del *apartheid* social⁵ que delimita espacios civilizados respecto a salvajes. «Las zonas urbanas salvajes son las zonas del estado de naturaleza de Hobbes, las zonas de guerra civil interna como en muchas mega-ciudades a lo largo del Sur Global» (Santos, 2010:25), donde sur no refiere a un lugar geográfico sino que es concepto que da cuenta, como metáfora, del espacio de sufrimiento humano. El autor continúa explicando que esa lógica de *apartheid* hace que las zonas civilizadas, las zonas del contrato social, se sientan en peligro permanente amenazadas sus vidas por las zonas salvajes. En respuesta a dicho temor, construyen ciudades privadas y fortificadas, bajo la forma de comunidades bloqueadas. Santos muestra que la zona civilizada tiene cobertura jurídica, contractual y también está resguardada ediliciamente, mientras que, en virtud del fascismo del *apartheid* social, las zonas urbanas salvajes son resultantes de la segregación social, guetos de los negados que no

⁴ La idea de implosión refiere a una estructura que se rompe o revienta hacia adentro, en dirección centrípeta a diferencia de la dirección centrífuga de la explosión.

⁵ Santos explicita en este texto tres formas de fascismo: fascismo del *apartheid* social, fascismo contractual y fascismo territorial.

detentan titularidad de derecho alguno quedando en la periferia social; se trata de los desheredados, condenados, subalternos. Estamos ante una lógica social que diferencia entre la esfera del *humanitas*, hospedando a civilizados, ciudadanos alojados dentro del contrato social y resguardados por éste y, la órbita del *anthropos*, habitada por salvajes, ajenos a todo pacto social, a la intemperie cívica, sin cobertura de ninguna índole, instancia pre-política y pre-contractual⁶. De acuerdo a la herencia contractualista clásica, se trata del estado de naturaleza donde «la vida del hombre es solitaria, pobre, tosca, embrutecida y breve» (Hobbes, [1651] 1996:103).

El derecho a la ciudad aparece concebido como tal en la «Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad - Foro Social Mundial, 2003» y, previamente, en la «Carta Europea de Salvaguardia de los Derechos Humanos en la Ciudad - Conferencia Europea de las ciudades por los Derechos Humanos, 2000», según bien lo indica Alejandro Médici, teórico del Derecho y especialista en DD.HH. El autor ha tematizado la ciudad en sus dos aspectos, tanto como espacio en donde se advierte el peor de sus rostros: desigualdad, miseria y peligro, como a la vez, el lugar más propicio para generar cambios que posibiliten el paso de una ciudad clientelista, donde opera una democracia meramente formal y delegativa, al ejercicio de una ciudadanía activa y protagónica en aras de la reversión de la inocultable injusticia que se advierte en las ciudades, toda vez que se vulnera el derecho a la ciudad, en tanto derecho colectivo e individual que alcance a todos los habitantes de la misma. En este caso, se trataría de una ciudadanía en conformidad con un modelo de democracia participativa, activa.

El derecho a la ciudad, incluye, (...) los derechos a la tierra, a los medios de subsistencia, al trabajo, a la salud, a la educación, a la cultura, a la vivienda, a la protección social, al medio ambiente sano, al saneamiento, al transporte público, al ocio y a la información. Incluye también el derecho a la libertad de reunión y organización, el respeto a las minorías y a la pluralidad étnica, racial, sexual y cultural; el respeto a los inmigrantes y la garantía de la preservación de la herencia histórica y cultural (Médici, 2011:232)

Derecho a la ciudad, ciudadanía y democracia forman una tríada inescindible, justamente lo que el derecho a la ciudad, como forma jurídica, viene a resguardar está en directa relación con lo que Santos muestra como fascismo social, en tanto conculcación de dicho derecho. Médici es cauto respecto al derecho a la ciudad y a las aún recientes

⁶ Mignolo sostiene que: «El pensamiento fronterizo es, dicho de otra forma, el pensamiento de nosotros y nosotras, *anthropos*, quienes no aspiramos a convertirnos en *humanitas*, porque fue la enunciación de la *humanitas* lo que nos hizo *anthropos*. Nos desprendemos de la *humanitas*, nos volvemos epistemológicamente desobedientes, y pensamos y hacemos decolonialmente, habitando y pensando en las fronteras y las historias locales, confrontándonos a los designios globales.» (Mignolo, 2011:3)

experiencias de participación local (que el autor analiza al detalle aportando interesantes referencias) amparadas en el ejercicio de este derecho. Intenta encontrar, tomando el *dictum* gramsciano, un punto intermedio entre el «optimismo de la voluntad» que hace evaluar dicho derecho como potencial propulsor de ciudadanías protagónicas dentro de un proceso de democratización del espacio urbano y el «pesimismo de la razón» que obliga a ser sobrios y críticos respecto al grado de avance de la garantía de este tan nuevo derecho.

Podría entonces pensarse que el derecho a la ciudad es sumamente auspicioso dado que vendría a poner coto a la calidad diferencial de los ciudadanos y generaría la disolución de la línea abismal global que tal fascismo global diseña; tal disolución tomaría la forma de pensamiento pos-abismal, según Santos. Claro está, ello debiera ser posible bajo otra concepción del Derecho por fuera de la narrativa monocultural moderna occidental, corrimiento al que apuntan tanto Santos como Médici. Este último viene desarrollando precisamente una teoría crítica de la cultura jurídica, diferenciando entre el derecho que tiene su génesis en la estela europea y que llega conceptualizado como derecho positivo, monista, formal y el derecho bajo la idea de derecho narrado, pluricultural, orientado hacia el pluralismo jurídico, abierto a historias, cosmovisiones y mundos no contenidos en el diseño del derecho tradicional.

Lo dicho no está por fuera del derecho a la ciudad, justamente porque la idiosincrasia local es la que debe ser atendida inexorablemente para su ejercicio.

Tres

El fenómeno de segregación que impera en las ciudades es sin duda tributario de la estela colonial tanto en sociedades que han padecido la acción de conquista como en espacios metropolitanos que han perpetrado la invasión de otros pueblos. Es decir, la «herida colonial» (Anzaldúa) queda como marca en el escenario social y en el cuerpo aún doliente del colonizado, pero, a su vez, forja un imaginario de superioridad en los perpetradores de esa herida. Una vez finalizada la intrusión de un territorio por parte de una fuerza foránea, la acción colonial se ha perpetuado en el imaginario que el ayer colonial imprimió, en las subjetividades que la acción colonial construyó, en los procesos de subalternización generados, en los criterios raciales que actuaron en órbitas ontológicas y epistémicas. Fin del colonialismo, sin embargo, la acción colonial persiste en una colonialidad efectiva que sobrevive más allá de la retirada de las potencias extranjeras (Maldonado-Torres, 2007). Colonialismo refiere entonces a la presencia en territorio ajeno de un poder extranjero y

colonialidad remite a la injerencia de la acción colonial que perdura moldeando, configurando saberes, seres, estilos de vida, modelos políticos, etc. con pretensión global. En la colonialidad y en su efectividad se ve cuán exitosa ha sido la empresa colonial, aún cuando haya finalizado el colonialismo en términos político-administrativos.

Partha Chatterjee⁷, uno de los intelectuales poscoloniales más destacados en el campo de la Teoría Política, ha mostrado esta acción de intrusión epistémica en el escenario de la India poscolonial. Revisa críticamente las categorías para pensar el universo político de su Calcuta natal y de otras regiones de India, advirtiendo el desajuste inocultable respecto de la categoría «sociedad civil», nacida de las entrañas de la teoría política europea, capitalista, capitalina y burguesa. Advierte la incompatibilidad de dicha noción aplicada a otros entramados sociales no europeos y pos-coloniales⁸.

La sociedad civil habita el conglomerado urbano pero la gestación eurocentrada de este constructo categorial no logra dar cuenta de otros habitantes que ocupan el mismo espacio pero que no se ajustan a los atributos ni son titulares de los mismos derechos que le caben a la sociedad civil. Mientras en la sociedad civil es dable entender la alianza, de raíz moderna europea, entre nación y la pretendida homogeneidad de la comunidad política, hay grupos sociales cuya conformación no se condice con dicho ideal del estado moderno, dado que «el Estado-nación, soberano y homogéneo, era la forma específica donde se esperaba la realización del ideal moderno de ciudadanía universal (extendida a todos los habitantes)» (Chatterjee, 2009:183).

Por ello, sostiene que además de miembros de la sociedad civil, que compatibilizan con las determinaciones de este concepto, hay «grupos de población» que quedan, por su propia idiosincrasia, por fuera de lo que contempla la categoría de sociedad civil. Mientras la sociedad civil es la que está amarrada a una suerte de diseño europeo y una determinada

⁷ La perspectiva de Chatterjee ha interesado a estudiosos latinoamericanos quienes encuentran puntos de cercanía respecto al análisis que el autor hace de problemáticas de la India poscolonial con realidades latinoamericanas. Nótese que a la publicación de *La nación en tiempo heterogéneo* en español le precede una Presentación por parte de Víctor Linch, del Instituto de Estudios Peruanos, espacio académico en el que un equipo de investigadores peruanos abordaron este texto a la luz de la experiencia de subalternización que se ha dado en su país.

⁸ Repárese en la proveniencia académica de Chatterjee quien integra el Grupo de Estudios Subalternos, cuya primera dirección estuviera a cargo de Ranajit Guha. Este grupo, conformado por intelectuales indios en su gran mayoría, data de inicios de los años '80 del siglo próximo pasado y su perspectiva se orienta a poner en cuestión el modelo investigativo de la academia india aplicado para el análisis historiográfico dado que éste replica prácticas coloniales, las que se plasman en las extrapolaciones categoriales del entramado epistémico-político colonial para explicar precisamente la historia de opresión colonial india, lo que comporta ciertamente un desatino y una reproducción de la acción de dominio, ahora en esferas del saber.

vinculación con el Estado, los «otros» grupos de población son fronterizos respecto de la primera. Dicha ubicación periférica no es natural sino artificial. La sociedad civil, en cierta medida, contribuye en la arquitectura de la marginalidad; la sociedad civil -alcanzada por normas, legislaciones y regulaciones varias- colabora en la construcción de la otredad fronteriza, siempre desde una concepción que entraña una inocultable jerarquización colonial.

Chatterjee propone el concepto de sociedad política para mostrar la insuficiencia explicativa del concepto de sociedad civil por una parte, pero a su vez, para dar cuenta de las intenciones totalizantes de los marcos conceptuales e interpretativos que, heredados de modernidad occidental etno-céntrica, han procurado subsumir toda dinámica de la cosa política, en conceptos pensados desde la invasiva narrativa occidental-céntrica que desdeña peculiaridades poblacionales, ignora historias colectivas y propende a hegemonías conceptuales que distorsionan la especificidad de los destinatarios a quienes se pretende subsumir y aprehender en tales insumos teóricos.

Es en ese sentido que el autor despliega una prosa irónica para impugnar la agencia europea por tan generoso y amoroso gesto de provisión conceptual al tiempo que recusa la aplicación de conceptualizaciones foráneas que prolongan en el campo del conocimiento, el despliegue occidental e imperial. No hace cumplido alguno. Tal simbólica devolución conlleva sin duda un desempeño de autonomía epistémica en pos de una desoccidentalización y de una descolonización, es una clara toma de partida en donde la metrópolis occidental queda interpelada en su pretensión de concebirse como industria de insumos teóricos con pretensión universalizante. Dice el autor:

... algunos analistas han optado por expandir la noción de sociedad civil, para incluir en ella virtualmente cualquier institución social situada fuera del dominio estricto del Estado. Esta práctica se ha hecho extensiva a la retórica de las instituciones financieras multilaterales, la cooperación para el desarrollo y las organizaciones no gubernamentales. La universalización de la política neoliberal ha permitido consagrar a toda (y cualquier) organización no estatal como una delicada flor producto del empeño asociativo de miembros libres de la sociedad civil. Por mi parte, prefiero resistirme a estos gestos teóricos inescrupulosamente cariñosos (Chatterjee, 2008:195-196)

El concepto de sociedad civil posibilita movernos entre la ciudad como espacio urbano, territorial en un sentido literal, y ciudad en tanto espacio epistémico donde ha quedado impresa la marca de la metrópolis colonial. El autor indica que la sociedad civil es tanto un ideal propio de las sociedades occidentales burguesas, como también es servicial a políticas intervencionistas bajo el rostro de acciones humanitarias. Señala también Chatterjee

que dicha consideración acerca de la sociedad civil refiere a «un fenómeno demográficamente limitado» dado que el subalternizado, habita en sectores marginados, vive en situaciones de clandestinidad social, ocupa tierras de manera ilegal, etc. Pero es precisamente el habitar en esa zona fronteriza, por fuera de la normativa legal, lo que le permite abogar por la reversión de su situación aludiendo a derechos que les son conculcados. Esto es, desde un espacio ilegal, tanto en lo que hace a la órbita habitacional (por ejemplo, ocupando tierras ajenas) como relativo a la ilegalidad civil (por ejemplo, indocumentados o evasores fiscales) se articulan las demandas de estos grupos de población, que no reúnen iguales rasgos idiosincráticos que la sociedad civil; podría pensarse que su situación de ilegalidad permite la visibilidad de estos grupos, cuya segregación tiene vínculos con el proceso de subalternización generado desde la administración colonial, siendo los destinatarios del fascismo del *apartheid* social, en términos de Santos y a quienes no les asiste derecho alguno a la ciudad, del que nos hablaba Médici.

Al respecto Chatterjee sostiene que:

Muchos de estos grupos, organizados en asociaciones, transgreden la legalidad en su lucha por lograr condiciones de vida. Pueden vivir en asentamientos clandestinos, hacer uso ilegal del abastecimiento de agua y electricidad, viajar sin pagar su pasaje en el transporte público, etc. Al interactuar con ellos, las autoridades no pueden tratarlos de la misma manera que a otras asociaciones cívicas que persiguen propósitos más legitimados (Chatterjee, 2008:197)

La noción de sociedad política (frente a las restricciones que el autor encuentra respecto al concepto de sociedad civil) no apunta a una mera sustitución semántica en pos de opacar el eco eurocentrado inherente a la categoría de sociedad civil, sino que la idea de sociedad política posibilitará dar cuenta de una rearticulación y un modo específico de negociación de grupos poblacionales y el Estado. Mostrará Chatterjee la diferencia de la vinculación entre la sociedad civil conformada por las voluntades individuales titulares de derechos que en tanto ciudadanos les caben y, por otra parte, los grupos de población subalternizados, ligados a prácticas asociativas y comunitarias, muchas de ellas por fuera de la legalidad, o mejor dicho, para-legales, que habitan los *suburbios*. Podría entonces pensarse a la sociedad civil como boca de expendio y ente regulador de derechos de los grupos poblacionales, observando el cabal cumplimiento de ciertos derechos para unos y distraídos ante brutales violaciones de los derechos de otros.

Por su parte, Frantz Fanon, se refiere a la oposición entre espacio urbano y espacio rural: el primero se despliega dinámicamente mientras el segundo ha sido visto como estático

en cuanto a su apego a saberes ancestrales, al cultivo de rituales y costumbres que no se acomodan a la estructura metropolitana que el colonizador impone según la mirada moderna salvífica que ordena desplegar todos sus criterios (desde la planificación urbanística hasta la planificación epistémica) al mundo todo. Respecto a los levantamientos anticoloniales surgidos en espacios rurales, indica que éstos surgen de prácticas que no requieren del instructivo libertario redactado por los grupos de elite. Muy por el contrario, adoptan otro modo y otra forma, la forma de lo comunitario, que paradoja mediante, es ponderada como pre-política, inmóvil y estática por parte de las teorías de la filosofía política moderna. Fanon en *Los condenados de la tierra* refiere al ordenamiento de la ciudad como lugar de movilidad⁹, espacio del despliegue de la dinámica impuesta por la impronta occidental, respecto a la población colonizada que ha quedado en el espacio de la inmovilidad conforme su procedencia campesina y su afición a la tradición¹⁰.

Fanon señala que la vida campesina, en ocasiones, se vuelve extrema en su pobreza y el campesino sin tierra emigra a la ciudad poblando *suburbios*, habita en la periferia, atiborrada de recién llegados. «Las masas campesinas siguen viviendo en un marco inmóvil y las bocas excedentes no tienen otro recurso que emigrar hacia las ciudades» (Fanon, [1961] 2009:103). Se trata de una periferia espacial pero también ontológica, la valía del ser colonizado siempre es inferior a la del colono, su ritmo, sus modos, sus preocupaciones responden a un tiempo que ha quedado por fuera del compás que el capitalismo imprime al mundo en su empresa conquistadora. La periferia, territorial y ontológica, da cuenta de la depreciación del colonizado, de la subhumanidad del subalterno, acción colonial mediante.

Mientras la ciudad podría representar para el campesino una salida a la hambruna, es también el espacio de pérdida de la comunidad; quienes quedan en la aldea continúan con su estructura social comunitaria. En las comunidades rurales prima lo colectivo frente al borramiento de la esfera individual; por contraste, la ciudad colonial antepone el «habitante *individuo*», prevaleciendo lo individual frente a lo comunal, colectivo. Cuando el colonizado

⁹ El filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez en *Tejidos Oníricos* despliega una crítica radical a la movilidad como valor frente al disvalor de la inmovilidad. La movilidad es la premisa del ordenamiento capitalista industrializado moderno liberal que forja ‘subjetividades cinéticas’, ‘máquinas deseantes’ en conformidad con la semántica del progreso moderno. Así, la aceleración de la vida de los sujetos es propia de la población urbana. Estudioso de la fisonomía que va adquiriendo la ciudad de Bogotá a principios del S. XX aborda con minuciosidad suma cómo los «[v]alores asociados con los ritmos de la vida agraria y con una economía de autoabastecimiento eran sustituidos por valores propios de la velocidad urbana, vinculados a una economía de producción y consumo» (Castro-Gómez, 2009: 194).

¹⁰ Fanon está refiriéndose a espacios urbanos de África, con especial atención a Argelia, en tiempos del brutal dominio colonial europeo, aunque no faltan referencias a América del Sur.

campesino es quien adopta esta lógica urbana propia del sistema colonial, éste será ponderado por su pares como tráfuga o traidor por haber pactado con el ocupante colonial, traicionando así su procedencia comunal. Imputación que así refiere Fanon:

...oímos decir frecuentemente a los campesinos que la gente de la ciudad carece de moral. Nos encontramos en la clásica oposición entre el campo y la ciudad. Es la oposición entre el colonizado, excluido de las ventajas del colonialismo y el que se las arregla para sacar partido de la explotación colonial (Fanon, [1961] 2009:103)

Junto al traidor que se aviene servicialmente del dominio colonial, se encuentra gran parte de masa rural que ha emigrado del campo y que habitará los cinturones de la ciudad en calidad de desclanizado, destribalizado, estigmatizado por el poder colonial como «podredumbre irreversible, la gangrena, instaladas en el corazón del dominio colonial» (Fanon, [1961] 2009:119), se trata del *lumpen-proletariat* hacinado en los arrabales de la ciudad. El migrante que mora en la ciudad se atomiza, pierde vínculos comunitarios y a su vez, es considerado como grupo poblacional que pone en vilo la seguridad urbana de ciudades construidas sobre la ficción de los beneficios coloniales, así:

[C]iertos países favorecidos por una numerosa población europea llegan a la independencia con construcciones y avenidas y tienen tendencia a olvidar al país que está detrás, miserable y hambriento. Ironía de la suerte: por una especie de silencio cómplice, hacen como si sus ciudades fueran contemporáneas de la independencia (Fanon, [1961] 2009:92)

Se construye la ciudad junto a la farsa del bienestar, marcas de la metrópolis colonizadora se exportan a las colonias, al tiempo que se acorrala en la periferia al desposeído, al indígena, al campesino, al condenado: al *damné*. Según Fanon, será, sin embargo, en esa escena extra-muros desde dónde surgen las «grandeza y debilidades del espontaneísmo»¹¹. Este grupo periferalizado dinamizará la acción insurgente en cada uno de los bosques, las selvas y el campo, sin otro interés que la liberación de las fuerzas coloniales. Fanon mostrará, entonces, que desde aquí brota una acción de insurgencia, una acción espontánea, como primer momento del levantamiento anti-colonial, sin otro fin que liberar a la nación de las fuerzas extranjeras, generada por fuera de las estructuras de las organizaciones partidarias y sindicales. El ímpetu de estos grupos, que «constituye una de las fuerzas más espontánea y radicalmente revolucionarias de un pueblo colonizado» (Fanon, [1961] 2009:119), recusará la inmovilidad a la que hiciéramos referencia párrafos arriba. Sin

¹¹ «Grandeza y debilidades del espontaneísmo» es el título del capítulo II de *Los condenados de la Tierra*.

protocolo previo, ni un organigrama previsto, las masas rurales se movilizan en una acción de resistencia efectiva frente al intrusor.

Esta caracterización que hace Fanon de fenómenos observables en tiempos de intrusión colonial francesa en territorio argelino, puede pensarse hoy bajo otro de sus actuales y diversos rostros, no ya colonial sino neo-colonial: el éxodo desesperado a la ciudad no ha cesado. Estudiosos de los actuales agro-negocios de manos de enormes empresas multinacionales, muestran el actual fenómeno de abandono de comunidades rurales hacia conglomerados urbanos justamente por la expulsión provocada por la liberalización de la economía que afecta a modalidades tradicionales de cultivo de la tierra, ahogando las economías campesinas que se han pauperizado y endeudado fatalmente con las empresas proveedoras de las semillas y herbicidas al haber sido obligadas las comunidades rurales a revertir modos de producción tradicional, lo que significa un rentable negocio para las empresas, la pérdida de la tierra para el campesino, quien definitivamente migra a la ciudad y la irreversible contaminación del planeta¹².

Sin embargo, resulta interesante advertir que es justamente desde esa franja del entramado social donde se generan organizaciones sociales a nivel mundial que llevan a cabo enérgicas acciones de resistencia y denuncia, en tanto *movimientos* sociales internacionales.¹³ La idea misma de movimiento fisura la preconcepción que aunaba lo no urbano con lo estático, según se expresó en las primeras línea del texto. Precisamente es desde esos espacios marginales desde donde se está propendiendo a la opción descolonizante crítica del actual ordenamiento global neo-liberal occidental, crítica del imperante «patrón mundial de poder capitalista» (Quijano, 2007:93).

Resulta oportuno cerrar esta colaboración haciendo una breve mención a la contribución del destacado intelectual uruguayo, Ángel Rama, literato reconocido por sus estudios sobre narrativa latinoamericana, quien nos legó una obra retomada por perspectivas poscoloniales y decoloniales: *La ciudad letrada*. En clave de Rama, es desde la ciudad letrada desde donde se deciden –y escriben- los criterios todos (educativos, jurídicos, sanitarios,

¹² Esta situación afecta a comunidades agrícolas de los cinco continentes. Al respecto véase:

<http://www.viacampesina.org/downloads/pdf/sp/Monsanto-Publication-ES-Final-Version.pdf>

Nótese que en el sud-este asiático se dieron 150.000 suicidios en poblaciones campesinas entre 1993 y 2006, a partir de la liberalización de la agricultura y la imposición de EE.UU y de la Unión Europea del cultivo transgénico como experimento neo-liberal liderado por empresas como Monsanto, Basf y Syngenta. En India el movimiento contra-hegemónico liderado por Vandana Shiva, International Forum on Globalization, viene realizando una acción de resistencia y de concientización mundial.

¹³ Entre otros muchos movimientos sociales con proyección internacional, cabe mencionar a Vía Campesina, Amigos de la Tierra, Consenso de Porto Alegre, Foro Social Mundial, la Universidad Popular de los Movimientos Sociales, etc.

económicos, de participación política, etc.). Nutridos de los aportes de Rama podemos decir que es desde la ciudad letrada desde donde se formulan las premisas civilizatorias, claro está en conformidad con una forma de gubernamentalidad que se diseña, sin duda, en escenarios capitalinos. Tales premisas emanan de literatos, juristas, artistas, burócratas, intelectuales, funcionarios, *doctos* en general, quienes en un sentido amplio, en cuanto letrados, dejan expresado en la letra, los criterios de control y gobierno de la población y las prácticas destinadas a tal fin. Son ellos los arquitectos de la sociedad letrada, escriben el saber, las normas, los códigos, la ley. Como diseñadores de la ingeniería social, se desempeñaron todos aquellos que «manejaban la pluma», como señala el autor.

En definitiva, redactan los protocolos a seguir y las leyes a cumplir por parte de la ciudadanía que se precie de tal. Hacedores de las políticas de control y hacedores del perfil del ciudadano deseable; es decir, gestores de los criterios de sociabilidad dominante. Por fuera de las fronteras que amurallan la ciudad letrada y la mantienen entonces a resguardo, está la ciudad real, en donde se despliegan las diversas realidades sociales que se modelizan según la ciudad letrada, es decir, según los dictados de las instituciones oficiales, las asociaciones civiles y las fundaciones culturales, las artes y las ciencias. Dicho de otra manera, hacia la ciudad real se despliegan los procesos de subjetivación/subalternización desde la ciudad letrada. También Rama dedica unas líneas en pos de desmontar el imaginario estático y conservador como disvalor de la franja no urbana. Si bien reconoce un ritmo diferente entre la urbe y el campo señala que:

A pesar del reconocido conservatismo de las culturas rurales, derivado del *tempo* lento de su evolución, y a pesar del apego a la lección transmitida por los mayores, derivado de sus sistema educativo que concede rango superior a la sabiduría de la experiencia, esas culturas nunca estuvieron inmóviles ni dejaron nunca de producir nuevos valores y objetos, ni se rehusaron a las novedades transformadoras... (Rama, 1998:72)

Así, la *episteme* es, sin duda, ciudadina, allí mora el *logos*, allí se aloja el saber, allí se apuesta a emular orbes occidentales y ritmo moderno, aún cuando ello implique desdibujar y violentar especificidades culturales y trazas históricas constitutivas de sus habitantes.

Son los grupos de elite capitalinos los que asumen los marcos categoriales foráneos como también quienes diseñan las fronteras entre aquellos que se ven reflejados en tanto destinatarios de tales conceptualizaciones y quienes están por fuera de ellas, mejor dicho, operando, por contraste, como condición de posibilidad de la supremacía de los grupos dominantes. La ciudad, entonces, puede ser pensada como usina de clasificaciones, saberes,

categorías y teorías; la ciudad como ámbito que ordena lo centrípeto y familiar y periferaliza la extrañeza centrifugándola hacia los márgenes, alojada en los bordes, en el *suburbio*, en los guetos de las megalópolis. De la misma manera, la modernidad como «máquina generadora de alteridades» (Castro-Gómez, 2000) despliega una violenta lógica de invención y negación de otredades siendo la ciudad el terreno propicio para tal desempeño y para el desarrollo del fascismo del *apartheid* social del que hablaba Santos. No obstante, -y en esto seguimos a Médici inclinándonos hacia el «optimismo de la voluntad»- quepa pensar a ciudad como el espacio por excelencia para la regeneración de la democracia -intensa, sustantiva, participativa, activa- por ser precisamente el escenario de mayor visibilización del colapso actual de los primados modernos de las democracias liberales, bajo cuyo amparo se erigieron los espacios urbanos hoy atestados de desigualdad material, y ámbito de «violencia epistémica» (Spivak). Resulta entonces hoy imperioso desandar el entramado fronteras-saberes-ciudades poniendo en cuestión los constructos epistémico-políticos modernos coloniales que generaron el preconcepto de la metrópolis como espacio de genuino albergue del *logos*. Asimismo importa recusar la idea misma relativa a que *logos* hay uno, único, aquel que la macro-narrativa imperial occidental procuró imponer y que hoy da inocultables muestras de su indisimulable colapso.

Bibliografía

- Castro-Gómez, Santiago (2000). «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la «invención del otro»». Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 145-162.
- Castro-Gómez, Santiago (2006). *Tejidos oníricos. Movilidad capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Chatterjee, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo*. Buenos Aires: S. XXI
- Fanon, Frantz [1961] (2009). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hobbes, Thomas [1651] (2006). *Leviatan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto». Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Pontificia Universidad Javeriana, pp. 127-168.

- Médici, Alejandro (2011). *El malestar en la cultura jurídica. Ensayos críticos sobre políticas del derecho y los derechos humanos*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Mignolo, Walter (2003). *Historia locales/diseños locales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal.
- Mignolo, Walter (2006). «El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial». Walsh, Catherine, García Linera, Álvaro y Mignolo, Walter. *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Ed. del Signo - Globalization and the Humanities Project, Duke University.
- Mignolo, Walter (2011). «Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica». Viena: Instituto Europeo para políticas culturales progresistas. <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es> [2012, julio 30]
- Quijano, Aníbal (2007). «Colonialidad del poder y clasificación social». *El giro decolonial*. En Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Pontificia Universidad Javeriana, pp. 93-126.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Santos, Boaventura de Sousa (2010). *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO-Prometeo.

3

¿Poner límites a la ciudad? Obras de arte y lugares

Inmaculada HOYOS SÁNCHEZ

Centre Léon Robin. CNRS-Université de Paris IV- École Normale Supérieure*
Universidad de Granada

Introducción

¿Qué puede decir la filosofía acerca de las ciudades? ¿Qué ha dicho? ¿Qué dice hoy? Cuando fui invitada a participar en este volumen colectivo acerca de las relaciones entre ciudad, arte e identidad, con la muy estimable presencia de artistas, musicólogos, y en general especialistas en el mundo del arte y la estética, lo primero que me pregunté es qué podría aportar la filosofía, entendida como ontología ética y política, que es como la entiendo yo, en este contexto. Y lo que pensé en primer lugar, aquello que llama en primer lugar la atención, es que siendo el fenómeno el mismo, la perspectiva filosófica sería diferente. No se trata de reflexionar acerca de esta o aquella ciudad, ni a partir de este o aquel artista, sino de pensar,

* Este trabajo ha sido elaborado durante el disfrute de la ayuda «Perfeccionamiento de Doctores en el extranjero» que me concedió la Universidad de Granada para realizar mi proyecto de investigación posdoctoral en el Centro Léon Robin del CNRS-Universidad París IV- ENS París.

de un modo más general, aunque no por ello alejado de la realidad concreta, la relación entre ciudad, arte e identidad desde la dupla real/ideal. ¿Qué vínculos se dan hoy entre ciudad, arte e identidad? Y ¿cuáles podrían darse? El horizonte, por tanto, desde el que se escriben estas líneas es el de la ontología, la ética y la política filosóficas.

Y es que, lejos de lo que en principio podría pensarse, la filosofía ha estado unida desde su comienzo a la ciudad. Y ello con una doble dirección o carácter. Sócrates afirmaba que los campos y los árboles no querían enseñarle nada y sí los hombres en la ciudad. La filosofía, tal y como señala R. Rodríguez, no ha olvidado nunca esta impronta ciudadana, incluso cuando la meditación solitaria sobre el destino metafísico del hombre o sobre el fundamento de su saber parecían poder prescindir de su condición política (Rodríguez, 2003: 140). Meditar acerca de la ciudad es meditar sobre la condición social del ser humano, sobre su carácter necesariamente político.

Pero junto con la dimensión política, ha habido también otra corriente, la estética, que ha predominado en la reflexión filosófica acerca de la ciudad. Platón dedicó mucho esfuerzo a esgrimir argumentos que justificasen su expulsión de los poetas de la ciudad. Y otros tantos intentos se sucedieron en la historia de la filosofía para apoyar, o por el contrario, refutar dicha expulsión. Desde Aristóteles y su defensa de la tragedia por sus efectos catárticos en *Retórica y Poética*, hasta la recientemente premiada M. C. Nussbaum, que ha conjugado a la perfección estas dos vertientes, la política y la estética, demostrando la relevancia del arte (especialmente la literatura) para la reflexión moral, muchas y muy ricas han sido las páginas que la filosofía ha dedicado a esta cuestión.

Sobre el trasfondo de ambas dimensiones, la ético-política y la estética, y con un carácter ontológico, trataré a continuación, en primer lugar, de describir y comprender algunos rasgos característicos de la ciudad contemporánea y sus relaciones con el arte en la actualidad. En la segunda parte, recurriré al pensamiento antiguo acerca de la ciudad, para ver de qué otra forma puede concebirse la ciudad y el arte. En las páginas finales plantearé una serie de interrogantes acerca de si es posible y deseable que el arte salve la identidad de las ciudades. No pretendo, en este sentido, encontrar soluciones finales o respuestas cerradas a estas cuestiones, sino plantear preguntas que nos hagan pensar otras formas de ciudad.

La lógica del mercado global o las ciudades como lugares basura

Quiero comenzar esta primera parte retomando una interesante tesis de J. L. Pardo, uno de los filósofos que en nuestro país ha dedicado más tiempo a reflexionar acerca de la

ciudad, según la cual las ciudades contemporáneas se definen por ser no-lugares, territorios o espacios sin identidad.

El antropólogo Marc Augé ha definido –escribe Pardo– las ciudades tardomodernas por la proliferación de un tipo particular de espacio que él llama *los no-lugares*, unos emplazamientos que no tienen carácter relacional, ni guardan memoria histórica, ni proporcionan señas de identidad: se trata de sitios de tránsito o de ocupación provisional, y una lista de los mismos quizá sea más ilustrativa que muchas disquisiciones teóricas: la clínica, el hospital, las cadenas hoteleras, los pisos ilegalmente ocupados, los clubes de vacaciones, las barracas y chabolas, los campos de refugiados, los medios de transporte, los aeropuertos, los supermercados. Digamos que se trata de sitios para no estar, lugares de paso (Pardo, 1998: 31)

Íntimamente relacionado con el concepto de no-lugar está el concepto de basura. De hecho, tal y como propone Pardo, el no lugar (el lugar de lo que no está en su lugar) es un eufemismo del lugar basura (lo que no está en su lugar). Para entender el concepto de lugar basura basta con pensar en las ciudades dormitorio, como ciudades basuras o no-ciudades, y de los habitáculos de las mimas como no-casas, decoradas mediante no-muebles en el seno de no-Estados (alianza conyunturales de regiones) gobernados por no políticos (administradores) y cuyo sujeto legítimo es un-no ciudadano. (Pardo, 2010b:173-174).

Todo ello (y entre un sinfín de ejemplos) es resultado del proceso de *descualificación* que han vivido las ciudades en los últimos tiempos. «Las cosas se vuelven basura –señala Pardo– cuando su servicio hace que pierdan las propiedades que las califican como *siento estas o aquellas cosas, tales y cuales*». (Íbid: 177). Podemos pensar en cualquier hotel de una cadena, o en las chabolas de los suburbios de las grandes ciudades, o en los grandes centros comerciales que abarrotan nuestras ciudades. ¿Qué diferencia hay entre ellos? Ninguna. Así pues, lo que parece definir a las ciudades posmodernas es precisamente su falta de identidad y su falta de singularidad. Ello lleva a poner ambos problemas en el primer plano de nuestra reflexión.

No obstante, también llama la atención, como dice Pardo, que en esta lista de ejemplos (de lugares basura, recordemos) haya espacios de *alto standing*. Y eso se debe, según Pardo, a que hemos aprendido a experimentar la basura como un lujo. El excedente que generan nuestras sociedades, al menos las del denominado primer mundo, es tal, que no se puede aspirar a reciclarlo completamente. Sin embargo,

El genio de la especie humana –escribe– sólo se plantea problemas que puede resolver y aquellos que no puede resolver, los disuelve. *Nunca fue tan hermosa la basura*. No sé a quién se le ocurrió primero la idea, pero fue una ocurrencia

verdaderamente ingeniosa. (...) ¿Y si lo que llamamos basura no lo fuera en realidad? Entonces no tendríamos que preocuparnos porque nos devorase, no nos sentiríamos asfixiados por los desperdicios si dejásemos de experimentarlos como desperdicios y los viviésemos como un nuevo *paisaje urbano* (Pardo, 2010b: 170)

Sorprendente fenómeno el de nuestros días, porque cuando nada es basura, todo lo es. Las ciudades son también lugares basura porque no tienen lugar, lugar propio, singularidad. Cuando un edificio se queda desfasado, no se convierte en ruina o en una antigüedad, sino que se remodela para que pueda desempeñar otra función. Pardo pone un ejemplo que recoge la experiencia personal de R. Sennet que me parece muy ilustrativo.

Hace poco años –cuenta Sennet– llevé a un directivo de una gran empresa de la nueva economía emergente, que buscaba oficinas para instalarse, a visitar el Channing Building de Nueva York, un palacio *Art decó* con espacios elaborados y espléndidos espacios públicos. *No se adapta a lo que buscamos* –dijo el directivo–, *la gente podría sentirse demasiado apegada a sus despachos y llegar a pensar que pertenece a este lugar* (Pardo, 2010b: 176)

De nuevo la falta de singularidad, cobra protagonismo. Hoy se busca que cada cosa (ciudad, oficina, etc.) pueda ser otra que ella misma.

Junto con este rasgo, hay una segunda característica de nuestras ciudades sobre la que quiero llamar la atención. Se trata de ciudades sin límites que han surgido como consecuencia de la globalización. La figura del viajero que, según nuestra tradición literario-filosófica, contempla desde lejos las murallas de una ciudad antes de llegar a ella, está extinta. Y sin embargo, a pesar de lo positiva que puede parecer esta demolición de los límites, sus efectos han sido todo menos alentadores: hiperfobia constante consecuencia de una, ficticia o real, indefensión. Sin muros, ¿cómo puede reconocerse al enemigo? Y si no puede reconocérsele, ¿cómo se va a luchar contra él?

Además este ser sin límite de la nueva ciudad, se ha vuelto contra ella misma. Puede haber expandido la ciudad, pero no la ha beneficiado. «El siglo XVIII – escribe Pardo– diluyó a las ciudades en los Estados-Nación, el siglo XIX fue un siglo de guerras por las ciudades, pero el siglo XX parece ser un siglo de guerra contra la ciudad» (Pardo, 1998: 36). La denominada aldea global, la comunidad global de Internet, tiene un marcado carácter urbanicida, pues, como dice Pardo, no sólo de espíritu vive el hombre. Todo es demasiado virtual, excesivamente incorporal como para habitar allí. Es necesario tocar, oler y gustar, mientras no se encuentra la manera de residir en un domicilio de Internet (Pardo, 1998: 33).

Lo global, el espacio global, –concluye Pardo- es el resultado de haber desnudado el mundo de los lugares que constituían su vestimenta natural, sustituyendo esos hábitos naturales, natales, por un artificio insustancial que lo arruina como hábitat, que lo des-naturaliza, lo des-localiza, lo des-encanta y des-sacraliza por efecto de una depredación devastadora dirigida por una empresa que algunos llaman *mercado capitalista mundial* y otros *ciberespacio*, pero cuyo nombre propio es, sin duda, *nihilismo* (Pardo, 2010a: 21)

La globalización, o mejor, el mercado capitalista global explica la descualificación de las ciudades a la que me he referido antes, su pérdida de singularidad e identidad y su mero ser mercancía.

Para que alguien pueda comprar o vender fácilmente desde Manila cien mil metros cuadrados de espacio de oficinas en Londres, es preciso que el espacio tenga la uniformidad y la transparencia del dinero. Ésta es la razón de que los elementos estilísticos de los edificios de la nueva economía se hayan convertido en lo que Ada Louise Huxtable llama «arquitectura epidérmica» (Pardo, 2010b: 177)

Sobre la relación entre mercado global y la no singularidad de las ciudades, es interesante el trabajo de De Garay titulado «Ilusiones urbanas». Tal y como explica J. L. González Quirós en el prólogo al muy recomendable *Ciudades posibles* y en referencia al trabajo de De Garay citado:

Lo que importa hoy es el intercambio al margen de las cualidades del objeto, de modo que la ciudad tiende a hacerse abstracta, a desproveerse de caracteres que impidan la multiplicidad de usos, a arrojar de sí cualquier forma de exclusividad funcional. Para compensar este déficit de especificidad la ciudad necesita ser publicitada. El ideal es conseguir un máximo de abstracción con un máximo de seducción. La ciudad es un escenario que parece vivir para ese logro, un gran espectáculo en el que hay una perpetua transmutación del mercado en imágenes, de las imágenes en mercancía y de las mercancías en arte, en seducción (González Quirós, 2003: XXIII)

La tesis de De Garay es que *ciudad* es sinónimo de *mercado* y *publicidad*. Hoy las ciudades son grandes escaparates donde se publicitan todos los productos como remedio para todos los deseos. Los ciudadanos se han transformando en el *público* cínico, habituado al engaño y la desilusión, de ese gran espectáculo que es la ciudad. (De Garay, 2003: 253-256)

Ahora bien, si la ciudad es publicidad, entonces está basada en la seducción. Para subsistir la ciudad tiene que volverse seductora a través de las imágenes. Allí donde se despliegan las imágenes, allí está la ciudad. Donde no hay imágenes, tampoco hay ciudad. Fuera de la ciudad no se necesitan imágenes, sino que basta con el contacto directo (Íbid). Y

sin embargo, las imágenes convierten la ciudad en un gran espectáculo, transformado él mismo en mercancía. El espectáculo termina siendo –señala De Garay– la principal mercancía de la ciudad. No se usa como un medio para vender otras mercancías, sino que él es la propia mercancía. Y la conclusión final del autor es que la ciudad, por tanto, no es sólo espacio publicitario, sino también espectáculo artístico.

La ciudad existe –afirma De Garay– como obra de arte. Las imágenes publicitarias se transforman en obras de arte para ser contempladas por sí mismas en los festivales. La estatización del mundo urbano es el resultado inexorable de una realidad que sólo existe para ser contemplada (De Garay, 2003: 258)

No obstante, si todo es arte, nada lo es. El fenómeno de la estatización del mundo que actualmente vivimos, el que todo tenga que ser bello, que todo tenga que ser una obra de arte, indica que nada lo es. De hecho, el arte contemporáneo quizá sea lo único que ha desterrado a la belleza de su ámbito, lo único que no tiene que ser bello, que ha renunciado a serlo. Por tanto, mi tesis, en contra de lo que señala De Garay, es que la ciudad de hoy es espectáculo, pero no arte. No es arte en el sentido en el que lo entendían los antiguos. No es arte en el sentido en el que Nietzsche decía que salva la vida. No lo es tampoco en el que podría recuperar la identidad o, mejor, la singularidad de la ciudad.

De acuerdo con esta tesis, aunque en una dirección inversa, parece estar el urbanismo del siglo XXI. Para la mayoría de los arquitectos es una locura considerar que la planificación urbana es arte. La importante obra de J. Rykwert surge precisamente para combatir esta idea que se hizo popular a partir de los años 70. El autor de *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, pone de manifiesto la consecuencia anticomunitaria que ha tenido esta forma de concebir el urbanismo. El espacio psicológico, cultural, jurídico o religioso no es considerado por los urbanistas. Éstos sólo se preocupan por los problemas materiales más inmediatos. Pero las soluciones propuestas entran en conflicto con el mundo simbólico de los ciudadanos, hasta el punto de que las formas arbitrarias impuestas pueden poner en marcha un esquema de reacciones contra la comunidad, lo que finalmente es desastroso tanto para la ciudad como para sus habitantes (Rykwert, 2002: 35). En contra de esto, Rykwert aboga por entender la ciudad como modelo simbólico, al modo como lo hacían los antiguos, es decir, como un todo que entrañaría otros significados distintos de los tópicos habituales (industria, vivienda, tiempo libre o circulación) para incluir otros aspectos como las emociones y creencias de los ciudadanos. Esta sugerente idea o concepción de la ciudad merece ser considerada.

El contrapunto de la ciudad contemporánea y la arquitectura y el urbanismo actuales lo encontramos, pues, en la ciudad antigua. Contrastar ambas puede, en este sentido, resultar fructífero tanto para comprender/describir nuestras ciudades de hoy como para plantear preguntas que nos hagan pensar una ciudad distinta, o mejor, ciudades diferentes.

Habitar la ciudad antigua: límite, hogar, símbolo

La ciudad antigua se caracteriza por una serie de rasgos, de los que destacamos los siguientes. Si atendemos al origen de la misma, y tal y como ha mostrado la obra de J. Rykwert antes citada, la ciudad romana se funda con un rito, la *inauguratio*, por el que se proyecta la ciudad ideal celeste sobre la ciudad real terrestre, poniendo así límites a la ciudad. El rito comienza con la *cumtemplatio*, es decir, con la demarcación del centro o del lugar justo en el cielo por referencia al cual se construirá el plano de la ciudad. Se observa contemplativamente el cielo, de ahí que el rito se denomine *cumtemplatio*, y se establecen las coordenadas celestes según las posiciones de los movimientos del sol. Así se fija el templo en el cielo, que es tarea del *augur*, sacerdote romano, y luego se proyecta dicho templo (con buenos augurios) sobre el suelo, dibujándose así el núcleo o raíz de la futura ciudad (Trías, 2002: 11).

Pero la parte del rito que más llama la atención es la que sigue a continuación. Con el arado conducido por bueyes se van trazando los surcos sobre los que se levantarán los muros. Se trataba así de poner límites a la ciudad. Estos límites eran sagrados y estaba prohibido saltárselos. E. Trías, que prologa la edición española de la obra de Rykwert, ha señalado muy acertadamente la importancia de este rito.

Con-templar era trazar los límites y demarcaciones a través de las cuales el mundo, el *cosmos*, adquiriría sentido y significación, o coherencia simbólica, al promover un enlace entre todas las dimensiones del universo, el cielo, la tierra y el subsuelo, y al establecer así el ámbito que el habitante del mundo podía *habitar*. De hecho ese habitante adquiriría así su propia asignación de identidad; él mismo era el que dotaba de sentido mediante ese complejo ritual a ese mundo (y a sí mismo) en el seno de su fundación ciudadana, a través de la fundación del templo (Trías, 2002: 13)

La fundación de la ciudad antigua enseña, pues, que poner límites a la ciudad supone hacerla habitable, dotarla de significado o convertirla en símbolo. La relevancia de poner límites a la ciudad es tal que puede rastrearse en el sentido mismo del término griego *polis*,

traducido normalmente por ciudad. *Polis* significa un lugar defendible, y los *polites* son aquellos que viven dentro de sus muros (Rykwert, 2002: 29).

En cuanto al carácter simbólico de la ciudad, señala Rykwert «que la elaborada estructura geométrica y tipológica de la ciudad romana surge de un sistema de costumbres y creencias, se desarrolla en torno a él y se convierte así en vehículo perfecto de una cultura y un estilo de vida» (Íbid: 37). No hay fragmentación en la ciudad antigua. También en ésta había sufrimientos y vicios, y sus ciudadanos a menudo renegaban de ella y la despreciaban. Pero lo que quiere mostrar el autor es que la ciudad antigua está diseñada para integrar todo eso sin fragmentarse. La ciudad es símbolo de la cultura. Hay una identidad, un talante, una forma de vivir, que la ciudad expresa. Como el hogar que cada uno construye en su casa, así era la ciudad antigua. Un hogar no es sólo una vivienda. La disposición de las habitaciones, los muebles, los elementos que decidimos incluir, las personas que habitan en ella, sus creencias, emociones y valores, es lo que convierte una mera vivienda en un hogar. Y eso mismo es lo que logra la ciudad antigua. Los romanos y probablemente los etruscos antes que ellos, según señala Rykwert, conocían muy bien la analogía existente entre ciudad y hogar. La ciudad antigua no es sólo una solución racional a problemas de distribución, abastecimiento o higiene, sino que engloba, tal y como dice el propio Rykwert, las esperanzas y temores de sus ciudadanos (Íbid: 33 y 36).

La cuestión de la ciudad como símbolo nos lleva al tema de la relación que en la Antigüedad había entre arte, ciudad e identidad. Como en otras muchas cosas, la ambigüedad en los planteamientos es la nota predominante. Si pensamos en la *República* platónica, tenemos una ciudad gobernada por el filósofo-rey y regida por un principio de identidad a partir del cual se distribuye el trabajo y, lo que es más importante, se expulsa a los poetas.

Esta ciudad será la única en la que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros y no pilotos además de zapateros y labriegos que únicamente sean labriegos, y no jueces amén de labriegos, y soldados que no sean más que soldados, y no negociantes y soldados al mismo tiempo, y así sucesivamente (*República*, 397e)

En esta ciudad, sin embargo, no hay lugar ni para el artista ni para el poeta imitativo, ya que al imitar «uno mismo se asimila a otro en habla y aspecto» (*República*, 393c). La ciudad en la que hay lugar para los poetas y los artistas, sería una ciudad contrapuesta a la platónica, una ciudad, tal y como señala Trías, «en donde cada sujeto siempre es otro que sí mismo, donde cada alma es ella misma y también su diferencia, donde hombres y cosas son todos, en particular y en general, cada cosa y todas las cosas» (Trías, 1997:59-60).

Ahora bien, la cuestión es que el juicio severo de Platón se refiere al artista imitativo. El problema, tal y como lo plantea el filósofo, no está tanto en el arte, cuanto en la imitación, en el hecho de que cada cosa pierda su identidad, que pueda ser esto o aquello. Esto es precisamente lo que le ocurre a la ciudad hoy. Sus edificios pueden destinarse a una u otra función, y eso, a diferencia de lo que ocurre en el planteamiento platónico, es lo que se valora. Ahora bien, Platón señala que la ciudad es, o mejor, debe ser otra cosa, que el arte es, o debe ser, otra cosa.

El arte es *poiesis*, pasaje del no-ser al ser, acción demiúrgica. Y la obra de arte es lo que resulta de ello (*Banquete* 205b). Ahora bien, en el pensamiento antiguo la *poiesis* tiene un vínculo fundamental con el *eros* y éste, con la belleza y el bien (Trías, 1997). El impulso erótico hace que el alma pase por la Belleza. Pero, tal y como Diotima precisa ante Sócrates, «no es el amor, amor de la belleza... [sino] amor de la generación y del parto en la belleza» (*Banquete*, 206a). El impulso erótico, hace que el alma ascienda hasta la Belleza o el Bien, y el carácter poiético de ese impulso, hace que la belleza vuelva al mundo, pueda implantarse en él. La obra de arte, tal y como ha explicado Trías, «es la culminación de ese proceso erótico-poiético. El *artista* es el hacedor de ese proyecto erótico-poiético. Y la *ciudad* es su obra» (Trías, 1997: 42-43).

Sin embargo, y en esto sigo también la caracterización de la historia de la estética que propone Trías, con la llegada de la Modernidad, correlato de la civilización industrial burguesa, surge un nuevo tipo de arte, desligado de todo principio productivo y vital, de todo nexo cívico y social. Paralelamente, la producción pierde su vínculo con la pasión erótica y con la Belleza, degenerando en trabajo enajenado que produce obra sin calidad (Íbid: 48). En la estética heredera de la Modernidad hay una ruptura del arte con la producción, y, en definitiva, con la vida. Tal y como muestran los textos de T. Mann, que Trías analiza para ejemplificar esta tesis:

El camino de Eros, que en el Banquete platónico conduce a las nupcias con la Belleza, no se culmina en la producción de obras bellas. Ese contacto no es, pues, como en Platón, fecundo y propiciador de nuevas formas de vida. Eros y Belleza ya no tienen, por consiguiente, descendencia. Lo que resulta de ese contacto al cual conduce el camino que lleva de Eros a la belleza es, por el contrario, la esterilidad. Con ello, Mann ha conceptualizado de un modo profundo y sutil el giro antiplatónico del arte y de la estética contemporánea (Íbid: 231)

La belleza se vuelve, pues, estéril y el arte termina por desterrarla. *Quien contempla la belleza con sus ojos, se ha sometido ya a la muerte*, escribe Mann citando a Von Platen. Y

al mismo tiempo, el arte es expulsado de la ciudad o huye de ésta, pues sólo en soledad puede brotar cualquier originalidad.

Cuando uno se encuentra solo y taciturno –escribe Mann en *Muerte en Venecia*– los hallazgos y las observaciones que pueden hacer son, a un mismo tiempo, más confusas y más penetrantes que si se encuentra en sociedad, y sus ideas son más graves, más maravillosas y siempre un poco matizadas de tristeza. Imágenes y sensaciones de las que sería fácil desprenderse en un abrir y cerrar de ojos, con una carcajada o con un simple intercambio de frases, le hostigan de manera irrazonable, se hacen más profundas y se agravan al quedar inexpresadas, convirtiéndose en acontecimiento, en aventura, en pasión (*Muerte en Venecia*; citado en Trías, 1997: 232)

En suma, la estética y el arte herederos de la Modernidad se distancian del planteamiento antiguo. El arte, cierto arte, parece definirse hoy más por el espectáculo que por la belleza y el bien. Pero si esto es así, ¿por qué habrían de volver los poetas a la ciudad? Con estas reflexiones finales pretendo rescatar algunos elementos del planteamiento antiguo, a sabiendas, como dice Rykwert, de que no puede recorrerse el abismo que separa la ciudad antigua de la ciudad contemporánea, y a sabiendas también de que la ciudad antigua adolecía de las graves faltas que tiene toda ciudad o sociedad cerrada. Lo que quiero plantear en estas últimas páginas son varios interrogantes. En primer lugar, y como hemos visto, la ciudad antigua, con límites, es símbolo de una cultura o estilo de vida, y a pesar de la sentencia platónica, estaba íntimamente ligada con el arte. Desde la Modernidad, sin embargo, se han producido muchas fracturas. La ciudad se ha abierto, se ha expandido hasta no tener límites, y ha dejado de ser símbolo de una cultura para volverse más impersonal. Ha perdido, pues, su singularidad. Al mismo tiempo, el arte, o ciertos artistas, han huido de la ciudad porque en ésta no es posible la originalidad. Un pseudo-arte, convertido en espectáculo, ha poblado las ciudades, y éstas, como casi todo, responden a la lógica del mercado global. Pero entonces, ¿puede todavía el arte conferir identidad a la ciudad? Y, en segundo lugar, si puede ser, ¿es deseable que así sea? ¿Queremos recuperar la identidad de las ciudades? ¿Queremos poner límites a la ciudad? ¿Cómo conjugar símbolo con libertad? A todas estas cuestiones quiero referirme en la conclusión.

Conclusión

La respuesta a la primera cuestión, es decir, a si puede el arte hoy conferir identidad a la ciudad, será una u otra dependiendo de cómo se entienda aquí el término *arte*. Si todavía

hoy es posible concebir/crear el arte como acción erótico-poiética, vinculada con la belleza y el bien, estamos inclinados a decir que sí, que el arte puede conferir identidad a la ciudad. Por otra parte, parece deseable, de acuerdo con el diagnóstico de Rykwert, que la ciudad sea símbolo de las creencias, emociones y valores de sus ciudadanos, y precisamente la obra de arte, entendida como el resultado de esa acción erótico-poiética, podría lograrlo. Las tendencias urbanicidas de los ciudadanos estarían así atenuadas. Y sin embargo, una ciudad como la antigua, vehículo de una cultura, símbolo y hogar, también confiere una identidad cerrada a sus ciudadanos. Y ésta, sí, puede evitar que las tendencias urbanicidas vayan contra la ciudad misma, pero fomenta la violencia contra todos aquellos que están fuera de sus muros. ¿Es deseable entonces que el arte confiera identidad a la ciudad? ¿Existe un punto intermedio entre la ciudad cerrada antigua y la ciudad contemporánea asimbólica? ¿Es compatible el símbolo con la libertad? ¿La universalidad con la singularidad?

La filosofía contemporánea, especialmente la de tradición francesa, puede ayudarnos a pensar, al menos en el plano conceptual, una tercera opción. No hay identidad, sino diferencia y síntesis disyunta en ella. Hay singularidades, pero abiertas y no sólo virtualmente, sino en el plano corporal. Singularidades, además, no aisladas sino interconectadas como en la nervadura de una hoja. Decía Merleau-Ponty que «del mismo modo que la nervadura sostiene la hoja por dentro, desde el fondo de su carne, las ideas son la textura de la experiencia, su estilo, mudo al principio, proferido después» (Merleau-Ponty, 1970: 150). Pues bien, tal vez el arte pueda ser la nervadura que sostenga a las ciudades por dentro, la textura que exprese su estilo singular, pero abierto e interconectado, compatible con cualquier otro, pues no se trata aquí de una identidad cerrada sino de diferencia y de síntesis disyunta en ella. Ciudades singulares, con obras de arte que las distingan de las demás, pero lo suficientemente abiertas, conectadas y hechas cuerpo como para que todos las puedan tocar, para que todos puedan habitarla. No hablamos de la aldea global virtual, sino de una ciudad hecha cuerpo.

También en el pensamiento antiguo puede encontrarse la raíz de esta idea. Aristóteles arguye:

La polis es por su naturaleza una cierta pluralidad, y al hacerse más una dejará de ser polis y se convertirá en familia (...) Una polis no resulta de individuos semejantes. Una cosa es una alianza militar y otra una polis. (...) Por tanto, de todo esto es claro que la polis no es tan unitaria por naturaleza como algunos dicen, y que lo que llaman el mayor bien de la polis la destruye (*Política*, 1261a-b)

La ciudad es, pues, una pluralidad que, además, busca la felicidad, la virtud y la libertad de los hombres. Desde sus orígenes, la ciudad se define por la vida buena. A diferencia de las aldeas, orientadas sólo a la satisfacción de las necesidades de la vida, la ciudad se concibe para que sus ciudadanos puedan tener una vida buena, lo que implica algo más que la satisfacción de dichas necesidades (Rodríguez, 2003: 139). Felicidad, virtud y libertad del ser humano, ése es el fundamento de la ciudad.

«Vosotros mismos sois la ciudad, allá donde decidáis asentaros...son los hombres, no los muros y los navíos sin ellos, los que forman la ciudad» (Tucídides, VII, 63). Vale la pena recordar estos orígenes de la ciudad para no olvidar el nexo fundamental que tiene que haber entre política, ética y estética, o, entre ciudad, arte y libertad.

Bibliografía

- Aristóteles (2007). *Política*. Introducción, traducción y notas M. García Valdés. Madrid: Gredos.
- Augé, M. (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Trad. M. N. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- De Garay, J. (2003). «Ilusiones urbanas». VVAA. *Escuela contemporánea de Humanidades. Ciudades posibles*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- González Quirós, J.L. (2003). «Prólogo». *Escuela contemporánea de Humanidades. Ciudades posibles*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Pardo, J. L. (1998). «En busca de la ciudad perdida». *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 2.
- _____ (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____ (2010a). «Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares». Pardo, J. L. *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Ed. Citada.
- _____ (2010b). «Nunca fue tan hermosa la basura». Pardo, J. L. *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Platón, *República*. Introducción, traducción y notas C. Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1982, 2007.

_____ (2000). *Banquete*. Introducción, traducción y notas M. Martínez Hernández, Madrid: Gredos.

Rodríguez, R. (2003). «El intelectual en la ciudad». VVAA. *Escuela contemporánea de Humanidades. Ciudades posibles*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.

Rykwert, J. (2002). *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Sígueme.

Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2002). Prólogo a la edición española de Rykwert, J., *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Ed. Citada.

Tucídides (1992). *Historias de la Guerras del Penopoleso*, VII. Trad. y notas de J. J. Torres Esbarranch. Madrid: Gredos.

4

Notas sobre arte urbano y publicidad exterior

José Luis CRESPO FAJARDO
Facultad de Bellas Artes de Sevilla

Introducción

Este escrito consiste esencialmente en una serie de apreciaciones acerca de varios aspectos relativos al arte urbano y a la publicidad.

Comenzaré con una afirmación que es al mismo tiempo un sentimiento personal. *En el fondo todo el mundo quiere pintar paredes.* Hacerlo forma parte de lo prohibido. Nos han dicho desde la infancia que es algo que no se puede hacer: es casi un pecado. Evidentemente las madres de familia velan por la limpieza del salón, pero también de alguna manera es el reflejo de la limpieza física y psíquica. Hay un viejo dicho que reza: «Las paredes y las murallas son el papel de los canallas.» Quien pinta las paredes sólo puede ser un maleante, y el que ensucia es alguien que por fuerza ha de estar sucio. En la calle esta proyección se concreta por medio de la ley. Se establece que pintar las paredes es deslucirlas, y de acuerdo a la legislación hacerlo implica sanciones.

Pero en la intimidad quizá yace en lo profundo de nosotros mismos ese ansia por pintarlo todo, como un deseo irrealizable. Un deseo primitivo, tan antiguo como el del hombre que pintaba las cavernas. El artista inevitablemente acarrea ese estigma, el instinto visceral de llenar el mundo de formas y colores, embadurnando el entorno como medio de expresión; decidiendo, en definitiva, aportar a la realidad sus grafías y matices distintivos. Un artista va determinando así su presencia, (ensuciando, como dirían otros) con la pretensión de insertarse en el mundo de los elementos simbólicos, como si a través de la pintura estuviera distribuyendo parte de su espíritu. Cuando el arte infringe el convencionalismo, cuando vulnera el espacio público, es entonces que las represiones artísticas pueden al fin aflorar y descargarse. Pintar sobre las paredes de la ciudad representa consumir un ideal dionisiaco. Una de tantas fantasías cívicamente mal vistas que no nos atrevemos a comentar.

Pintar en las paredes de los espacios públicos es ilegal. Por ello el escritor de grafitis actúa de forma velada, con nocturnidad y a gran velocidad para pasar inadvertido; todo lo cual coopera en que sea socialmente considerado una especie de delincuente que hace fechorías vandálicas. Ciertamente, no hay nada peor que la represión artística. Desde una concepción personal, me atrevería a decir que en la mente de todo aquel que condena un grafiti existe esa represión.

En la mayoría de los grafiteros late un íntimo deseo de notoriedad, de reafirmar su identidad social, en relación a un determinado grupo o etnia. De ahí que muchos grafitis consistan simplemente en nombres. Se hacen a toda prisa y lo importante es la identificación, el *tag*. Esto es, la firma. Sin embargo, da la sensación de que la sociedad está en contra de la expresión individual en espacios públicos. De algún modo, el que un escritor de grafitis estampe su *tag* en una determinada zona es interpretado como una usurpación, una apropiación indebida del paisaje urbano. Una comunidad sólo accede a que se introduzcan grafitis cuando las autoridades dan su anuencia, de acuerdo a algún plan urbanístico de intervenciones artísticas concebido desde algún salón de plenos. De repente el concepto de vándalo se trastoca espontáneamente por el de artista. En realidad, para un escritor de grafitis no se trata de hacer arte ni de crear una estética urbana. En el fondo el grafitero tiene otras ideas en la cabeza, quizá más simples, como expresar una protesta, una idea sencilla, o demostrar su impulso por romper con lo convencional, por hacer lo que no se debe como demostración de que ya no aguanta más y quiere ser escuchado. Sacar fuera de sí la ya mencionada represión artística.

A las autoridades les preocupa qué se expresa en las paredes. En primer lugar en cuanto a censura se encuentran los grafitis políticos, los efectuados con un sentido de arte

activista en contra de medidas administrativas, o como crítica a la realidad social. Son los temas más espinosos, seguidos por los grafitis con contenidos sensuales. Se puede evaluar esta escala de valores examinando la rapidez y resolución con que son eliminados de las paredes. Las obras que demuestran cierto talento artístico permanecen sin limpiar un poco más de tiempo. Grafitis bien elaborados que desde su primera concepción fueron pensados para permanecer. En ocasiones son tan sorprendentes que el ciudadano de a pie los valora casi como obras de arte.

***Street art* y publicidad exterior**

El arte urbano, el *street art*, ha venido desarrollándose libremente en las últimas décadas. Desde mediados de los años 90 el término *street art* o su equivalente de *post-grafiti* se vienen usando para describir las obras de un conjunto diverso de creadores que han ido desarrollando acciones artísticas en la calle mediante el uso de plantillas, posters, pegatinas y otras técnicas y códigos que se alejan de las convenciones habituales del grafiti. En el post-grafiti los artistas parten de una observación del entorno, y hacen una pieza que conjuga imaginación y realidad. A menudo trasciende las dos dimensiones e incorpora objetos. Una de las innovaciones que más juego a dado proviene del uso del *stencil*, la plantilla de estarcido, como una manera rapidísima y simple de pintado de un dibujo complejo. A partir de la plantilla han surgido subgéneros como el *reverse grafiti*, que consiste en crear imágenes a través de una plantilla quitando suciedad del pavimento con un limpiador eléctrico de chorro de agua. Aunque las obras de *street art* suelen efectuarse con pocos medios económicos, (algo que contribuye a su raro encanto) los últimos avances en tecnologías y la labor de medialabs de arte callejero han favorecido nuevas proposiciones vinculadas al grafiti, como pueden ser las proyecciones con laser de *tags* o dibujos sobre edificios durante la noche.

Mientras el *street art* es perseguido, en la calle las paredes sólo tienen un dueño: la publicidad. La expresión artística pura es relegada a pequeños ornamentos, cerámicas, estatuas y construcciones escultóricas abstractas en rotondas mientras la publicidad tiene su espacio asegurado en el espacio público. Las mejores zonas para el arte bidimensional están destinadas a la publicidad. El grafiti es lo único que de alguna manera compite con la cartelera publicitaria que tapiza los muros.

Lo irónico es que el grafiti suele preferir espacios que no contengan esa utilidad publicitaria, áreas libres de connotaciones comerciales. Paredes en lugares de paso –*no lugares*– en entornos desolados o abandonados, a las cuales tratan de darle una impronta

personal. En ciertos sitios un grafiti puede permanecer años. El hecho de que estén en zonas que no tienen utilidad repercute en que muchos grafitis permanezcan y no traten de borrarse a toda costa. Las autoridades, en estos casos, deben pensar que no molestan ahí, que no ensucian la cara de la ciudad y no perjudican al comercio.

El que los espacios más notorios de la calle sean exclusivamente puntos para la exhibición de publicidad no parece justo. Un entorno tan positivo en cuanto a visibilidad debería ser adaptado para la exposición de las artes plásticas. La pintura, sin ir más lejos, podría expandirse hacia esta dirección, entrando en contacto directo con la multitud. Instaurar visibles espacios de creación en las principales áreas metropolitanas es una ilusión que con un poco de voluntad política podría materializarse.

No parece justo que las paredes estén monopolizadas por el mercado. En esencia es contradictorio que siendo la decoración de los muros algo que afecta a la estética de las ciudades, a los artistas no se les conceda ningún protagonismo. Se supone que la calle es un espacio público, pero la realidad es que se alquila y se rentabiliza. Si consideramos la pared como un medio de comunicación, tendremos que aceptar que como cualquier otro medio está dominado por relaciones de poder, economía y otros poderes fácticos.

Los artistas actuales anhelan la calle. Sienten deseo de ocupar los principales soportes –por ejemplo las grandes vallas publicitarias– con sus propios carteles, con imágenes en gran formato. No podemos dejar de evidenciar que los *mass media* son el transmisor más efectivo de mensajes icónicos, en tanto el mundo de arte sigue encerrado en el museo sin poder alcanzar una audiencia masiva. Hoy por hoy el arte está enclaustrado en cuatro paredes, así que es vislumbrado y apreciado por pocos. Las plataformas publicitarias son para cualquier artista la zona de exhibición perfecta.

En la actualidad los creadores posmodernos son conscientes del gran potencial que poseen los espacios públicos, y a ellos destinan sus realizaciones. En un buen número de obras contemporáneas podemos apreciar que el mobiliario destinado a fines publicitarios se transforma en espacio de exhibición artística, susceptible de llegar al gran público, a las masas. Estos artistas buscan subvertir la funcionalidad comercial de la publicidad, que los soportes publicitarios abandonen sus intenciones de vender para transformarse en expositores de arte. Desde la década de 1980 se vienen haciendo intervenciones en este sentido. Fue entonces cuando empezó a considerarse que el papel cada vez más trascendental de los *mass media* en la vida cotidiana intensificaba el sentimiento de sociedad del espectáculo.

Algunos creadores, de modo independiente, optan por formar parte de estos espacios abonando el porcentaje establecido para anunciarse. Y en lugar de ofrecer publicidad aprovechan para exhibir piezas artísticas.

Así pues, soportes habitualmente destinados a la publicidad, son conquistados por el arte en su expresión más auténtica. Ya lo hemos dicho, son el lugar perfecto de exposición debido a su buena visibilidad. El artista consigue una buena promoción al darse a conocer; o bien, si su intención es activista, lanzar su protesta. Fue el método utilizado por *Guerrilla Girls*, un colectivo feminista que trataba de saltar a la escena del arte en Nueva York a través de metodologías propias de la publicidad. Con un trasfondo de activismo, de denuncia ante el racismo y la discriminación por cuestión de género, se dedicaban a pegar carteles por la noche y alquilaban espacios publicitarios para obtener una zona de exposición.

Consideraron que el lugar apropiado para protestar era la calle. Y ese fue su gran acierto. Los carteles en las paredes ofrecen una oportunidad de difusión equiparable a las pancartas de las manifestaciones. Un grito de basta ya no puede contenerse dentro de un museo o una galería, no sólo porque apenas logra ser escuchado, sino porque las instituciones de arte son parte del sistema.

Las *Guerrilla Girls* actuaban como una agencia de publicidad, y de este modo llevaban el arte al ciudadano de a pie, invitándolo a reflexionar sobre circunstancias sociales reales, en lugar de tratar de venderle algo. Irónicamente utilizaban estrategias propias del marketing publicitario, elaborando para cada pieza un lema a modo de slogan. Su cartel *Do women have to be naked to get into de Met. Museum?* no sólo se repartió en las calles de Nueva York como si se tratara del anuncio de un concierto, sino que además fue exhibido en los espacios para publicidad de los carenados de los autobuses por toda la ciudad.

Numerosos creadores siguen hoy estos procedimientos. Podemos mencionar a Jenny Holzer, que hace uso de soportes publicitarios para elaborar un discurso fuertemente crítico contra la dictadura de los medios y el capitalismo consumista. Jenny Holzer utiliza pantallas LED de grandes centros urbanos para exhibir sus textos y su discurso acerca de la publicidad misma. Además de criticar otros temas sociales, por ejemplo la guerra. Por otro lado, citemos también a la artista feminista Barbara Kruger, que efectúa campañas sobre temáticas de género con técnicas y métodos característicos de anuncios publicitarios.

Ayer y hoy



Fig. 1 Azulejo de Studebaker (Sevilla)

En el medio urbano la publicidad exterior es el elemento que más atención reclama: carteles, vallas, neones, pantallas gigantes, enseñas, marquesinas, lonas, mupis, opis... Por mil medios y estrategias intenta ser ineludible a la vista, atrapar nuestros estímulos sensoriales. Al pasear por la ciudad en todo momento la publicidad es un elemento que se repite, y estamos ya tan habituados a su presencia que de no haberla nos resultaría extraño.

Fue a partir de la Revolución Industrial que la publicidad comenzó a invadir las calles. En estos albores se valió como apoyo de la expresión puramente artística. Los principales cartelistas de fines del siglo XIX eran profesionales de la plástica que experimentaban con la publicidad como una nueva forma de arte público, capaz de llegar al espectador de forma directa. Era parte consustancial del modernismo. Los fabricantes de azulejerías como el célebre anuncio de Studebaker de la Calle Tetuán de Sevilla, se planteaban su labor como un arte innovador. Suponía plantarse en medio de la calle comercial con una obra digna de admiración. Eso es para un artista un sueño hecho realidad. Hoy los azulejos de Studebaker son parte del ornamento urbano, ya ha perdido su halo de publicidad. Se ha transformado en un elemento con una aureola de historia, y de algún modo interviene en la ambientación de la calle, hablándonos de un pasado, la época del Art Nouveau, la Belle Époque, con su incipiente actividad industrial ya de carácter comercial.

Después de la Revolución Industrial las ciudades se llenaron de publicidad, y ya a principios del siglo XX hubo manifestaciones contra esta invasión. La gente se sentía molesta, pues se perdía la belleza del entorno arquitectónico urbano. A lo largo de la historia ha habido distintas regulaciones, pero en general hay que reconocer que la gente ha ido tolerando que haya más y más publicidad. Actualmente los niveles de propaganda son muy invasivos. Se hace evidente sobre todo en los casos de edificios históricos recubiertos de lonas y carteles con anuncios de todo tipo de productos, pues pone de manifiesto que el interés comercial está por encima del de la cultura, el arte y la historia, precisamente los principales valores humanísticos. Hoy día se da el extremo de que la sobresaturación de publicidad ha llegado a convertirse en un emblema de la modernidad o el símbolo de una ciudad. Por ejemplo, pensemos en las panorámicas de *Times Square* en Nueva York, *Picadilly Circus* en Londres, o *Shinjuku* en Tokio. Postales éstas de un cierto barroquismo donde no parece caber ni un mínimo afiche publicitario más.



Fig. 2 Times Square (Nueva York)

Muchos artistas se han centrado en esta problemática y debaten el estado actual de nuestras calles, desbordadas de publicidad. En esta línea se elaboran proyectos contra-publicitarios muy interesantes, siendo uno de los ejemplos más curiosos el de *Urban Blooz*, que en 2003 efectuaron una serie de intervenciones en Francia sobre vallas publicitarias. Denominaron al proyecto *See-Through* (Ver a través). Su idea fue hacer un acto poético y a la vez reivindicativo, en el cual se cuestionara el emplazamiento de la publicidad en el entorno público. Querían convertir el soporte privilegiado del que goza la publicidad en una ventana a través de la cual mirar al mundo, y así verlo de otra manera. La idea central sería poder pasear por una ciudad sin publicidad. El colectivo *Urban Blooz* simplemente cambió la imagen de las vallas por una imagen de aquello que ocultaban a la vista del transeúnte. Se lograron así crear unas imágenes de gran sensibilidad.

Otro ejemplo muy interesante es la obra del fotógrafo brasileño Tony de Marco. Su temática es la desaparición de las vallas publicitarias. Realmente logró efectos impactantes con su proyecto en la ciudad de San Paolo titulado *No Logo*. El aspecto de la ciudad sin publicidad produce efectos desoladores. Tony de Marco aprovechó que una nueva regulación - la «Lei Cidade Limpa»- entró en vigor la ciudad de Sao Paolo. Esta es una de las ciudades más sobrecargadas de publicidad de todo el mundo, y por eso esta ley fue de gran importancia. Resulta cuanto menos curioso que el mensaje que subyace no sea que la publicidad es negativa, sino que justamente parece que en las fotografías faltara algo, pues se exhiben las estructuras desoladas y los soportes de metal fríos, como mástiles sin bandera.

Tony de Marco dejó ver, por lo menos, que había demasiada cantidad de publicidad, y que en Sao Paolo era necesario preservar limpios los cascos históricos y las zonas emblemáticas, habitualmente ocultos por el papel de los carteles.

El artista polaco Josef Shulz, efectuó un interesante proyecto llamado *Sign Out* en el año 2009, donde las vallas publicitarias y toda la publicidad de las zonas comerciales fueron manipuladas. Les quitó el mensaje y las coloreó. El resultado es color y forma puros, ya no se trata de comunicación.

Otra obra muy relacionada con la anterior, firmada por Christoph Steinbrener y Rainer Dempf. Nos referimos a su trabajo *Delete!*, donde convirtieron una calle comercial de Viena en un escenario propio de otro mundo, saturado de telas y plásticos amarillos cubriendo todas las señales de publicidad durante dos semanas. Su intención, como en todos estos casos, era abrir el debate sobre el exceso de publicidad, su incidencia en la sociedad. Al mismo tiempo se reivindicaba la belleza de la ciudad limpia.



Fig. 3 C. Steinbrener/ R. Dempf: *Delete!* (Viena, 2005)

Asimismo es muy interesante la acción del artista Neko sobre los mupis y opis de Madrid. Dejó al desnudo estos soportes luminosos, que son muy visibles de noche, y les colocó en el interior luces de colores que daban una sensación visual muy pictórica. Ahora estas plataformas publicitarias ya no nos tratan de vender nada. Podemos reflexionar sobre lo que son y su papel en el espacio público.

Publicidad de guerrilla

La publicidad anhela del arte justo lo que no puede tener, la pureza, el sentimiento de expresión sin intereses de por medio. Precisamente porque su fin es suscitar la atracción de posibles consumidores. Constantemente surgen nuevas formas de arte en el espacio público, y los publicistas están a la caza, pendientes de nuevos modos de innovar su disciplina con esa ración de pureza de la que hablamos, la del arte sin mayores pretensiones.

En este contexto podemos hablar de la publicidad de guerrilla.

La publicidad de guerrilla (también conocido como *marketing de guerrilla* o *marketing radical*) es aquella que utiliza herramientas y contenidos no convencionales, muchos propios y característicos del *street art*, en especial el grafiti. Se dirige

fundamentalmente a la cultura urbana joven, mediante una metodología y unos recursos sencillos, aunque el acabado de las obras suele ser de muy buena factura. Su procedimiento de comunicación radica en la creatividad del concepto representado, su forma, su soporte y el emplazamiento, un punto estratégico de la ciudad adecuado para sus fines comerciales. Su éxito se cifra en la capacidad de impacto visual, en que el viandante, que habitualmente está tan sobresaturado de publicidad que ya no le hace caso, se sorprenda de pronto en la calle con algo que interpreta no directamente como publicidad, sino como espectáculo. A partir de entonces el volumen de éxito se incrementa por medio de la difusión boca a boca, y la viralidad generada en los medios de comunicación. La publicidad de guerrilla rompe con las convenciones y las tradiciones porque su mayor baza es el ingenio, la creatividad extrema, deslumbrando sobre todo a los más jóvenes.

La variante contemporánea de la publicidad de guerrilla es el *street advertising*. Aquí la diferencia radica en que no escatima emplear medios y procedimientos. El *street advertising* es también denominado *street marketing*. Se podría, en efecto, hacer una definición más concreta: Las acciones y actuaciones artísticas que como medio publicitario acaecen en el espacio urbano, funcionando éste como plataforma de comunicación.

Su origen emana del contexto de posmodernidad en que nos hallamos, siendo una de sus principales características el que se concentra en exponer especialmente los valores, símbolos e iconos que proceden de la cultura popular urbana. Su filosofía es en apariencia *underground*, suburbana, si bien cuando hablamos de los intereses publicitarios, difícilmente existe otra filosofía que la del capital. Sin embargo, en todas estas intervenciones podemos observar un ejercicio de tamizado de los conceptos clave de la cultura urbana –con toda probabilidad resultado de complejos y costosos análisis estadísticos– que construyen un discurso altamente atrayente para el paseante-espectador-consumidor. El público juvenil es muy sensible a estas manifestaciones.

Hay que reconocer que hoy por hoy el *street advertising* se encuentra muy en boga. La publicidad que de este género existe en la actualidad es extraordinaria. Aún está por descollar en nuestro país, pero en lugares como Reino Unido las agencias de publicidad están explotando profusamente estas nuevas posibilidades comunicativas.

Podemos advertir un vínculo muy estrecho entre el arte urbano y esta clase de publicidad. Un análisis más concreto nos permite visualizar claramente sus deudas e influencias. Las acciones callejeras de los artistas urbanos a menudo son adoptadas por los publicistas. Los artistas callejeros tienen esa carga de espontaneidad que gusta a las marcas para atraer a sus potenciales clientes. El *street art*, en concreto, es algo muy imitado. En todo

caso los publicistas se ocupan de enmascarar estas relaciones. Es decir, siempre parecen ser versiones, no copias directas. Pero lo que es innegable que la idea es imitada.

No es nada nuevo señalar que la publicidad absorbe ideas artísticas. Dentro de la profesión publicitaria hay bastante crítica a este tipo de imitaciones, por la cuestión de la autoría de la idea. En general se condena no ser original. Quizá la polémica radica en el uso que se da a la imitación, a la apropiación del concepto, que al tratarse de publicidad conlleva siempre una cuestión económica de fondo. A todo esto, alguno podría señalar que también lo creativo consiste en contarlo de forma diferente. Yo por mi parte desearía que al artista a quien han robado la idea por lo menos le recompensaran con un porcentaje de los dividendos generados gracias a su acción de *street art*.

La publicidad absorbe todo lo que posee aroma a moderno, fresco, lo que surge espontáneamente de la calle, para utilizarlo con fines comerciales. La publicidad se inspira ahora en el arte urbano porque los creativos han percibido que la publicidad convencional no logra atraer al consumidor juvenil, que carece de la paciencia necesaria para hacerle caso. Hay saturación de mensajes icónicos y la publicidad necesita ofrecer algo novedoso que despierte de nuevo la atención de estos potenciales compradores. Si las estrategias persuasivas usuales no hacen efecto, los creativos están en disposición de cambiar sus tácticas. En palabras de Naomi Klein: «La publicidad es cada vez más chillona e invasora porque la gente ha aprendido a evadirse de ella. Y eso no lo pueden consentir los publicistas.»

Mediante la combinación de *street art* y publicidad se han ido a la conquista de la calle, un espacio donde todo se ve con ojos expectantes. En efecto, un paseante no está preparado psicológicamente para recibir mensajes publicitarios enmascarados como arte urbano, y el *street advertising* juega con esa ventaja propia de lo imprevisto. Por lo demás, se minimiza la rivalidad existente en otros medios como el periódico o el *spot* en un bloque publicitario de televisión.

En apariencia se impacta sobre menor cantidad de gente, pues a diferencia de medios como la televisión, con una obra de *street advertising*, que es única, sólo se llega a las personas que pasan por la zona durante su exposición. Sin embargo, aquí lo importante es la calidad, el impacto positivo sobre los espectadores, pues puede acarrear efectos secundarios y generar viralidad. Es decir, que se difunda de boca en boca o a través de otras redes comunicacionales por quienes lo recuerdan.

Los valores de la cultura joven de barrios obreros, el espíritu del arte urbano, ese halo de inspiración y espontaneidad natural, e incluso el uso de recursos de bajo coste, son reproducidos y puestos bien de manifiesto en el *street advertising*.

E igual que el grafitero busca la mejor ubicación pensando en quién quiere que vea sus obras, lo mismo se prevé con este tipo de anuncios publicitarios. Es más, muchos creativos consideran que los grafiteros y plantillistas piensan como verdaderos diseñadores de gráfica publicitaria. La diferencia está simplemente en que un grafitero corre el riesgo de ser detenido y multado por plasmar su idea. No obstante, hay que señalar que algunos artistas urbanos que han cobrado cierta fama, como por ejemplo Fairey Shephard, llamado Obey, o el mítico Banksy, se han introducido paulatinamente y con notable éxito en el mundo del diseño, trabajando en campañas comerciales propias o contratados por otras empresas.

Bibliografía

- Dorrian, M., & Gavin, L. (2008): *Publicidad de guerrilla. Otra forma de comunicar*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Estevan Estevan, C. (2012): «StreetAd: Reflexiones artísticas sobre la publicidad exterior». En *Bellas Artes y sociedad digital*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Klein, N (2005): *No logo: el poder de las marcas*. Barcelona, Ed. Paidós.
- Moreno López; B. (2011): «Inspiración, casualidad o copia. La confluencia entre el street art y el street advertising». En *Estudios sobre arte y comunicación social*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social.

5

Andando en el sonido: perspectivas de un paisaje sonoro

Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA

Fondation Maison des Sciences de l'Homme
(FMSH, Paris)

Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiantano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole (...).

Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee

(Luigi Russolo, *Arte dei rumori*, 1913)

Introducción

Según la teoría del cosmos pitagórico, existe un continuo sonoro producido por los planetas y los astros, distribuidos de forma proporcionada, al trasladarse en su devenir celestial, una denominada armonía de las esferas. Sin embargo, somos incapaces de oír dicho evento sonoro porque ya está ahí desde que nacemos; nos precede y, por tanto, no reparamos en él. Sólo si se detuviera, algo que nunca podría ocurrir con testigos como nosotros, seríamos conscientes del vacío y el silencio absoluto que, entonces y sólo entonces, surgiría (Godwin, 2009).

Pero este silencio no existe, mucho menos en la ciudad; «The sound is acting», así definía John Cage su concepción del entorno sonoro desde su apartamento en New York. Nuestros oídos están siempre abiertos pero no escuchamos lo que nuestras ciudades y nuestro entorno nos quieren decir. Las propuestas musicales que se vinculan al género conocido como paisaje sonoro nos hacen detenernos en aquello que de bello hay en la cotidianeidad de la ciudad y ayudan a identificarnos, de hecho, con ella. Cada uno de los entornos urbanos en que desenvolvemos nuestra vida tiene se convierte así en un paisaje distinto y único.

En este texto me planteo realizar una aproximación al amplísimo concepto, por su heterogeneidad estética y por su infinidad de aplicaciones artísticas, de paisaje sonoro. En cuanto a su definición en el ámbito de la composición musical, este término podría tener sus antecedentes en las audacias del futurismo italiano –de cuyo manifiesto musical, del que se ha citado un fragmento al comienzo del texto, se cumplen cien años en 2013– y extenderse hasta las posibles proyecciones de la creación puramente orquestal, en creadores como el linarense Francisco Guerrero.

Se trata en cualquier caso de fijar una de las posibles vistas de este paisaje, realizadas desde una ventana –la de un pequeño apartamento en el centro geográfico de Andalucía– desde la que, sin duda, se oyen los ruidos de una gran ciudad...

El silencio urbano

Puesto que, de manera genérica, nuestra conciencia es incapaz de discernir el silencio de nuestro entorno sonoro habitual –ya que estamos continuamente expuestos a él–, nuestra percepción no suele estar habituada a detener su atención en las sutilezas de los

acontecimientos ruidosos que nos rodean: «Hemos emparejado el sonido con el silencio, o con lo que creemos que es el silencio» (Pelinski, 2007).

Sin embargo, lejos de hallarnos en un medio silencioso, puede afirmarse de manera categórica que nuestra vida cotidiana se desenvuelve rodeada de sonido; toda acción en nuestro día a día aparece subrayada y apoyada por algún tipo de tic o gesto sonoro. Es obvio que estas resonancias construyen de manera latente nuestro devenir diario y, también, que pasan desapercibidos casi de manera absoluta a nuestra conciencia. Tras la novedad que puede suponer una modificación del entorno –cuando viajamos o cuando cambiamos de residencia, tanto como cuando cambiamos de dispositivo de telefonía o medio de locomoción–, los sonidos de nuestro paisaje cotidiano se integran en un imaginario sonoro del que no somos conscientes hasta que nos falta, es decir, hasta que llega el silencio absoluto, momento del que no existe retorno.

De hecho,

Cada cultura, cada sociedad, del mismo modo que produce una arquitectura propia, un lenguaje o un patrimonio musical, también elabora y selecciona con el paso del tiempo unas manifestaciones sonoras características diferenciadoras. El sonido puede tener otras connotaciones, otras dimensiones que difieren de la de ruido y su correlato de molestia. El sonido es algo más que un elemento opresivo que nos aísla del medio, pudiendo erigirse en un importante elemento de relación y comunicación con el medio al proporcionar un contacto físico y dinámico con el mismo (Carles y Palmese, 2004)

Destacan dos interesantes cuestiones de esta cita: la primera tiene que ver con la definición del sonido y su proyección en nuestra percepción: primero la cualidad diferenciadora, es decir, las características que puede tener una «manifestación sonora» concreta adscrita a un medio específico –lo que podría entenderse como un paisaje sonoro–; segundo, la aportación fundamental que el conocimiento de estas cualidades – o sea, de este paisaje– puede significar para la capacidad de «relación y comunicación» del individuo con su entorno más inmediato, lo que podría comprenderse como identidad sonora. Ambas cuestiones serán comentadas en este texto.

Pero en primer lugar, ¿qué es un paisaje sonoro? Si atendemos a una de las definiciones académicas más aceptadas, podemos decir que

es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país,

una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una habitación o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental, con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (Woodside, 2008)

El estudio de este género artístico, que tendría como momento inaugural las indagaciones del compositor Pierre Schaeffer durante los años cuarenta, no es ni mucho menos nuevo, aunque quizás en castellano sea algo más complicado encontrar un corpus bibliográfico sólido. De hecho, uno de los libros que inauguran la historiografía a este respecto se encuentra muy cerca de cumplir los cuarenta años: *The tuning of the World. A Pioneering exploration into the past history and present state of the most neglected aspect of our environment: The Soundscape*; así titulaba R. Murray Schafer en 1977 su monografía sobre el paisaje sonoro, el «menos atendido de los rasgos identificativos de nuestro entorno». Se trataba de un estudio dedicado de manera detenida a los sonidos del paisaje desde el entorno natural al ruido urbano.

Pero, más allá de aproximaciones historiográficas, ¿cómo podemos adentrarnos en este paisaje y valorar sus múltiples c(u)alidades? Simplemente, debemos abrir nuestros oídos conscientemente y seguir los pasos que nos indica el etnomusicólogo Ramón Pelinski, desde la escucha natural de todo aquello que nos rodea, a la privilegiada, en la que discernimos conscientemente los elementos que constituyen nuestro medio y los ponemos en relación con nuestra propia experiencia.

En el primer caso,

Podríamos hablar entonces de una escucha negativa: quizás por razones de supervivencia auditiva, hemos desarrollado «hábitos de no-escucha», hábitos de sordera selectiva que destierran los sonidos del entorno al limbo de los sonidos no percibidos (Pelinski, 2007)

Se trata de la denominada escucha natural, aquella que desarrollamos de manera inconsciente y que nos sitúa en nuestro entorno, aquella que nos avisa de cómo actuar en cada situación: si cruzamos una calle atestada de tráfico y oímos un claxon, nos apartaremos de un salto; si nos encontramos a campo abierto y oímos un trueno, buscaremos refugio porque esperamos que llueva... Esta escucha, que viene definida claramente por el contexto situacional, es

pasiva, distraída, desenfocada, no presta atención a la sensación sonora; es percepción del entorno menos sus sonidos; suele ser *interactiva* dado que vincula percepción y acción con fines prácticos; es *referencial* pues se identifica con la fuente que lo produce; es *simbólica* ya que el proceso sonoro se toma como índice, signo o símbolo de otra cosa; es, en fin, ingenuamente realista (Pelinski, 2007)

Nos hallamos, por tanto, en el dominio de nuestra percepción menos reflexiva, en la inmediatez de la sucesión de los acontecimientos que nos rodean constantemente y que sustentan nuestra contextualización sensorial. En este primer estadio no existe intermediación, oímos y reaccionamos a la información que recibimos de manera mecánica e inmediata. Es ésta la forma más habitual de nuestra escucha cotidiana; el sonido de nuestro entorno más cercano nos dice cómo actuar en cada momento, cómo relacionarnos con él y, de manera también franca, nos sitúa en él, es decir, se nos identifica y nos informa de cuál debe ser nuestra reacción y cuáles nuestras expectativas.

Obviamente, este tipo de audición es absolutamente necesaria para sobrevivir en el medio urbano o rural, en el supermercado –cuando hay rebajas– o en la calle, al cruzarla por donde no debemos cuando vemos a alguien conocido al otro lado...

Son las 7,30 de la mañana, oigo un sonido grave y continuo, que poco a poco va adquiriendo un aparente ritmo, parece el latido de un corazón artificial, de metal; a la vez, sin comprenderlos pero atisbando su posible origen, me rodean varios discursos simultáneos que puedo adivinar como lingüísticos, la gente habla, escucho la entonación y la melodía de estos discursos sin reparar en –y sin conocer– su semanticidad... aquel sonido anterior grave y acompasado adquiere tonalidades más agudas, un silbido se suma entonces raudo a la armonía industrial hasta que su intensidad disminuye notablemente y se detiene. Es obvio que no me encuentro precisamente en medio de la vega granadina, sino en una de las líneas de metro de Madrid. Toda esta serie de sonidos me dicen dónde me encuentro, identifican el espacio y a mí mismo en él, pero además, he podido otorgarle unas cualidades, es decir, he podido discernir de manera sencilla algunos de sus comportamientos estrictamente sonoros. Esta descripción tiene poco en común con el paisaje que se describe aquí:

O vento e o mar son os únicos protagonistas na paisaxe deste lugar. As ondas batendo contra os acantilados, ala embaixo, enche todo de acordes graves que o vento, ao zoar, acompaña con complexas harmonías de acordes agudos disonantes. Paisaxe que mete o frío no corpo a calquera que a escoita (Otero Seoane, 2009)

Estos dos retratos sonoros, producto de la conducción de la sensación sonora a través de una percepción consciente, se realizan a partir de una «escucha reducida», «un viaje analítico al interior del sonido, con el objetivo de lograr una escucha virtualmente musical» (Pelinski, 2007).

Nos situamos entonces en un estadio perceptivo algo más elaborado que permite un discernimiento consciente de los valores sonoros de un espacio cualquiera. La capacidad para pasar de una percepción natural a una reducida de este tipo de eventos viene desde nuestro propio hábito cotidiano. No es necesario tener formación técnica o académica en lo musical; de hecho, ésta podrá suponer posiblemente un obstáculo, puesto que la tradición occidental suele limitar el marco de aquellos acontecimientos sonoros susceptibles de ser evaluados estéticamente a sonidos claros y armónicos, es decir, a la definición convencional de lo que ha sido considerado el objeto musical hasta la irrupción del futurismo italiano.

Como decía, se trata de una cuestión consuetudinaria: no tenemos el hábito de apreciar de manera detenida el entorno sonoro que nos rodea, nuestro propio espacio sonoro. Sin embargo, se trata sencillamente de una cuestión de esmero y, obviamente, de tiempo. Aunque no siempre nos encontramos en disposición de detenernos a considerar las cualidades de los eventos sonoros que nos rodean, sí que podemos intentar apreciar dichos eventos cuando se presentan en una creación, como ocurre con los ejemplos de que nos provee el género del paisaje sonoro; de esta forma, podremos ampliar progresivamente nuestro rango de percepción auditiva y reparar en la poesía del ruido circundante.

Una muestra no la ofrece *La ciudad del agua*¹, una composición creada en 1994 por José Iges (Madrid, 1951) y Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), dos figuras de referencia en el paisaje sonoro español. A partir de la amplísima paleta de sonoridades que ofrece el discurrir del agua por los distintos espacios de la Alhambra, del recitado de la epigrama poética que decora sus muros y de los comentarios de los propios guías y visitantes, Iges y Jerez dibujan este paisaje que reproduce y describe de forma precisa las sensaciones sonoras que provoca este espacio monumental. Se nos presenta así el resultado artístico del proceso que se desenvuelve desde la escucha natural de este entorno hasta su apreciación y posterior consideración estética, a través del ejercicio de una escucha reducida.

Resta aún un tercer estadio en este análisis de las posibilidades de nuestra capacidad de percepción y reflexión auditiva: la escucha privilegiada. En ella, conceptos como experiencia y memoria juegan un papel fundamental puesto que es a través de ellos como

¹ http://archive.org/details/Ciudad_agua [2012, Octubre 30]

podemos construir su valor final. Se trata de aplicar al proceso de recepción nuestro propio imaginario sonoro, los gestos y eventos que hemos aprehendido a lo largo de nuestra vida y que están presentes en nuestra conciencia, sólo si acudimos a ella. Es en esta escucha privilegiada donde se instalan los procesos de identidad asociados a la memoria sonora que todos albergamos, nuestro «patrimonio sonoro» individual.

Identities

Existen múltiples acercamientos a una posible definición del concepto de identidad en lo que a la relación del individuo con su medio sonoro inmediato se refiere. Una de las más completas es la que sigue, realizada por dos de las autoridades en el análisis de la configuración sonora de nuestro entorno, José Luis Carles y Cristina Palmese:

Definir el conjunto de características comunes a un lugar partiendo de una hipótesis inicial: la de que los espacios urbanos, las plazas, calles, rincones y patios de las ciudades son espacios vivos, sensibles, representativos. Esta identidad es la que hace que podamos reconocer e identificar una ciudad a través del sonido diferenciándola de otras (Carles y Palmese, 2012)

Y, en este mismo sentido, podríamos afirmar que:

Los sonidos funcionan entonces como elementos de cohesión o de diferencia. Las culturas poseen sus propias acústicas a partir de las que se crea una red de significados, una relación en la cual se solapan sonidos «útiles» y «residuales» construyendo una «identidad» aural, una conciencia de pertenencia a uno o a varios grupos, en un entramado de realidades transversales en las que se funde memoria y presente (Gil, 2007)

Al final del epígrafe anterior hablábamos de «patrimonio sonoro», que, teniendo en cuenta las definiciones aplicadas de identidad que acabamos de leer, podría entenderse como aquellos «sonidos [que] pueden constituir en ocasiones un referente suficiente para reconocer ciertos entornos, ciertos tejidos urbanos, o incluso algunos lugares precisos» (Atienza, 2007). Este patrimonio nunca es estático y se nutre constantemente y día a día de los acontecimientos sonoros que se fijan en nuestra memoria y que conforman, al igual que nuestros recuerdos visuales, olfativos o táctiles, lo que somos y lo que seremos. En este sentido, «La identidad sonora es un concepto que traduce la tensión y la interacción existente entre la memoria

sonora que poseemos de un lugar, y las escuchas futuras o proyectadas que del mismo lugar podamos realizar» (Atienza, 2008).

No entraré a definir las connotaciones emotivas consustanciales a este proceso de identificación sonora, aunque sí es interesante subrayar la necesidad de asumir de forma consciente dichas connotaciones puesto que determinan la evaluación de nuestro entorno y la preparación y realización de nuestras acciones y reacciones a él (Carles, 2007); es decir, estar capacitados para mejorar nuestra habilidad de respuesta física, emotiva y estética a los estímulos sonoros que nos rodean depende de la amplitud de nuestra percepción, también en el caso de los sonidos.

Y para ello es también útil preguntarse cuáles son aquellos «emblemas» y signos sonoros que constituirían, de forma genérica y teniendo en cuenta la individualidad perceptiva de cada «paseante», el patrimonio y la identidad sonoras de un entorno dado. La bibliografía es amplia y heterogénea a este respecto, puesto que tiene en cuenta desde las cualidades medioambientales –lo que ha venido a llamarse ecología acústica– a las emotivas y puramente estéticas: «Numerosos lugares urbanos ofrecen al ciudadano ambientes sonoros emblemáticos, fácilmente identificables merced a una escucha orientada en el espacio con la presencia de firmas sonoras características (...)); éstas se encuentran determinadas por su «fácil reconocimiento por parte de los habitantes de la ciudad, ya que permiten percibir a través del sonido la singularidad de los fenómenos urbanos» (Carles y Palmese, 2004).

Paisajes sonoros compuestos

Es precisamente esta singularidad de los fenómenos urbanos, unida a la ya histórica definición del objeto sonoro que realizara Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*, publicado en 1966 –donde incluía cualquier «evento acústico» o perceptible por un oyente como susceptible de ser considerado como forma estética–, la que provoca, en la creación musical contemporánea, la inclusión voluntaria de aquellos acontecimientos sonoros que nos rodean, observados siempre como objeto estético de primer grado.

A pesar de su extensión, me permito extraer la siguiente cita, puesto que pocos expertos como el compositor José Iges pueden exponer mejor el desarrollo de esta inclusión del entorno sonoro, del paisaje sonoro, en la creación contemporánea, desde los primeros ejemplos de los años sesenta y setenta hasta finales del siglo pasado:

Tres tendencias muy diferenciadas se han venido dando en el «soundscape». La primera viene representada, como dijimos, por los seguidores más o menos directos de la postura de Murray Schafer. La segunda ha planteado un trabajo con el entorno sonoro más desprejuiciado, si se quiere, hibridándose en algunos casos con elementos poéticos, documentales o de reportaje, y en otros desarrollando «puentes sonoros» entre dos entornos naturales o urbanos (...). La tercera (...) viene representada en los últimos años por el trabajo de artistas sonoros como el español Francisco López (...): [aquí] el entorno acústico es considerado a todos los efectos como el más completo «sintetizador», que provee de una rica y diversa materia prima para su obra. (...) [Así] se acaba perdiendo la referencia con el entorno del que proceden, en beneficio de los intereses del compositor (Iges, 1999)

De esta secuencia puede extraerse que la evolución del género artístico del paisaje sonoro y la diferenciación de las distintas tendencias creativas que lo componen vienen definidas por el grado de elaboración y estilización formal del objeto en cuestión: es decir, de la capacidad del artista para dibujar un paisaje específico y, por tanto, de la habilidad del oyente para reconocer un entorno real a partir de la escucha del paisaje sonoro compuesto.

Antes de concluir es interesante traer a colación cómo la estilización formal y compositiva de un entorno natural o artificial se ha dado de manera constante y muy significativa en la creación puramente instrumental, es decir, en la música convencional –si utilizamos este adjetivo sin las connotaciones negativas que se le suelen adjudicar. Sin las ventajas de la mediación tecnológica y los logros del registro y la grabación sonoros a finales del siglo XIX, numerosos compositores se han visto atraídos por la reproducción musical de un entorno específico. En tal dominio podríamos observar la *Sinfonía Fantástica* (1830) de Héctor Berlioz (1803-1869), incluida en el género sinfónico programático extendido durante el Romanticismo pleno, o el ya conocidísimo *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger (1892-1955).

Más cerca en el tiempo existen también interesantes técnicas creativas que podrían vincularse a un amplio concepto de paisaje sonoro y a las sutilezas que su aplicación estética puede provocar: así pueden entenderse el espectralismo francés nacido a mediados de los años setenta –en el que se toma como secuencia compositiva el espectro natural y físico-armónico de una altura concreta– o la música fractal. Entendida a partir de los estudios de Mandelbrot como la cualidad geométrica de un objeto cuando su aspecto y distribución estadística no se altera en cualquiera que sea la escala con que se observe –principio de autosemejanza–, el fractal está presente en las fases de crecimiento de muchas especies naturales de nuestro entorno. Por tanto, su utilización como técnica compositiva –cuyo análisis escapa al objeto de

este capítulo pero sería necesario para demostrar esta vinculación, hay que admitirlo– es entendida también como una aplicación del paisaje sonoro, esta vez estrictamente instrumental u orquestal. Tal es el caso, entre otros, de compositores como Francisco Guerrero (Linares, 1951 – Madrid, 1997) y su pieza *Sahara* (1991); en ella el método científico sirve de base técnica para el procedimiento creativo inicial, es un punto de partida, nunca una estación de destino. No se trata en tal caso de la reproducción fiel y palpable –audible– de un entorno cuyo material sonoro ha sido previamente registrado y elaborado, como ocurre en el paisaje, sino de la aplicación musical de un patrón de comportamiento físico; nos situamos, entonces, ante una concepción más sutil pero igualmente descriptiva, si admitimos su valor estético a nivel microscópico, del hábitat natural que nos circunda.

Conclusiones

Observamos en cualquiera de los casos observados cómo el compositor o artista sonoro no deja de relacionarse de manera inmediata con su entorno, ya sea natural o artificial, en un claro intento de comunicación bidireccional: en un sentido, hacia la definición de su posición ante dicho entorno en la medida en que lo percibe e interpreta y cómo afecta a su propia creación artística. Aquí, «la transmisión artística, sonora, del significado de lugar, tiempo, ambiente y percepción auditiva» (Westerkamp, 2008) pasa a comprenderse como finalidad de toda composición; en otro –no necesariamente contrario–, hacia el oyente, con una finalidad casi profética en cuanto a la apertura radical de la percepción que el paisaje sonoro provoca a todo aquel que se acerca a apreciarlo.

En este sentido, el paisaje sonoro se convierte en una herramienta decisiva para la comprensión del comportamiento que nuestro entorno muestra en sí mismo y para un enriquecimiento insólito de nuestra relación afectiva con el sonido y el contexto en el que éste es producido y percibido.

Nuestra capacidad para observar el «silencio» urbano, es decir, la construcción de nuestro propio hábitat, depende de nosotros mismos: en la ciudad no existe ni un solo rincón que no muestre un comportamiento sonoro, natural o artificial; pero éste se muestra siempre vinculado por un lado a la propia experiencia y capacidad perceptiva del sujeto y, por otro, a la superación de las convenciones artísticas por las que sólo abrimos nuestros oídos cuando nos situamos en el formato habitual del concierto, sea el género o estilo que sea.

Es necesario, como deseaba John Cage a cada entrada de un año nuevo, «to have a happy new ear».

Bibliografía

- Atienza, Ricardo. (2007) «Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana», I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/atienza/atienza_01.htm, [2012, Septiembre 28]
- Atienza, Ricardo. (2008) «Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano», *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU 08: Paysage Culturel*, 16-19 Janvier 2008, Madrid, Espagne, p. 5. <http://www.cresson.archi.fr/EQ/Identidad%20sonora%20urbana.pdf>, [2012, Octubre 1]
- Carles, José Luis. (2007) «El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido», I Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.html [2012, septiembre 28]
- Carles, José Luis y Cristina Palmese. (2012) «Identidad sonora urbana», <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>, [2012, septiembre 3]
- Gil, Juan. (2007) «La auralidad consensuada. Paisaje sonoro y redes sociales», www.escoitar.org, <http://www.escoitar.org/La-auralidad-consensuada-Paisaje>, [2012, septiembre 4]
- Godwin, Joscelyn. (2009) *Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, traducción de María Tabuyo y Agustín López. Girona: Atalanta.
- Marinetti, Filippo Tomaso. (1913) *Bombardamento d'Adrianopoli*, <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/BOMBAR.html> [2012, Octubre 3]
- Otero Seoane, Jesús. (2009) *Serie Sons da Costa Ortigueira – Punta Rudicio*, www.escoitar.org, [2012, septiembre 20]
- Westerkamp, Hildegard. (2008) «Estableciendo vínculos entre la Composición de Paisajes Sonoros y Ecología Acústica», traducción de Juan Gil, enero, 2008, www.escoitar.org, [2012, septiembre 14]
- Woodside, Julian. (2008) «La historicidad del paisaje sonoro y la música popular», *Revista Transcultural de Música*, 12 (2008), <http://www.sibetrans.com/trans/a106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>, [2012, septiembre 28]

6

Identity building in photographic travel books

Susana S. MARTINS

Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Institute for Cultural Studies, Katholieke Universiteit Leuven, Belgium

Books as travel objects

The history of travel has been for long associated with the production of books. From travelers' private journals to albums made to report survey expeditions, ethnographic studies or archaeological campaigns, the astounding diversity of styles and shapes one finds in books related to travel, reflects an obvious multiplicity, also present in travel typologies and travel practices over the centuries. At a time when the act of travelling is so widespread and generalized, it is important to keep in mind how the concept of travel has evolved and changed tremendously throughout history. From pilgrimages to commercial journeys, from scientific expeditions to field trips, from *grand tours* and cultural tourism to honeymoon

packages – to name but a few – vast and varied is the number of different realities that come together under the same designation of *travel*¹.

Despite all categories of travel in all conceivable contexts and historical periods, it is however possible to point out a common feature in this wide panorama. In general terms, travel, in its motivated variant, is often associated with cultural fabrications that are meant to make the transient nature of every journey last in time. From the production of journals, books, reports, pictures or souvenirs, all these objects can be understood within the same logic: they are meant to give a certain journey a concrete materialization – a materialization by which travel can, up to a certain extent, be re-enacted or at least remembered. Ultimately, their aspiration is to transform the transitory nature of any journey into something tangible, that one can take hold of and apprehend. And what is remarkable in this process of materialization is the fact that a particular trip can later be accessed by anyone, including by those who didn't even perform it.

It is through this mediation procedure – of travel objectification – that travel can thus become something desirable and, most decisively, transactional and consumable. In the complex processes of travel objectification, travel books configure a particularly interesting example. Among other reasons, their particularity chiefly relates to the fact they not only correspond to a *post-travel stage* (should we understand them as a result of the journey, as a memory or a record); but they are also especially relevant in an *anticipatory travel stage* (should we regard them as foreseeing and prefigurative devices). Instead of merely conveying an account of a journey already completed by someone else, travel books evolved in such a way as to create in the reader the desire to perform a journey, which is yet to be experienced. Travel became thus something people are yearning to and willing to pay for; and this transformation is precisely what lies at the heart of current tourism industries.

Travel books, which typically cover specific countries or cities, configure then a perfect locus wherefrom to examine the construction of visual and identity processes concerning places and communities. Therefore, the main purpose of this article will be to analyze how photographic travel books have materialized many of these identity-building processes which are also extraordinarily active in the framework of tourism. Examining a particular post-war period, and through the example of photographic representations on Portugal around the 1950s and 1960s, our aim here will be to demonstrate how photographic travel books – due to the complex word and image negotiations they enact – are especially

¹ The cases provided to exemplify the diversity of travel typologies are merely illustrative and not exhaustive. Moreover, the notion of travel, as it is used throughout the article, consciously excludes the cases of involuntary and non-motivated types of travel.

meaningful objects to tackle identity building phenomena within the context of tourist travel and photography. Yet, and before any closer photographic analysis, a broader assessment on the nature of touristic travel and travel books seems nevertheless necessary.

The photographic experience of tourism

Although sightseeing has not always configured the major aspect of travel practices, and, as Judith Adler has demonstrated (1989), is something historically and culturally bound, touristic travel seems to be chiefly motivated and experienced in visual terms, like John Urry has ingeniously pointed out in his classic study *The Tourist Gaze* (1990). In this sense, I would like to begin with a revealing episode, about the centrality of seeing, to be found in Honor Wyatt's 1955 book *The Young traveller in Portugal* (see Wyatt 1955)². The text depicts the adventures of an English couple who is travelling to Portugal with their two kids: Patience, a 15 year-old girl and little William, aged 12. Right after their arrival, the family goes on a short train trip under intolerable heat and, for this reason, the curtains of the train were closed in order to keep the sun out. Under such circumstances and at a certain point, little William, who had been quietly looking round the edge of the curtain interrupts the family conversation with an unexpected exclamation: «I say, look at that!» And suddenly he pulled the curtain aside in a quick gesture. «The effect», recounts the mother, «was dramatic. It was as if we had been in a darkened theatre whose scene was suddenly revealed; as if William had said: «Look! Portugal!» (Wyatt 1955: 14).

This little passage masterfully pinpoints the spectacular dimension inherent to touristic travel. If the notion of spectacle has already been defined by Maurice Samuels in his book *The Spectacular Past* as something mounted to be seen, and to be seen for a price (Samuels 2004:6), I believe it is also important to focus here on the representational character of touristic spectacle, by which what is *seen* is inevitably objectified; and those who see are always voted to an ineluctable condition of exteriority. Moreover, what also grabs our attention in the excerpt mentioned above is the fact that the spectacular country is enclosed and framed by the window, suggestively favouring the country's perception as an image, and not so much as reality.

² This particular book is part of a wider movement of book collections on countries, particularly devoted to young adult audiences, during the 1950s and 1960s. Besides the series *The Young Traveler in...*, other examples can be mentioned, like the British collection *We Go to...*, the French *Connais-tu mon pays?* or the Dutch one *Dit is ons land*.

Although this article has started with the reference to the long relationship between travel and books, the role of images in tourist travel is also too decisive to be ignored and, for this reason, it is all the more important to highlight the prominent role photography played, as well, within the contexts of travel and book production. The development of photography, in particular, was principally bound together with the consolidation of tourist practices. To give but a small, yet significant example, if the invention of photography is conventionally located in 1839, it should be noted that the first large-scale train excursion was organized by Thomas Cook in Leicester, only two years later, in 1841 (Crawshaw 1997, Simmons 1973-4). And if photographic images have undergone some changes throughout the years, they have however remained closely and prominently related to almost all kinds of travel practices, including the touristic one. Additionally, and keeping this ubiquitous and powerful connection in mind, photographs become even more attractive objects to study when comprehended as *agents* or, in other words, as objects who can initiate something, or originate a certain effect, in their vicinity (see Gell 1998; Latour 2005).

This is particularly evident as we analyze photography within the scope of travel books and verify that photographic travel books operate significantly in the anticipatory condition of tourism travel. More often than not, travel destinations are chosen in function of a previous image (normally but not exclusively visual³) one has of a place, and photographic travel books seem not only to attest how a certain location looks like, but they are also influential agents that suggest the kind of experience the traveler should expect or seek in a given place of visit. In promoting the will to travel to a given place, photographs participate in the process of ingeniously inventing and advertising a unique experience associated with that place, so that it can be desired and, eventually, exchanged. As we think of the wide diversity of interests centralized by the commodity quality of travel, it is easy to acknowledge that the «image» of a city, for example, no matter how innocent it may look, carries both a responsibility and a potential too high to be overlooked. Additionally, if photographs appear to be this significant and influential at an anticipatory stage of travel, it should be underlined how they also seem to be strongly structural of the act of travelling itself.

³ In the article *What is an image?*, W.J.T. Mitchell has importantly clarified how the image may not only be exclusively visual, for it also comprises crucial mental, verbal and perceptual dimensions to it (see Mitchell 1984: 505).



Fig. 1 View of Rovinj, Croatia, 2008

In fact, tourist travel can be characterized as well by means of a certain quest for images (Fig.1). Tourists not only tend to make photographic records of their journeys, but sometimes, and for authors like Urry, it seems that «photography gives shape to travel» in the sense that people should go to particular scenes in order not to miss the photo-opportunity (Urry 1990). Even if they don't take photographs, Peter D. Osborne claims, all tourists «consume places and experiences which are photographic, as they have been made or have evolved to be seen, above all to be photographed» (2000: 79).

When visiting a city or a country, the images and photographs we normally access via travel guides (or other channels) are present in many different ways. Most importantly, the traditional touristic travel is structured by the desire to see in reality what we already know through mediations. Travel becomes then an act of «returning to where we have never been» (Martins 2009), for it does not seem to imply knowledge or discovery; it is rather a process of confirmation, a verification that reality corresponds to the previous images one had constructed of it. This pursuit of *the photographic* is something we find in the words Marc Augé wrote concerning tourism practices: «the travel will look like a verification: in order not to deceive the traveller, the real should look just like its image» (2003:65).

If photography has long ago assumed great primacy in travel contexts, it also seems to be the medium that better answers, at different levels, the specific demands of touristic

practices. Photography and tourism are united by their massive, and to a certain extent also *reproducible*, character, but they can also be approximated otherwise. Both common practices of photography and tourism are defined by an opposition to the normal, working, regular life, and can be articulated around the same idea of *exceptionality*. Among several other characteristics listed by John Urry as specific to the touristic travel (1990), he identified the rupture with the regular rhythms of everyday life. Likewise, Pierre Bourdieu noted in his analysis of the social uses of photography that we photograph weddings and all sorts of family rituals not only because they re-affirm the unity of the family group but also because they are extra-ordinary ceremonies (like the vacation tourist travel) that people photograph for they escape all quotidian routine (1965:62).

But photography is connected to tourism through other instances that are not merely limited to tourist's photographs but also include pictures made *for* tourists (and not just *by* tourists). It is in this light that one can place the case of photographic travel books and of the city representations they include. As we analyze these objects, it becomes evident that photography is also the preferred visual medium (among all other possibilities such as painting or drawing) to be included in these guides. Faced up with this reality, the question must inevitably be formulated: what is it that people actually expect from travel books and that photography seems to help reinforcing and fulfilling?

Seeing as believing: the documentary tradition and photographic travel books

Earlier in the beginning of the photographic era, visually illustrated travel books were mostly intended for people who were not supposed to perform that travel. They would function as a means by which distant or inaccessible territories were to become visible and imaginable in those representations. However, as we consider the role of travel books in touristic times, something other than this simple mediation task is at stake. More than merely bringing an unknown reality to presence, these objects are charged with the anticipation and possibility of a future travel to the location in question. In terms of production, these books are conceived for potential travellers, whose desire to visit that destination can be produced and/or awakened by these very same books. The fact that touristic travel was (and still is) an increasingly accessible reality, allows us to face the readers of travel books as individuals who carry a large probability of confirming the veracity and reliability of the offered data. However, even the readers who do not intend to visit the destination they read about, do expect the information provided by the books to be instructive, exact and trustworthy.

Accordingly, photographic images are also primarily read, at least on a first level, as something believable.

Photographs, empowered by their persistent myth of transparency and faithful depiction, are there to convincingly accomplish the basic task of showing what a country, a city and its people are like. Furthermore, they are invested with a documentary authority that is better characterized in the very etymological sense of the word *document*. The latin term *documentum*, derives from *docere* (to show, to teach), but its meaning has later evolved in the direction of proof or evidence. In the same way, these photographs hold a similar function: being at the same time educational (through pictures we can visually learn some features of a city) and proofs (these are the pictures of the city and its inhabitants, *as they really are*). As in History, which is based on this understanding of the document as evidence, and where the historian is supposed to make an impartial reading of the document without adding any information that would lead to a distorted view of facts, also in these photographs we find the same liaison that brings the *document* together with the notion of *truth*. Photographic records in travel books sustain and corroborate the written word in the same way the historical discourse is based and validated by the almost unsuspecting power of documents.

In the complex word-and-image relationship outlined in photographic books, what is at stake is not only the illustrative role of images towards the text or, inversely, the descriptive position of the text before the pictures. What matters the most is to observe how the legitimation of the photographs and the text is operated in reciprocal terms, by having the written word (and consequently all sorts of discourses) being sustained by the documentary and proof-like character of the photograph, and the image being legitimated and validated by the gravity of the written word. Much of the power and reach of travel books can be located thus in this mutually reinforced dynamics between photography (especially in their document-value) and text.

Generally speaking, and despite all the necessary variations in multiple cases, it can however be stated that most part of photographs included in travel books bear a strong documentary style. Since our purpose here is to pay special attention to the way photography contributes to forge identity discourses in the 1950s and 1960s, it seems therefore important to briefly characterize the photographic travel books of these decades in terms of a wider documentary tradition which took place in the post-war period.

Despite the widespread circulation of the term documentary, its use relates to many different realities, thus revealing the somewhat inaccuracy of its meaning. The documentary uses and conventions of photography, although present since the very early years after

photography's invention, tend to be principally associated with a golden period in the 1930s, characterized, among other aspects, by a significant number of photobooks and government-based projects such as the emblematic Farm Security Administration photographic enterprise. In the same years, fundamental magazines started to make a central use of photographic images, inaugurating a new, visual and highly successful way of spreading out information. Along with the creation of magazines such as *Vu* (1928), *Life* (1936), *Look* (1937) or *Picture Post* (1938), and with the diffusion of photojournalism, a new age of documentary photography has also started. And naturally enough, this pulsating period of picture-magazines has also influenced the shape of many subsequent *magazine-derived photobooks* (Parr and Badger 2004: 120).

This influential period was greatly responsible for an understanding of documentary photography as a practice primarily interested in emphasizing its social content. These common associations between documentary photography and socio-political concerns, often related to periods of crisis, have however been cleverly challenged by Olivier Lugon who, in his book on the documentary style in photography, argues that the turn of documentary towards reportage and social commitment happens only in the late thirties. Earlier figures like Walker Evans or August Sander, particularly during their work in the 1920s, clearly demonstrate the initial «non-coincidence between the documentary function and the style with the same name» (2001: 106). The documentary style is then defined by a number of formal characteristics – extreme clearness of the represented subject, frontal advantage points, simple framing, stillness and sometimes serial work – and is not necessarily connected to any social concern. In the particular case of photographic travel books, pictures are documentary, more because they serve a documentary strategy and function than because of a plain documentary style (although the two dimensions, function and style, are often merged).

After the Second World War however, and this is the period in focus here, a second period of documentary photography emerged. Within a broad postwar logic of reconstruction of Europe, the dominant solution in photography was defined, in general terms, by a second wave of politically committed social documentary images. Along with the neorealism movement, both in film and photography, the years after the war witnessed another succession of picture magazines, especially in Europe. The publication of *Réalités* (1946) or *Paris Match* (1949), together with the creation of picture agencies from which *Magnum* (1947) is the most celebrated example, represent the public and growing dimension of a humanist «concerned» photojournalism that was to prevail as the dominant photographic tradition in Europe of those years.

This paradigm of humanist photography, chiefly materialized in Cartier-Bresson's *The Decisive Moment* (Cartier-Bresson 1952a)⁴, can also be exemplified in the work of many other photographers (Robert Capa, Robert Doisneau, Izis, André Kertész, Paul Strand, etc.) who have also embraced the project of making the world, in its great social and geographical diversity, transparently visible and accessible to a wide public. During the same years, there is a growing interest in books and publications devoted to countries, nationalities or group identities, which is particularly visible in emblematic works such as Robert Doisneau's *Les Parisiens tels qu'ils sont* (1954) or Cartier-Bresson's *Les Européens* (1955). On the other hand, however, other cases seem to embody what Parr and Badger labeled as the *indecisive moment*: a more personal photographic approach, embedded in a raw, almost existentialist tone (2004: 233). Some examples of this line would include books like William Klein's *New York* (1956), Robert Frank's *Les Américains* (1958), Vítor Palla e Costa Martins' *Lisboa: a Sad and Joyful City* [Lisboa, Cidade Triste e Alegre] (1959), or René Burri's *Les Allemands* (Burri 1963).

Both photographic directions (the *decisive* and the *indecisive* moments) have materialized in books and publications whose subjects tended to focus primarily on cities or groups. These books have importantly defined strong, yet sometimes contradictory, interpretations and positions towards the concepts of identity and belonging by means of photographic images. The use of photography, especially of documentary photography, as a vehicle for community building has therefore become as solid as recurrent a practice in those years (the most representative example being perhaps 1955 Edward Steichen's exhibition *Family of Man* and its photographic forging of the great human community).

Photographic travel books, in turn, are also in tune with such identity movements and have had countries, cities and community groups as their primary subject matters. Moreover, and according to this larger tendency, a sudden increase of this sort of publications throughout these years should also be noticed. The spreading of this kind of books is moreover related to a growing interest in the mutual knowledge of countries and peoples propped up by the end of the Second World War. The 1950s, also with the upcoming of touristic travel, were an intense period for photographic travel books in which series and collections such as *Les Albums des Guides Bleus*, *Les Beaux Pays*, *L'Atlas des Voyages*, *Petite Planète*, *Encyclopedie par l'image* or *The (country) I Love* are just some examples in a much vaster scenario. This reaffirmation of countries and national identities has also its

⁴ Before becoming a popular and pregnant photographic expression, *The Decisive Moment* was originally the title of the English translation of Cartier-Bresson's 1952 book *Images à la Sauvette* (Cartier-Bresson 1952b).

equivalent in young adult literature, in series like *Connais-tu mon pays?* or *The Young traveller in...*, combining facts and fiction to better serve their educative purposes.



Fig. 2 Empty passages waiting to be crossed. Left: Jean Dieuzaide, *The Batalha Monastery in Le Portugal* (Bottineau 1956); right: Leo Jahn-Dietrichstein, picture from *Zeitloses Portugal* (Jahn-Dietrichstein, 1957)

With their own particularities, photographic travel books can still be placed together with the wider photojournalistic tendency to render the world visible, in assumedly informative, realistic and credible pictures. Even though their truth value can be questioned, for truth is not something intrinsic to the photographic image, photographs in travel books do obey the dispositions of a certain documentary style. It is however a rather composite documentary style for it combines an objective facet with a more subjective and humanist approach. Hence, pictures in travel books seem to define a twofold strategy. On the one hand they are organized in apparently external vantage points and neutral perspectives (global, distanced views on a place, generally landscapes or architectural views where people, if present, appear as anonymous, stereotyped creatures) that are intended to be read as uncorrupted records of reality «such as it is», as scenes in which the photographer, camouflaged in that distance, did not exert any influence or manipulation. Yet, these images (Fig.2), inviting as they can be, do not seem to be sufficient, since they normally need to be counterbalanced with another type of imagery.

For the sake of credibility, it is important that photographs look impartial – but not too much. The necessary distance for the photographer to be neutral and unobtrusive, is also the same distance that turns him into an outsider. And an outsider is charged with the suspicion of not having sufficient knowledge to provide an accurate and profound portrait of a city/country or of the people depicted in the photographs. So it seems equally important to make *proximity* noticeable. This is usually conveyed in more humanist images that seem to have been taken from closer vantage points, regarding their subject matter. In these particular books, I am concretely referring to pictures of people – no longer anonymous but carriers of a greater psychological depth – who are supposed to embody a meaningful encounter, by staring back at the viewer (photographer and reader).



Fig. 3 Staring back at the viewer. Left: Jakob Job, picture from *Portugal* (Job 1956); right: Leo Jahn-Dietrichstein, picture from *Zeitloses Portugal* (Jahn-Dietrichstein, 1957)

These pictures (Fig.3) indicate a closeness between the photographer and the represented people, many times expressed in the visual stare of the two, but also discerned in the type of portrayed activities in which they appear (a little more intimate, even if this intimacy can also be staged). In any case, if there is something in the image that directly points or refers to the figure of the photographer, then the photograph is also referring to a personal subjectivity which, in reflecting an encounter or nearness, implies a closer relation

and a deeper contact. In doing so, there is an additional level by which the image – precisely for being a one-sided, personal perspective – can also be read as more reliable. Like Olivier Lugon has perfectly pointed out, the subjective accent supplied in the affirmation of the photographer's presence is not necessarily read as a biased distortion of reality, but rather perceived as a trustworthy testimony, constituting therefore another form of documentary strategy (Lugon 2001: 106).

The photographic construction of «authentic» identities

Along with the documentary use and understanding of photographs, which contributes to an apparent discourse of veracity readers are compelled to believe, comes also the notion of *authenticity*, as a crucial element in the identity building processes here under analysis. The reading of photographs as documentary and credible objects suggests also a presupposed *authenticity*. We expect pictures in travel books to be authentic, in the sense that we expect these pictures to correspond to facts, to correspond to real views, real monuments, real people or real costumes of a given place. We will normally trust that, for example, in a travel book on Portugal, an image where we can identify, say, a Portuguese fisherman (so recurrent in these books and in the construction of a Portuguese iconography) was actually taken in Portugal before that very fisherman, and it is not depicting an Italian fisherman in the coast of Naples, or a farmer acting out like a fisherman. We tend to believe that the image is authentic and is not misleading us. However, if we did not know, maybe almost nothing would have changed if this figure had in fact been a «fake» Portuguese fisherman: we would have looked at his face, his clothes, his work or his boat in the same way in which we look at a «real» Portuguese fisherman. In other words, we would have probably perceived him in an authentic way, for the image is integrated in a bigger communication device (a travel book on Portugal) which, by following a number of codes and conventions and by an *authority* that does not exclusively lie on the pictures, would make us look at it in that light. The reader is inspired to find authenticity in travel book pictures in the same way that the tourist, in the actual travel, seems to be also driven by a pursuit of authentic experiences, which would be access platforms to the true nature of a people or a country.

Several authors have already discussed the notion of authenticity, which was first and foremost crystallized by Dean MacCannell (1976), in the contexts of travel and tourism. The argument of MacCannell starts with a distinction made by Goffman (1959, quoted in MacCannell 1999) between the existence of a *front region*, the meeting place of hosts and

guests or customers and service persons, and a *back region*, the place where members of the home team retire between performances to relax and to prepare (MacCannell 1976: 92). From this distinction, he claims that tourists are normally exposed to situations that embody what he names as *staged authenticity* – experiences which are specifically mounted for tourists to perceive them as authentic and part of the *back region*. However, the author asserts that if one could ever be able to really move from the *front* to the *back region*, at that point, one would no longer be a tourist. All tourism is thus, in its quest for authenticity, ultimately rendered to be inauthentic. And this is probably the main reason why the term «tourist» has such a negative connotation, and is «increasingly used as a derisive label for someone who seems content with his obviously inauthentic experiences» (1976: 94). It is the superficiality of knowledge commonly associated with tourism that makes it be regarded as a morally inferior practice⁵. The subsequent denial of the «tourist role» even by tourists themselves, implies a general acknowledgement that tourism normally provides nothing more than inauthentic experiences; but it equally implies that people are still driven by the same old authenticity quest, for they still want to surmount the inauthentic level and move beyond, towards a more real one.

Du plus modeste au plus grand. De la paix à la guerre. Des moines bénédictins aux capitaines de la terre et de la mer. Des pêcheurs aux seigneurs. Du vieillard prosterné à l'enfant prince qui régnera. De la crosse au glaive. Du filer marin au livre. Audessus du roi, un homme vêtu d'austerité, le chef couvert d'un chaperon sombre, joint en proue les mains: l'enfant Anrique, Henri le Navigateur, qu'il faudrait appeler aussi l'Inventeur, car il invente et l'aventure et les moyens de l'aventure. Homme de technique et de songe. Le chroniqueur Azurara nous aide à le mieux connaître: «Il consacrait ses jours au travail acharné. Nous ne pouvons compter les nuits pendant lesquelles ses yeux ne se fermèrent pas... La luxure ni l'avarice n'habitièrent jamais son cœur. Si parfaite était sa chasteté qu'on le porta vierge en terre. L'énergie de l'Europe est alors dans ce prince qui veille à la pointe sud. Il veut. Il rêve. Il veut son rêve. Il veut que ses marins dépassent la peur des caps inconnus. Sans cesse, de son ermitage de Sagres, il lance ses équipages vers la Terre des Nègres, d'où son écuyer Gil Eanes lui rapportera finalement une rose. Que les hommes de notre temps réfléchissent ce qu'ils font aujourd'hui avec leurs projectiles dans l'espace interstellaire, le Navigateur le tentait avec ses *barbotins* dans l'espace des mers.

Sa devise était *Talon de bien ferré*. Il l'abandonne. Il signe l'entreprise de ses initiales I. D. A., Infante Dom Anrique. *Ida*, en portugais, a ce sens: *départ*. L'Europe prend le départ pour le tour de la terre. Ici commence le temps du monde fini.

Dans le regard d'Henri le présent vire au futur. L'enfant construit les nouveaux navires, les caravelles qui bientôt porteront le Portugal en Chine, plus loin même que ce royaume du prêtre Jean dont il rêva avec le moyen âge finissant. Henri meurt en 1460. Trente-huit ans plus tard, Vasco de Gama aborde l'Inde. Gloire des cordages et de l'astro-labe! Sur le corps de l'ermite de Sagres, comme sur les vieilles pierres romanes, se greffe la luxuriance manuelle.

L'avenir, toujours; ces hommes de Nuno Gonçalves, s'ils ne le pressentaient pas, imposaient-ils un tel silence? Eux, qui ouvrirent l'horizon et offrirent à l'Europe la perspective des espaces neufs, se juxtaposent en milieu clos, sans ouverture vers l'extérieur, sans perspective ni espace. Le trompe-l'œil des lignes de fuite à peine se prononce. Nulle fanfare dans cette œuvre. Mais un étrange recueillement. Comme de chapelle funéraire ou d'hypogée... Drait-on que nous sommes au lendemain d'une victoire? Au lendemain, oui,



déjà. Déjà sont passés les fastes que les descendants de ces hommes ont vus. Nous sommes loin du jour où le peintre pose sa dernière touche. Loin du jour où Pedro Alvarez Cabral découvre le Brésil. Nous sommes en 1578. Un siècle plus tard. Aucun des modèles de Nuno ne connaît le jeune roi Sébastien. Mais vous savez qu'il tente la conquête suprême du Maroc. Tous regardent la mêlée furieuse d'Alcaer-Kébir. Tous assistent à sa fin, à la fin de son armée. Tous connaissent la suite des temps. Le roi meurt sans héritier, la couronne tombe entre les mains des Espagnols. Une nouvelle dynastie n'empêchera ni les armées napoléoniennes d'envahir trois fois le Portugal, ni le Brésil de s'en détacher, ni l'empire africain de se morceler et réduire. Le monde échappe... La muette gravité de ces hommes est celle des témoins. L'histoire de leur peuple est devant leurs yeux. *Il y avait*.

Œuvre unique. Il n'est rien dans l'art portugais qui l'égalé, ses autres accomplissements paraissant dérisoires auprès d'elle. Pour trouver un tel dessin des visages, une semblable audace de composition, une égale intensité humaine, une vérité non moindre, il faut gagner les hauteurs de Piero, de Van Eyck, de Fouquet, de Durér.

Œuvre unique pour autant qu'elle réunit toutes les heures, tous les caractères d'un peuple, seule. La Flandre a Memlinc et Brueghel, Van der Weyden et Rubens. La France, les Le Nain et Watteau, Cézanne et Renoir. Le Portugal n'a que Nuno, et de Nuno, il n'a que la *Vénération de saint Vincent*, mais dans cette œuvre, où s'estompent les différences et les étapes, il est entier, sans que rien soit omis de son réalisme et de son rêve.

Après Nuno, les chemins se reprennent, et les carrioles grincent vers les marchés, les barques se cabrent sur la barre, les moulins balisent le ciel. Sur les places de Lisbonne, des courtiers commentent les cours du café brésilien, avant d'aller le déguster à petits coups dans un bar du Chiado. Les agents de change s'affairent devant les taux des monnaies. Des bateaux descendent le Tage chargés à ras bord de liège, parmi les vapeurs en escale, et sur le Douro, les *rabelos* conduisent vers Porto le vin qui devra vieillir. *Senhor!* Un camelot propose des cravates. Une fille à sa fenêtre, dans une maison rose de l'Alfama, fredonne la dernière chanson d'Amalia Rodrigues. Sur une place du Minho, des maquignons boivent le *vinho verde*. Des enfants pauvres jouent avec un pauvre jouet. Une Cadillac passe. Des linges déteints séchent, pavois de la vie difficile.



Fig. 4 Double page from *Portugal des Voiles* (Max-Pol Fouchet, 1959)

⁵ For an insightful account on the historical bad reputation of the tourist please see Blaser 1999.

At this point, I believe the photograph by Agnès Varda clearly embodies MacCannell's considerations on authenticity and tourism (Fig.5). This picture opens the chapter entitled *Os Pescadores* («The Fishermen») in a photographic travel book on Portugal (Villier 1957). It should be noted that the social group of the fishermen is extremely relevant as it was one of the strong pillars of the Portuguese iconography. The symbolic strength of the fishermen is sustained not only by the picturesque dimension they usually hold, but also by a sense of permanence and constancy. Fishermen have been visually appropriated as a national fiction: they articulate a connection with the glorious past of the Age of the Discoveries at the same time that they symbolize and are the living proof of the Portuguese adventure in the sea. They personify the evidence of a maritime fate, of an Atlantic nostalgia for they are presented as part of a great historical genealogy, as direct heirs of the famous sailors of the past. They are an actualization (and perpetuation) of Portugal's greatest national epopee and are supposed to incarnate concrete manifestations of this essential and almost unattainable



Portuguese spirit (Fig.4). Evoking a little example to be found in Max-Pol Fouchet's book *Portugal des Voiles* (Fouchet 1959), it is remarkable to see how pictures of real fishermen have been so recurrently put side by side with figures extracted from the most famous Portuguese painting of the 15th century (Nuno Gonçalves' *St. Vincent Panels*), as to evoke a «glorious» past and historical continuity.

In particular, most images of Portugal in those years appear to reflect a past mythical time, of immemorial traditions and customs (for a deeper analysis of the photographic construction of this *mythical time* see Martins 2010a).

Fig. 5 photograph opening the chapter 'The Fishermen' in *Portugal* (F. Villier, 1957)

As we return to the aforementioned photograph by Agnès Varda (fig. 5), it is noteworthy how the picture, whose title is simultaneously the title of the chapter («The Fishermen»), shows absolutely no fishermen. Significantly, it rather depicts a smiling little boy with a mask covering half his face. Judging by his outfit, he could perfectly be a member of a fishing-based family. However, the attraction pole of this image does not lie in any element pointing to fishing or fishermen; it lies precisely in the very simple, hand-made, yet striking mask. A mask possibly underlining the forged masquerade that stands behind common representations of fishermen and, I would add, of national representations in general. If this reading is to be done in these terms, it might be interesting to mention the girl who, in second rank, looks reluctantly at the first plane, where the boy and the photographer have met for the image production. Going back to MacCannell and Goffman, the central figure of the boy can be read as the *front region* while the girl would symbolize the *back region*. However, the boy in the *front region* seems to confirm also the notion of *staged authenticity* – a staging dimension that the mask, metaphorically, helps to confirm. Even if this reading proposal is not final, I believe it nonetheless addresses many of the issues about the construction of national imageries and fictions, if one focuses on the dynamics established in the photograph, between a non-conventional but masked figure in the foreground, and a second unmasked figure that seems to denounce, from the backstage, the fabricated image and its non-identification with it.

Varda's photograph therefore puts in evidence what normally remains undisclosed – i) the fact that tourism is shaped by many agents whose presence should remain invisible to be effective; and ii) the fact that photography does not constitute a neutral medium, even though it many times appears to do so. The documentary encoding – in its discretion and allegedly unbiased form – seems then to be the perfect means to render the «true» characteristics of a place and its people visible. No matter how fictional or invented the concepts of nation and identity can be, they have to be widely promulgated in order to become a profound and interiorized community feeling (Thiesse 1999); and pictures in travel books undoubtedly participate in the consolidation of these identity fictions.

The documentary convention, in its self-effacement and alleged transparency, seems to justify the reason why this style achieved such a stable place in travel books. The veracity charge of these pictures reaffirms the existence of some places, groups, practices or characteristics, which are perceived as natural and genuine, and are therefore useful pillars in the construction of a particular identity. At a further level, the State and its different power institutions have a strong interest in maintaining the *nation* (in its textual and discursive dimension) as the source of their legitimacy and, obviously, they are particularly responsible for shaping the very nation under which they stand. Their role as authenticators of the aspects

that define a national nature or an identity in general is, for this reason, easily understood. But once again, all the processes of identity-building should be promoted and perceived as natural ones in order to be collectively and successfully apprehended.

In the attempt to make the constructed dimension of (national) identities in the intricate relationship of photography, tourism and travel books more visible, I would like to finally conclude with a pregnant image concerning the particular case of Portugal (Fig.6). In



Fig. 6 Chris Marker, photograph opening the chapter on tourism in *Portugal* (F. Villier, 1957)

the last pages of the same photographic travel book I have previously mentioned (Villier 1957), the closing section, which is devoted to tourism, opens with a particularly interesting photograph.

To put it simply, this picture (taken by Chris Marker, who was also the photo-editor of the book and the director of the whole *Petite Planète* series from 1954 to 1958)⁶ depicts a Portuguese woman selling magazines, papers and books in a newsstand on the street. Remarkably enough, in the picture, almost all the press we see is international, attesting also the popularity of picture magazines during those years (among *Le Figaro*, *Le Monde* or *Daily American*, we can have the glance of picture magazines like *Picture Post*, *Life*, *Look* or *Paris Match*). In the midst of this great

and cosmopolitan offer of international publications, the lack of titles in Portuguese is both striking and revealing of how this kind of information was not accessible to the common people. These newspapers were to be read either by foreigners or by those who had enough

⁶ A deeper analysis of the role of Chris Marker as editor of the *Petite Planète* series can be found in Martins 2010b.

instruction to access texts in foreign languages. As the picture largely exemplifies, the fact that a newsstand is so foreign-oriented is very telling about the characterization of the Portuguese population's cultural behavior. Moreover, and returning to Marker's photograph, it is also very startling to notice how the Portuguese seller is completely surrounded and obfuscated by the international titles of the press. The publications are spread almost through the entire surface of the picture, leaving only a little square uncovered, in the center, where this figure is barely perceptible – we can hardly discern her presence for she is almost invisible.

The photograph is strongly emblematic because, once again, the image is a stage for this dynamics between the public and reserved areas of national representation: the real Portuguese seller that we cannot clearly distinguish due to the excess of external information of the glossy publications. In a similar way, and returning to the question of identity, maybe it is also hard to distinguish the real contours of Portugal (or any other country, city or group) and of the Portuguese behind, and despite, all their circulating images. What comes forward in this photograph is mainly a representational problem – a representational problem that ineluctably underlies all the difficult attempts of making any identity visible, present and, most importantly, believable. We are then left with the images. And with the imagination.

Acknowledgements

The author acknowledges financial support from FCT-Portugal (FRH/BPD/79102/2011). A special word of thanks goes also to the editors David Martín López and Pedro Ordóñez Eslava for their kind invitation and for their professional coordination during the issue preparation.

Bibliography

- Adler, Judith (1989): «Origins of Sightseeing» in *Annals of Tourism Research* 16(1), pp.7-29.
- Augé, Marc (1992/2000). *Non-places. introduction to an anthropology of supermodernity*. London, New York: Verso.
- Blaser, Jean-Christophe (2009): «La revanche du touriste.» in *XZY. Eternal Tour 2009*, D. Bernardi and N. Etienne, eds., pp. 19-23. Neuchâtel: Éditions Gilles Attinger.
- Bourdieu, Pierre (1965/2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Buri, René (1963). *Les Alemands*. Paris: Robert Delpire (Encyclopédie Essentielle).
- Cartier-Bresson, Henri (1952a). *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster.
- _____ (1952b). *Images à la Sauvette*. Paris: Éditions Verve.
- _____ (1955). *Les Européens. Photographies*. Paris: Éditions Verve.
- Crawshaw, Carol and Urry, John (1997): «Tourism and the photographic eye» in *Touring cultures. Transformations of travel and theory*, C. Rojek and J. Urry, eds. London and New York: Routledge.
- Doisneau, Robert (1954). *Les Parisiens tells qu'ils sont*. Paris: Robert Delpire.
- Frank, Robert (1958). *Les Américains*. Paris: Robert Delpire (Encyclopedie Essentielle).
- Fouchet, Max-Pol (1959). *Portugal des Voiles*. Lausanne: La Guilde du Livre.
- Gell, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday.
- Klein, William (1956). *New York 1954-55*. Paris: Éditions Seuil.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-network-theory*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lugon, Olivier (2001). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*. Paris: Éditions Macula.
- MacCannell, Dean (1976/1999). *The tourist. A new theory of the leisure class*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Martins, Susana S. (2009): «Retourner là où l'on n'est jamais allé: le Portugal photographique des années 1950» in *XZY. Eternal Tour 2009*, D. Bernardi and N. Etienne, eds., pp.24-33. Neuchâtel: Éditions Gilles Attinger.

- _____ (2010a): «Between Present and Past: Photographic Portugal of the 1950s» in *Time and Photography*, J. Baetens, A. Streitberger and H. Van Gelder, eds. Leuven: Leuven University Press.
- _____ (2010b): «Petit Cinéma of the World or the Mysteries of Chris Marker» in *Image [&] Narrative [e-journal]* 11, no. 1, pp. 92-106.
- Mitchell, W. J. T. (1984): «What is an Image?» in *New Literary History*, 15(3): 503-537.
- Osborne, Peter D. (2000). *Travelling light. Photography, travel and visual culture*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Palla, Vítor and Martins, Costa (1959). *Lisboa: cidade triste e alegre*. Lisboa: Vítor Pala e Costa Martins.
- Parr, Martin and Badger, Gerry (2004). *The Photobook: A History*, 2vols. London, New York: Phaidon.
- Samuels, Maurice (2004). *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Simmons, Jack (1973-4). «Thomas Cook of Leicester» in *Transactions*, 49: 18-32.
- Thiesse, Anne Marie (1999). *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil (Points Histoire).
- Urry, John (1990): *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications.
- Villier, Franz (1957). *Portugal*. Paris: Éditions Seuil (col. Petite Planète).
- Wyatt, Honor (1955): *The Young Traveller in Portugal*. London: Phoenix House.

7

La Santa Muerte en la ciudad de México: ¿Diosa o demonio?

Patrizia GRANZIERA

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Evolución del culto

El culto clandestino a la Santa Muerte -también conocida como la «niña blanca», «la Santísima» y «la flaquita»-, se volvió público en la Ciudad de México en 2001 cuando la Sra. Enriqueta Romero instaló una figura de casi dos metros de altura de «la niña blanca» en un altar construido especialmente para ella en la calle Alfarería del barrio de Tepito. Este barrio es conocido por sus calles abarrotadas de comercios informales, así como por ser un lugar en el que florece el tráfico de mercancías de todo tipo, incluyendo armas y drogas

En los últimos diez años, esta devoción se difundió también en otras colonias de la ciudad que no necesariamente son consideradas «conflictivas» como el propio Tepito. Hoy en día se encuentran altares en colonias como la Condesa, Doctores, Villa de Cortés, Penitenciaría, 10 de Mayo, 20 de Noviembre, Pensil, Mixcoac o en la del Valle.

El hecho de instalar el primer altar de la Santa Muerte en la calle provocó la transformación de un culto oculto a una devoción popular abierta donde los devotos salen a manifestar su fe. Esto produjo la difusión de este culto extendiéndolo no solo afuera del barrio de Tepito en la ciudad de México, sino en muchos estados de la República Mexicana, en Estados Unidos y Centroamérica donde se encuentran los emigrados mexicanos.

Algunos investigadores han registrado cerca de trecientos altares dedicados a la Santa Muerte en toda la República mexicana: en los estados de Puebla, Querétaro, Veracruz, Hidalgo, Zacatecas, Guerrero, Chiapas, Sonora, Chihuahua, Campeche y Tamaulipas, aún si el altar de Tepito sigue siendo el «altar mayor» del culto. Los seguidores de la Santa Muerte, que ya no se esconden, comienzan a expresar su devoción libremente con altares callejeros, llevando escapularios y tatuajes con su imagen.

Esta devoción de la muerte santificada no está reconocida por la iglesia católica. Sin embargo, sus devotos -que son en su mayoría católicos-, le piden protección en situaciones difíciles y ayuda para asegurarse el amor, el éxito económico y una mejor salud.

La Santa Muerte ha sido asociada, en especial por los medios de comunicación, con carteles de la droga, tráfico de drogas y otros crímenes organizados en México, como también con todo tipo de personas marginadas, como prostitutas, gays y transexuales. Sin embargo, la mayor parte de la gente que se integra a su culto es de toda clase social, económica y cultural y en su mayoría pertenece a la religión católica, asiste a misa y cree en Dios y en la Virgen de Guadalupe.

La fecha en que se celebra a la Santa es el 31 de Octubre -día en el cual Doña Queta sacó la imagen a la calle por primera vez- que coincide con la festividad del *Día de Muertos* en México. En este día miles de peregrinos se dirigen a la calle Alfarería con su imagen de la Santa Muerte (confeccionada en madera, papel maché, resina, fibra de coco o maguey), llevando bolsas de dulces, manzanas, flores, escapularios y también puros para limpiar las imágenes y ofrendar un cigarro para la «Niña Blanca». Los que llegan más temprano, hacen sus altares particulares en las aceras de la calle. Algunos vienen de rodillas en penitencia hasta el altar de Doña Enriqueta Romero. Esta mujer, que tiene en la actualidad 63 años, en el espacio de la calle Alfarería es reconocida como una autoridad. Por ejemplo, si algún fiel quiere vestir a la Santa del altar principal debe dirigirse a ella para acordarlo. Algunos devotos la llaman incluso «madrina», una figura a la que agradecen por haberse acercado a la devoción o haberles aconsejado cuando tenían algún problema. Doña Queta, que es la cuidadora oficial de la Santa Muerte en Tepito, se transforma así de vecina común en una especie de sacerdotisa. Ella es la responsable de guiar, con micrófono en mano, el rosario y

las oraciones a La Santa durante casi una hora en las celebraciones. En cada uno de los misterios del rosario se hace una petición: por los enfermos, por los que están en las cárceles, por los que son viciosos, por el trabajo y por los difuntos,.. etc. (Ruiz, 2010:74).

Los devotos, uno por uno, van pasando delante del altar de la calle Alfarería, tocan el vidrio, se persignan, presentan a sus Santas para cargarlas de energía ante la imagen que ellos consideran la más poderosa; dejan la ofrenda (dulces, manzanas, licor) y encienden cigarros y una veladora de diferente color según la petición (rojo para el amor, blanco para la purificación y contra las envidias, dorado para el dinero, verde para la justicia, azul para la sabiduría) (Ruiz, 2010:58).

El ritual empieza cuando uno de los yernos de Doña Queta, desde el interior del altar comienza a purificar la imagen con humo de puro. El tabaco es un elemento fundamental dentro de la Santería (religión afro-cristiana originada en Cuba), usado como depurativo mientras se invoca a los Orishas (santos) y como ofrenda por algunos de ellos. A Elegguá, Orisha que abre o cierra las puertas, nunca le puede faltar tabaco. Esta confluencia de tradiciones afro-cubanas en el culto a la Santa Muerte es bastante nueva. A veces, en el altar de Tepito la Santa viste con los colores de la deidad Orisha Oyá (todos los colores excepto el negro). Oyá (diosa del viento, los truenos y guardiana de los cementerios) se relaciona con Iku, la divinidad de la muerte.¹ Probablemente esto sucedió porque en México, y especialmente en Tepito, hoy en día hay muchos seguidores de la Santería cubana. Al mismo tiempo hay una recuperación del pasado prehispánico, y el día de su celebración, frente al altar principal se reúnen dos grupos de danzantes «concheros» que portan sus atuendos prehispánicos, soplan los caracoles y tocan instrumentos musicales prehispánicos como el teponaztli (tambor). Pero no son los únicos que le tocan a la Niña Blanca, los Mariachis siempre están con su música que ya es «criolla» (Fig. 1, Ruiz, 2010:66)

¹ Oya es una orisha del panteón yoruba, guerrera, señora del viento, del fuego y de los truenos, representa el poder de las mujeres. Ella vive en la puerta de los cementerios, simboliza el carácter violento e impetuoso. Representa la intensidad de los sentimientos lugúbricos, el mundo de los muertos. Los paños de Oya llevan una combinación de todos los colores excepto el negro. Su color es el rojo vino, marrón o carmelita. Su nombre proviene de Yorùbá (Oló: dueña- Oya: oscuridad). En el sincretismo se compara con la Virgen de la Candelaria o Santa Teresa (2 febrero). Favorece el cambio, las transformaciones y se asocia a la curación. Es invocada en caso de enfermedades graves o cuando se necesitan cambios radicales.



Fig. 1 La “Niña Blanca” en el altar de Tepito

Según algunos historiadores mexicanos que investigaron los orígenes de la imagen de la Santa Muerte, la representación de un esqueleto como objeto de adoración en México se remonta a figuras esqueléticas como la de Justo Juez. Según un documento colonial de 1793, esta figura era venerada por algunos indios y un fraile de Amole, (hoy Querétaro) (Malvido, 2005:24-27; Perdigón Castañeda, 2008). Otro ejemplo es la veneración de una figura esquelética en Chiapas y Guatemala en el siglo XVII que se identificaba con Pascual Bailón o Rey y que según el investigador Navarrete se relaciona con el culto actual de San Pascual Bailón en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (dentro de la iglesia ortodoxa Católica Mexicana) (Navarrete, 1982). Sin embargo, el culto a la Santa Muerte en su forma actual, cuya imagen se relaciona a una figura esquelética del género femenino es bastante reciente y probablemente remonta a los años 50-60 del siglo XX.

La imagen de la muerte en Europa

La evolución histórica de esta imagen de origen europeo, se revela marcada por el mestizaje entre la cultura del viejo mundo y las tradiciones prehispánicas del territorio mesoamericano.

La imagen de la Santa Muerte se relaciona con la consolidada iconografía medieval de la muerte. La Edad Media produjo muchas imágenes fantásticas de la muerte y el más allá. Representaciones medievales de demonios crueles y muertes horribles siguen alimentando nuestro imaginario visual de los horrores del infierno.

Numerosas ilustraciones de la Edad Media representan a la Muerte como una figura personificada, generalmente un esqueleto o un cadáver, que se levanta de la tumba o se aproxima a un morente con arco y flecha en la mano.

Otra representación artística de la muerte que se hizo muy popular durante la Edad Media, (sobre todo tras la peste negra de 1348, que mató a dos tercios del pueblo europeo) es *La Danse Macabre*, o danza de la muerte. Las *Danses Macabres* ilustran los versos poéticos macabros en donde los protagonistas de cada clase, desde los campesinos hasta los caballeros, reyes y clérigos son llamados por la muerte, un horrible esqueleto descarnado. La víctima, al principio resiste, pero después es arrastrada por el esqueleto sonriente a la tumba. Los esqueletos usualmente llevan lanzas, arcos y flechas, el reloj de arena y a veces instrumentos musicales, con los cuales tocan y bailan burlándose de los vivos (Fig. 2)².



Fig. 2 Bernt Notke, Danse Macabre, St Nicholas Church, Tallin, Estonia, finales siglo XV

La guadaña no es una herramienta que aparece frecuentemente en estas representaciones de las danzas macabras. Sin embargo, la encontramos en las ilustraciones del triunfo de la muerte³ y a menudo en el arte contrarreformista y barroco donde el esqueleto adquiere también alas, recordando quizás al ángel de la muerte del Antiguo Testamento. La

² La *Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes* en París, realizada hacia 1424-1425 en el muro meridional del Convento de Frailes Menores, es considerada el punto de partida de las futuras danzas macabras europeas. En 1669, durante unas obras, el muro fue demolido, aunque, afortunadamente, sobrevivieron grabados de este mural gracias a la edición de Guyot Marchant de 1485.

³ En los manuscritos del siglo XV, que ilustran la obra *Los Triunfos* de Francesco Petrarca, la muerte está representada sobre un carro de triunfo, con la guadaña en la mano y los muertos esparcidos por el suelo. New York Public Library, Digital Gallery. Mientras en fresco *Triunfo de la muerte* de Palazzo Sclafani (Palermo), la muerte con su guadaña está cabalgando sobre un caballo esquelético.

guadaña es una metáfora: al igual que el campesino siega el trigo con su guadaña, así la muerte siega las vidas de las personas (Fig. 3).



Fig. 3 Maestro de Palazzo Sclafani, Triunfo de la Muerte, Palermo, Galleria di Palazzo Abatellis (ca. 1440)

Mientras en el arte del Renacimiento Italiano habían desaparecido los terrores medievales y el hombre humanista había vuelto a una concepción pagana de la muerte despojada de espanto, es a partir de 1570, tras el Concilio de Trento, cuando la angustia de la muerte regresa debido a la propaganda de la Iglesia Católica que quiere recuperar a sus fieles, advirtiéndoles que tienen que estar preparados y vivir sin pecados (ser protestante era una herejía) porque la muerte puede llegar en cualquier momento.

Así que pronto se extenderá la imagen del esqueleto sobre o al lado de las tumbas o calaveras y tibias con el fin de infundir temor en el espectador. En Italia, los mejores ejemplos se encuentran en Roma⁴. Pero la inspiración de estas formas pavorosas, tan lejanas

⁴ En las tumbas barrocas de las iglesias romanas, hay varias representaciones de la muerte alada que lleva

del sentimiento del *Cinquecento* italiano, vienen de uno de los santos españoles promotores del nuevo espíritu piadoso barroco: San Ignacio de Loyola, autor de la obra *Los Ejercicios Espirituales* (1548). La obra fue concebida como un método de reflexión y autoanálisis ideado para perfeccionarse en la virtud y fortalecer el espíritu religioso. El libro incluye advertencias, oraciones, meditaciones y exámenes de conciencia. Aunque San Ignacio no incluye meditación sobre la muerte, los comentaristas de sus ejercicios sí y a partir de la primera semana. En este sentido se considera la obra clásica de la piedad jesuítica el libro del padre Luis de la Puente (1554-1624) quién en *Meditaciones Espirituales* dedica una parte a las *Meditaciones de Nuestra Postimetría*. Este libro tuvo muchas ediciones y a partir de este momento, cualquier guía espiritual tendrá meditaciones sobre la muerte y para suscitar la imagen angustiosa de ella, el director espiritual sugiere al fiel de imaginar composiciones de lugar con cementerios, osarios, gusanos, etc...⁵

A partir de entonces, será habitual la presencia de la calavera como símbolo de la muerte y los santos la tomarán para meditar sobre ella. En el barroco la calavera será un símbolo de la piedad jesuítica, que recomendaba la visión de la calavera para excitar la imaginación. Para los jesuitas y sus seguidores, la imagen de la muerte es el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo. Además, la tradición místico-literaria de la España barroca llevará a otras órdenes religiosas a producir libros de piedad. Una de las obras más significativas de esta literatura piadosa es la titulada *Cinco palabras del apóstol San Pablo, comentadas por el Angélico Doctor y declaradas por Fray Francisco de la Cruz, con doctrina de Santa Teresa de Jesús y ejemplos de su orden que despiertan para vivir y morir*

una guadaña. Uno de los mejores ejemplos es la tumba del cardinal Cinzio Aldobrandini en San Pietro en Vincioli. Mientras en San Lorenzo en Damaso la muerte alada lleva la imagen "clipeata" del difunto, y en San Francisco en Ripa el esqueleto alado de color negro, lleva en sus manos los retratos de dos difuntos.. Quizás los esqueletos barrocos italianos más conocidos, sean las esculturas que hizo Bernini para la tumba de dos Papas: Urbano VIII y Alejandro VII, ambas en la iglesia de San Pedro. Mientras que en la primera el esqueleto parece arrancar los títulos (la memoria) del fallecido, en el segundo, aún más escenográfico, un esqueleto alado y con reloj de arena en la mano, levanta un pesado paño de jaspe dejándonos ver la puerta que se convierte en una puerta al Más Allá.

⁵ En un comienzo los ejercicios espirituales se concibieron como una disciplina propia de sacerdotes y religiosos, pero con el tiempo su práctica se extendió a seculares de ambos sexos de manera que fueron fundadas casas por tal efecto. En México los jesuitas llegaron en 1572 y en 1665 aparece la edición mexicana de los ejercicios de San Ignacio. Al principio los ejercicios se efectuaban en una casa anexa al noviciado de San Andrés en la ciudad de México, pero en 1717 los jesuitas edificaron una casa ex profeso con el nombre de Casa de Ejercicios de Ara Coeli. Esta casa llegó a ser muy importante y famosa: a ella asistían los más ilustres y distinguidos miembros de la sociedad novohispana, eclesiásticos y seculares (Cuevas, 1946:195). El santuario de Atotonilco en el estado de Guanajuato, es otra casa de ejercicios que se hizo famosa por su admirable pintura mural que expresa el espíritu de estos ejercicios, guía del perfeccionamiento espiritual y místico de la religiosidad Novo Hispana.

bien (1680). La obra iba acompañada de grabados explicativos de la muerte y penas y dolores de la postimetría (Sebastián, 1981:93-95).

El arte barroco español muy pronto tradujo estas ideas en imágenes con los bodegones que representaban el tema de las *Vanitas*, es decir, vanidad. Así llamados por el simbolismo de los objetos que representaban como calaveras, velas apagadas, huesos, fruta podrida que simboliza la decadencia, las burbujas y el reloj de arena, símbolos de la brevedad de la vida, libros, instrumentos de música, todos ellos placeres inútiles cuando llega la muerte.

Algunas de las más conocidas *Vanitas* son las creadas para el Hospital de la Misericordia por Juan de Valdés Leal. En una titulada *In ictu oculi* (En un abrir y cerrar de ojos) del 1672, vemos representado al esqueleto con la guadaña y un ataúd en la mano, parado sobre un mapamundo y con una gran exhibición de objetos, muestra clara de la futilidad de lo terreno, riqueza, dignidad, poder, ciencia o saber, etc. Todo es nada frente al triunfo último de la muerte (Fig. 4).



Fig. 4 Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, 1670-72, Hospital de la Caridad, Sevilla

No solamente se producen miles de grabados y pinturas sobre el tema de la muerte en la España barroca, sino que también se crean imágenes para los *pasos*: grupos escultóricos que desfilan en la Semana Santa.

En Sevilla todavía procesiona el Viernes Santo el paso de *La Canina*, que simboliza el triunfo de la Cruz sobre la muerte. En este paso se representa la cruz y un esqueleto en actitud abatida con la guadaña a sus pies y sentada sobre la bola del mundo donde se enrosca un dragón o una serpiente con la manzana del pecado en la boca.

Naturalmente este nuevo sentimiento de lo patético y el gusto por lo macabro generado por la tradición místico-literaria española del siglo diecisiete, llega al otro lado del océano a la Nueva España. En México, no solamente se utilizarán los pasos en Semana Santa⁶ - muy útiles para enseñar con imágenes los pasajes de la Biblia al pueblo indígena-sino que también se produjeron piezas como el políptico de Tepotzotlán, donde la imagen de la muerte, las vanidades humanas y el *Ars moriendi* eran los temas principales (AAVV, 1994:192-193).

Estas imágenes de la muerte, permanecen hasta el siglo XIX, cuando en el México ya independiente, gracias al célebre caricaturista mexicano José Guadalupe Posada se difunde en la cultura popular la imagen de la *Catrina*, un esqueleto con vestido victoriano que Posada inventó para burlarse de los mexicanos enriquecidos durante el Porfiriato que despreciaban sus orígenes y costumbres, copiando modas europeas.

En los grabados de Posada las calaveras montadas a caballo, en bicicletas, en fiestas de barrios, en casas de ricos, eran una manera de señalar irónicamente la miseria y los errores políticos del país. El motivo de la *Catrina*, que aparece en el arte mexicano desde el siglo XIX, será empleado por muchos de los grandes artistas mexicanos como Diego Rivera. Inicialmente una imagen difundida entre las elites artístico-intelectuales, la *Catrina* rápidamente entró en el imaginario popular y sigue apareciendo en innumerables formas y figuras durante las celebraciones del Día de Muertos.

⁶ En el convento de Yanhuitlán, Oaxaca se conserva todavía un esqueleto con vela y guadaña que desfilaba durante la semana santa en este pueblo (Malvido, 2008:24-27).



Fig. 5 Santa Muerte vestida de Catrina

La Santa Muerte, cuya imagen es la barroca con guadaña y mundo en la mano, puede llevar diferentes atuendos que siempre son fastuosos y coloridos. Es costumbre que el último día de cada mes se le cambie la ropa, y algunos devotos se comprometen a traerle su vestido como agradecimiento. A veces La Santa luce como Catrina en color rosa con su sombrero y sombrilla de tul (Fig. 5), otras veces lleva corona y manto rojo aterciopelado como las reinas (¿de los cielos?), y muchas veces lleva túnica blanca y manto negro o púrpura como La Virgen de los Dolores. Un magnífico ejemplo de cómo estas dos imágenes se superponen, es la representación de la Santa Muerte en la composición clásica de la Piedad, en la que la Santa Muerte tiene en su regazo el cadáver de Cristo (Fig. 6). Solamente el 31 octubre, día de su fiesta, la imagen se viste toda de blanco como una novia. La Virgen María también, según la teología cristiana y como símbolo de la iglesia, es la novia de Cristo⁷.

⁷ Los teólogos cristianos, interpretaron alegóricamente la novia del “Cantar de los Cantares” como María, sugiriendo que el texto habla del amor entre Cristo y su esposa la iglesia, identificada con María.



Fig. 6. Imagen de la piedad con la Santa Muerte

Además, a La Santa Muerte se le reza el rosario como a la Virgen María, y no obstante, pese a su imagen barroca espeluznante, los devotos comentan que su apariencia es la de un ser de luz y la describen como una madre protectora, a la que se le puede invocar cuando se corre algún peligro o se es objeto de alguna envidia o mal. El uso frecuente de la frase «cúbrenos con tu manto santo» o «mi manto te cubre» en las oraciones y jaculatoria que se recitan durante y al final del rosario en el altar de Tepito, es característica de las oraciones dedicadas a la Virgen María, que cobija a los fieles bajo su manto:

Yo te puedo ayudar porque soy un ángel que Nuestro Padre creó, yo soy la niña mira, mis brazos que te cargan, mis manos que te consuelan, mi manto que te cubre y resguarda, mi sombra que te cuida, mis pies que te guían, mi guadaña que te defiende, mi mundo en el que vives, mi aliento el aire que respiras, mi balanza que juzga con justicia (Fragoso 2011: 5-16)

Asimismo, uno de los epítetos más frecuentes que describen a la Santa esquelética son los de «verdadera madre», «dulce madre» mismos que se utilizan para la Virgen María:

Santísima Muerte, creo en ti porque sé que existes desde el principio de los tiempos, creo en ti porque eres justa y no discriminas, lo mismo te llevas a un joven y un viejo, un rico o un pobre, creo en ti porque eres la madre de los ciclos, pues todo lo que empieza termina y todo lo que vive muere; creo en ti porque

seguro estoy que algún día nos veremos...[...]....Contigo voy, Santísima Muerte, en tu poder voy confiando, pues yendo de ti amparado, mi alma volverá segura, dulce Madre, ya que me proteges, ven conmigo a todas partes, y a mí solo nunca me dejes, ya que me proteges como verdadera Madre haz que nos bendiga el Padre el hijo y el Espíritu Santo, Amén (Fragoso, 2011: 5-16).

Lejos de la concepción medieval europea en que la Muerte es una potencia avasalladora que arrasa con toda la vida, los devotos de la Santa Muerte ven en ella la imagen de una santa benévola creada por Dios, una especie de mensajera o ángel designado para ayudar a los seres humanos, una madre de todos los ciclos, como dice la oración.

Aquí surgen entonces las preguntas: ¿Por qué los devotos mexicanos adoran a una imagen esquelética (que en Europa desde la Edad Media se ha asociado con el mal y el pecado) como protectora de la vida? Y sobre todo: ¿Por qué la sincretizan con la Virgen María, mediadora y protectora de los católicos?

Para contestar estas preguntas hay que analizar la imagen y simbolismo de las diosas prehispánicas.

La imagen de la madre terrible en el México Antiguo

En el pensamiento religioso del México antiguo, la diosa en sus múltiples formas representa la energía femenina, el principio creador del cosmos. La presencia de las divinidades femeninas permeaban la vida de los Aztecas. Los Aztecas vivían en relación de reciprocidad con la tierra y las fuerzas de la naturaleza. Conocían muy bien el poder creativo y destructivo de la madre tierra. Se complacían de sus frutos pero temían sus exigencias. La diosa se manifestaba en el paisaje: en las montañas, los ríos y arroyos, los valles, el suelo fértil y en la exuberante vegetación. Los indígenas celebraban a sus diosas y les ofrecían flores, semillas y sacrificios humanos.

Uno de los mitos cosmogónicos Nahuas, describe la formación de la tierra y del cielo como el desmembramiento de la diosa *Tlaltecuhli*, un ser monstruoso con ojos y bocas en sus articulaciones y que flotaba en un gran mar. Según cuenta Mendieta, esta diosa estaba llena de sangre y los indios decían que se tragaba y comía todo (1973, 51). De las partes de su cuerpo se crearon cerros, valles, árboles y plantas. Sus cabellos se transformaron en árboles, flores y hierbas; sus ojos en manantiales y cuevas (Mendieta, 1973: 51). Tal sacrificio merecía reciprocidad y la diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres «y no se quería callar en tanto que no le daban, no quería dar frutos si no era regada con sangre de hombres» (Jonghe, 1905: 198). Como otras diosas telúricas

del México antiguo, *Tlaltecuhтли* era al mismo tiempo, la gran generadora y renovadora de la vegetación y la diosa devoradora de los cadáveres que comía la carne y sangre de los muertos.

Estos dos aspectos en los que la vida se convierte en muerte y la muerte en vida, se repiten una y otra vez en el mito y ritual Azteca. La concepción de la tierra como sapo terrestre y monstruo devorador domina al arte prehispánico, en donde la tierra no solo devora a los muertos sino también al sol y a las estrellas al atardecer.

En 2006, una relieve monumental de *Tlaltecuhтли* (4 x 3.5 mts.) fue descubierto durante una excavación en el Templo Mayor de la ciudad de México. Como en otros relieves, la diosa está representada en postura de alumbramiento. Tiene la boca abierta y semidescarnada, que deja totalmente visible su dentadura, y su lengua parece recibir o emanar una corriente de sangre. Otras veces de su boca emerge un cuchillo de pedernal. Su cabellera tiene ensartadas radialmente diez banderas de papel, símbolo de muerte y sacrificio y su pelo está ensortijado o crespo. *Tlaltecuhтли* generalmente viste una falda de cráneos y huesos humanos y en lugar de manos y pies, posee garras amenazantes que algunas veces sujetan a cráneos. En las coyunturas (codos y rodillas) lleva los rostros-garras o simplemente cráneos humanos (Fig. 7).

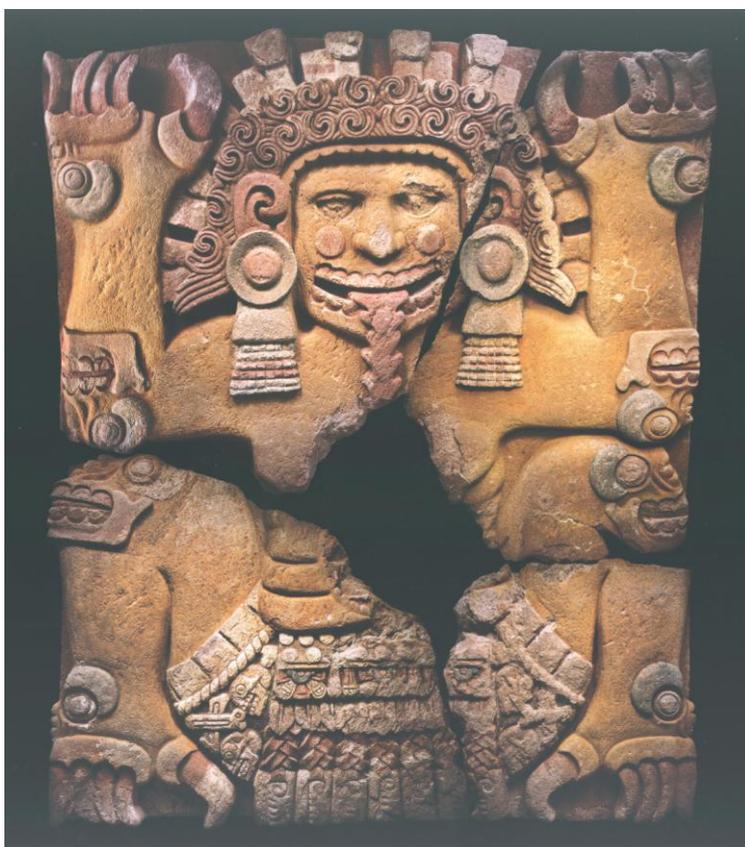


Fig. 7 *Tlaltecuhтли*, Museo del Templo Mayor, Mexico DF

Esta imagen de Tlaltecuhltli es muy parecida a las representaciones pictóricas de las *Tzitzimime*, las enemigas del sol, los monstruos de muerte y destrucción, que amenazan con descender y devorar a la humanidad al final del mundo.

Estas mujeres maléficas que dañaban a las embarazadas y a los niños, las encontramos representadas en códices coloniales como el *Magliabecchiano* (f 76r) y el *Tudela* (f 46r). En las imágenes de estos códices, las *Tzitzimime* tienen cuerpos esqueléticos, garras en lugar de sus manos y pies, calaveras en las coyunturas de rodillas y codos y llevan un collar de corazones humanos. De su boca sale una lengua en forma de pedernal que chorrea sangre (Fig. 8).

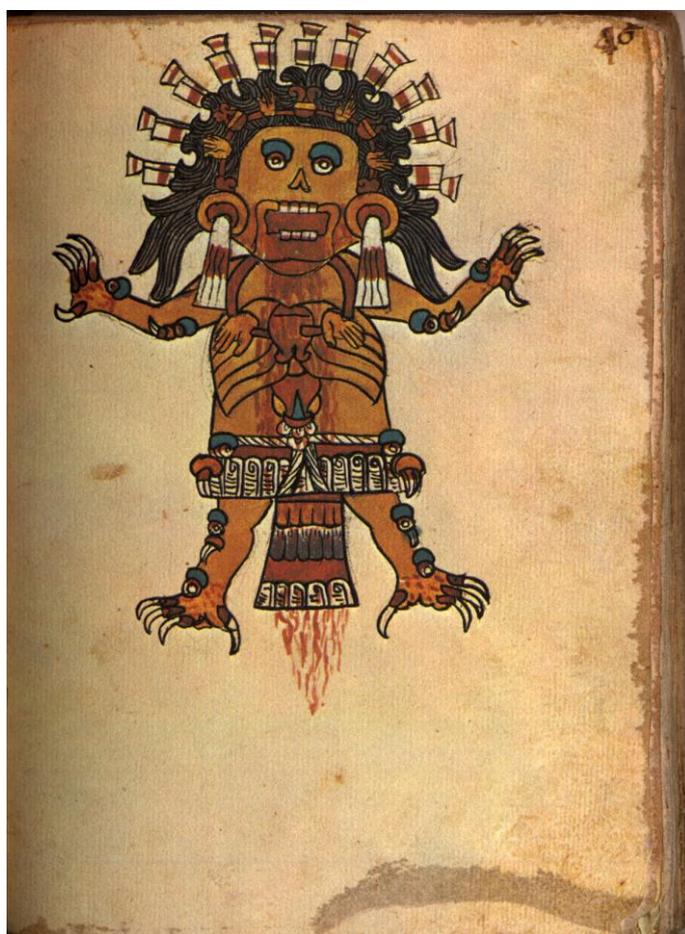


Fig. 8 Tzitzimítl, Codex Tudela, Folio 46r, Museo de America, Madrid

Sin embargo, el cronista Tezozómoc describe a las *Tzitzimime* como «diosas del aire» que sostienen el cielo y «traen las lluvias y el agua» y «el rayo y el trueno». Como otras deidades femeninas prehispánicas, tenían cualidades tanto positivas como negativas (Tezozómoc, 1980:358,486 y 451).

Muy semejantes fantasmas femeninas fueron las *Cihuateteo*, mujeres que morían en el transcurso del parto y por ello eran deificadas. Se creía que las *Cihuateteo* se aparecían en las encrucijadas por la noche y robaban a los niños, causaban la locura e inducían a los hombres a cometer adulterio u otra transgresión sexual. En el *Códice Borgia* (lám. 47-48), están representadas semi-desnudas con vientre estriado, faldas decoradas con huesos cruzados y ojos salidos. Llevan en las manos instrumentos de sacrificio como el pedernal y aguja de maguey. En escultura están representadas con caras esqueléticas y garras en lugar de las manos.

Sin embargo, estas diosas tenían también un aspecto positivo. Como los soldados muertos en batalla, las *Cihuateteo* acompañaban al sol en su viaje cotidiano a través del cielo. Los guerreros aztecas peleaban por conseguir los dedos medios y los cabellos de estas valientes mujeres, ya que estos tenían el poder de paralizar los pies de sus enemigos.

Las *Cihuateteo* están asociadas con muchas diosas, incluyendo a *Cihuacóatl*, o «mujer serpiente», una de las principales diosas mexicas. Conocida en ocasiones como *Quilaztli* (la que hace crecer las legumbres), *Cihuacóatl* vigilaba los campos agrícolas y ayudaba a crear seres humanos. *Cihuacóatl* era patrona de las parteras y las mujeres la invocaban para ayudarlas en la batalla del parto.

En el *Códice Magaliabecchiano* (f 45 y f 90r) está pintada con una cara esquelética y su lengua por fuera. En su mano izquierda sostiene un instrumento para tejer y en su mano derecha un escudo. Sin embargo, el retrato más horrendo de esta diosa lo hacen los cronistas Durán y Sahagún. Sahagún describe a esta diosa como una «bestia salvaje» y afirma que se comía a los niños en la cuna (Sahagún, 1982: 8). El fraile dominico Diego Durán, comentando acerca de *Cihuacóatl*, dice que tenía el pelo largo y suelto, la boca abierta mostrando sus dientes y que «siempre estaba hambrienta» y los sacerdotes de su templo le daban de comer un cautivo cada ocho días (Durán, 1971: 210-217).

Otra importante diosa telúrica azteca, es Coatlicue, la madre del dios guerrero *Huitzilopochtli*. Una de las más aterradoras representaciones de *Coatlicue* es la famosa estatua monumental que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología. La diosa viste una falda de serpientes entrelazadas, con dos otras serpientes que brotan de su cuello. Sus brazos y manos están formados por serpientes. Otra serpiente más se enrosca entre sus piernas emplumadas. Lleva un collar de manos cortadas y corazones humanos. Tiene garras en las manos y los pies.

Después de esta descripción de algunas de las diosas más importantes del panteón Azteca, podemos concluir que lo sagrado femenino en el México prehispánico se asociaba

con la sangre, el desmembramiento, la decapitación y la muerte. Otro rasgo importante de esta cultura es la ambigüedad del simbolismo de la diosa, la cual tiene apariencia terrible pero al mismo tiempo posee la capacidad de dar vida y fertilidad.

Parece que los mexicas, así como los devotos actuales de la Santa Muerte, no se espantaban frente a la imagen tan horrible de su diosa. Al contrario, las imágenes más sangrientas representaban a las diosas más poderosas. Ellos, como los fieles de la Santísima, veían más allá de su imagen tan repulsiva. La diosa aterrizante de los mexicas, como el esqueleto portador de guadaña de los mexicanos contemporáneos, se convierte en una protectora, una madre, asociada a las fiestas y a un gran número de experiencias de vida positivas.

Cuando los primeros frailes llegaron a México después de la conquista, quedaron impactados por la fealdad de las imágenes de divinidades femeninas que asociaron inmediatamente con el diablo y la muerte, y no perdieron tiempo en arrasar con todos los ídolos prehispánicos. En cambio, ofrecieron la imagen de su «diosa» la Virgen María, una mujer de cara dulce y serena, vestida de azul y blanco y que a menudo se representaba en las nubes y en el cielo coronada como reina por Cristo. Ella tenía que ser la nueva madre de los mexicas y sigue siéndolo hasta hoy en día.

Sin embargo, este culto contemporáneo que cada día tiene más fieles entre los mexicanos de México y Estados Unidos, que viene del pueblo y no es impuesto por ninguna congregación religiosa, parece indicar que la madre terrible de los aztecas regresó bajo una nueva imagen (de origen europeo y fruto del mestizaje); pero esta vez, manteniendo su aspecto espeluznante –sin asumir lo de dulce Virgen- y, sobre todo, conservando su verdadera naturaleza de madre que puede quitar y dar la vida.

Bibliografía

AA.VV (1994). *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, Tomo II. Tepotzotlán: Asociación Amigos del Museo Nacional del Virreinato.

Cuevas, M. (1946). *Historia de la Iglesia en México*, tomo IV. México DF: Ed. Patria.

Durán, Fray Diego de (1971). *Book of the Gods and Rites and The Ancient Calendar*. Fernando Horcasitas y Doris Heyden (trads. y eds.). Norman OK, University of Oklahoma Press.

Fragoso, P. (2011). «De la «calavera domada» a la subversión santificada. La Santa Muerte, un nuevo imaginario religioso en México» en *El Cotidiano*, n. 169, pp. 5-16.

- Jonghe, E. d. (ed.) (1905). *Histoyre du Mechique: manuscript francais inédit du XVIe siècle*. París: *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, Vol. 2.
- Malvido, E (2005): «Crónicas de la Buena Muerte a la Santa Muerte en México» en *Arqueología Mexicana*, Nov-Dic 2005, pp. 24-27.
- Mendieta, Fray Gerónimo (1973). *Historia eclesiástica indiana*. Estudio preliminar de Francisco Solano y Perez-Lila (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 1, Libro Segundo, IV.
- Navarrete, C. (1982). *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas*. México DF: Universidad Autónoma de México, 1982.
- Perdigón Castañeda, K (2008). *La Santa Muerte, protectora de los hombres*. México DF: Instituto Nacional de Antropología y Historia.
- Ruiz, C. R. (2010). *La Santa Muerte, Historia, Realidad y Mito de la Niña Blanca*. México DF: Editorial Porrúa.
- Sahagún, Fray Bernardino de (1950-1982). *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. Libro 8, Cap. 2. Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble (trads. y eds.). Santa Fe, NM: School of American Research and University of Utah.
- Sebastián, Santiago (1981). *Contrareforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tezozómoc, H. Á. (1980). *Crónica Mexicana. 1588*. México DF: Editorial Porrúa.

8

**Voices of the «Dream - Vilayet»
The Image of London in *The Satanic Verses***

Ecaterina PATRASCU
Lecturer, Faculty of Letters
«Spiru Haret» University, Bucharest

The image of London in *The Satanic Verses* varies between fanatic adoration and bitter blasphemy, emotions that originate either in the prejudices of the participants to the discourse of the ‘polis’, or in the revelations related to its reality: Saladin Chamcha –from unquestionable repudiation of his Indian past, through blind copying of Englishness, to an aware identity revalorization–, Gibreel Farishta –perception of London as a doomed, apocalyptic city–, the exiled Imam –London as no man’s land–, Hind Sufyan –London as divine punishment–, Hal Valance and Sisodia –London as business to profit on. Other voices, Changez Chamchawala, Pamela Lovelace, Zeeny Vakil, contribute to the overall negative, sometimes realistic, perspective on the British metropolis as impacting the destinies of the migrants. The image of post-imperial London appears extensively in the literature generated by the Indian diaspora, being «a symbolic site of struggle and conquest» and «an object of desire and the idealizing imagination» (Ball, 1998: 67).

Saladin Chamcha's London (re)transformation

1.1. From Salahuddin Chamchawala to Saladin Chamcha: O, pounds, o, sensibility! Salahuddin Chamchawala's first contact with England is by means of a wallet full of pounds that he finds in the street close to Scandal Point, his home: «pounds! Pounds sterling, from Proper London in the fabled country of Vilayet across the black water and far away»¹ (35). Not very much later, genuine London for the thirteen-year-old Salahuddin translates as archetypal London, the city of the common attraction points for any visitor or immigrant –«Proper London itself, Bigben Nelsonscolumn Lordstavern Bloodytower Queen. (...) Saintspauls, Puddinglane, Threadneedlestreet» (38-39)– plus some «moral values»: «the dream – Vilayet of poise and moderation» (37).

Salahuddin's first trip to London, «the brave new world», is associated with the «interplanetary migrations», similar to those in Asimov's *Foundation* or Bradbury's *Martian Chronicles*. Once in England where he will benefit a proper education, Salahuddin has to deny his Indian identity and the first step in achieving this is the symbolic rejection of his father and of all the values he symbolizes; he declares his secularity, «living without a god of any type», as the necessary premise for becoming «a good and proper English man» (43).

Salahuddin's unconditioned surrender to idealized England/London proves successful due to his adopting and adapting policy: five years later, Salahuddin becomes Saladin, «after the fashion of the English school» (45), while, by graduation time, he has already received his British passport, wishing to continue his English experience as an actor.

Saladin Chamcha constructs his English identity starting from mimicking the typical English facial expression to adopting the English perspective upon the world. «This face was handsome in a somewhat sour, patrician fashion, with long, thick, downturned lips like those of a disgusted turbot, and thin eyebrows arching sharply over eyes that watched the world with a kind of alert contempt» (33). Within the same adapting process, learning the modulations of the foreign voice enriches his new identity. As Moslund states, «Saladin Chamcha succeeds in inscribing himself within the new time and space, yet not as an individual, as authenticity, but as an excellent adaptable» (Moslund, 2006: 295).

For the actor of the thousand voices, London represents «the real world» he returns to after India's first attempt to recuperate him: «He was a neat man in a buttoned suit heading for London and an ordered, contended life. He was a member of the real world» (74).

¹All quotes from Salman Rushdie (2006).

«Elloven Deewen» (London) circumscribes the values that Saladin believes in as having been adopted as his own: «I am a man to whom certain things are of importance: rigour, self-discipline, reason, the pursuit of what is noble without recourse to that old crutch –God. The ideal of beauty, the possibility of exaltation, the mind» (135) England is the «moderate and common-sensical land» (158) whose «first class» (164) Citizen he was, also «a member of Actors' Equity, the Automobile Association and the Garrick Club» (163).

Assuming the label *Civis Britannicus sum*, Saladin Chamcha makes the apology of London as an «islet of sensibility, surrounded by the cool sense of the sea» (398), telling his/its love story. His initial attitude was one of prostration, followed by the desire of identification with it, annihilating his previous existence. London means hospitality –«We Londoners can be proud of our hospitality» (398)– , having a long tradition of an authentic refuge for those attracted by its splendor –London cannot be identified with «the new regulations that controlled immigration» or with the catastrophic experience while he was a monster.

Of material things, he had given his love to this city, London, preferring it to the city of his birth or to any other, had been creeping up to it, stealthily, with mounting excitement, freezing into a statue when it looked in his direction, dreaming of being the one to possess it and so, in a sense, become it (398)

For Saladin, London is «O Proper London!», the past and the present which he adopts and which is believed to circumscribe his future; imagined London is the equivalent of «culture, city, wife; and a fourth and final love, of which he had spoken to nobody: the love of a dream [having a baby]» (400).

1.2. Saladin back to Salahuddin – the sharp kick of reality. After the explosion of *Bostan*, the plane, on his return from India and his landing on the British land, Saladin turns into a goat-resembling devilish creature, his minutely composed English appearance cracking to let go of an «Animal (...) You're all the same. Can't expect animals to observe civilized standards. (...) you little fuck» (158) England, the «cool Vilayet» (37), becomes a «universe of fear» (158) whose only entities are three immigration officers and five policemen. In the police van where he is boxed up under the suspicion of being an illegal immigrant or at least a serious social danger, Saladin experiences his first contact with real England –«he felt a sharp kick land on his ribs, painful and realistic enough» (158)– and realizes that he is perceived in the same way as the «riff-raff from villages in Sylhet or the bicycle-repair shops of

Gujranwala» (159) and not at all according to his minutely constructed English identity. (Looking like Shaitan would have contradicted any English looks one way or another!)

The humiliation experienced by the still gullible Saladin is later sentimentally theorized into a self-oriented lamentation: if he obeyed and assumed all that England stands for, «then how cruel these fates were to instigate his rejection by the very world he had so determinedly courted; how desolating, to be cast from the gates of the city one believed oneself to have taken long ago! –what mean small-mindedness was this, to cast him back into the bosom of his people, from whom he'd felt so distant for so long!» (254).

After the disaster produced at the Hot Wax nightclub, where, because of him, everything was set on fire, Saladin, coming back to his human appearance, declares: «I'll come back to life» (400).

The real London forces him into explaining the abstract notions from his previous sterile discourse:

Easier said than done; it was life, after all, that had rewarded his love of a dream-child with childlessness; his love of a woman, with her estrangement from him and her insemination by his old college friend; his love of a city, by hurling him down towards it from Himalayan heights; and his love of a civilization, by having him bedeviled, humiliated, broken upon its wheel (401)

Returning to India since hearing about his father's imminent death –but not because of this–, Saladin approaches his much despised past differently, revalorizing what he, as a child, blindly rejected as being necessarily bad. From this new perspective, «His old English life, its bizzareries, its evils, now seemed very remote, even irrelevant, like his truncated stage-name» (534). What has happened is not a reversal of roles –England: bad, India: good– but Saladin's understanding and valuing of the two realities and, most importantly, of his relating to them (Saladin's evolution from fanaticism to humanism is the topic of a different article).

2

What the others say: reactions to Saladin Chamcha's identitary London adaptation

2.1. Changez Chamchawala: What is daddy saying? – «A freak, an actor!» Five years after Salahuddin's transformation into Saladin of the Vilayeti, for Changez Chamchawala, the father, England, by means of his son's London life, means his son's showing «contempt for his own kind» (45) as well as his son's transformation into «a fauntleroy, a grand panjandrum, (...) a freak» (45). Once hearing of Saladin's carrier choice,

that of being an actor, Changez translates it according to Indian standards: «a confounded gigolo», «a ghoul, a hoosh (...). An actor!» (48), labeling it as devil's work, betrayal of his family's values and of his country's heritage. What for Saladin means a modality of conquering the hearts of the people he wants to belong to, a quick way of being one of «people-like-us» by mimicking them unconditionally, for Changez his son's job in London means «spend[ing] your life jiggling and preening under bright lights, kissing blonde women under the gaze of strangers who have paid to watch your shame» (47). Saladin's English transformation equals with the interruption of the Indian family line and tradition, the annihilation of Changez's posterity: «He has made himself into an imitator of non-existing men. I have nobody to follow me, to give what I have made. This is his revenge: he steals from me my posterity» (71).

2.2. Pamela Chamcha, née Lovelace – London, Down the hatch! If, for Saladin Chamcha, the projected and idealized image of England is also the only reality he accepts as plausible and possible, his wife, Pamela, discriminates between fantasy, Saladin's one, and what England really stands for. Talking to Jumpy Joshy, her husband's former colleague and her present lover, Pamela accuses Saladin of his touristic approach to England: «Him and his Royal Family, you wouldn't believe. Cricket, the Houses of Parliament, the Queen. The place never stopped being a picture postcard to him. You couldn't get him to look at what was really real» (175).

More than that, Pamela herself, despite being his wife, is part of the same clichéistic approach, Saladin's perception of her being a typological, never a particular one: «I was bloody Britannia. Warm beer, mince pies, common-sense and me. But I'm really real, too, Jumpy Joshy; I really really am» (175). Pamela complains about being perceived as nothing more than all the other attraction points, part of Saladin's ideal London world, «with the voice stinking of Yorkshire pudding and hearts of oak, that hearty, rubicund voice of ye olde dream –England which he so desperately wanted to inhabit» (180). The unseen, other world of their relationship is, however, an impossible dialogue –«I could never say anything to you, not really, not the least thing» (183)–, rudeness –«You interrupted me in public» (183)– and finally Pamela's insight unveiling the «empty space» behind his acted certainty.

In addition to accusing Saladin of a distorted, prejudiced England-view, Pamela sketches the realistic portrait of London, an image Saladin is not or does not want to be aware of: it is a London of injustice, racial prejudices, social acceptance limitations, violence to the

other. Pamela, the deputy community relations officer and «damn good at it, ifisaysomysel» (183), relates:

We just elected our first black Chair and all the votes cast against him were white. Down the hatch! Last week a respected Asian street trader, for whom MPs of all parties had interceded, was deported after eighteen years in Britain because, fifteen years ago, he posted a certain form forty-eight hours late. Chin-chin! Next week in Brickhall Magistrates' Court the police will be trying to fit up a fifty-year-old Nigerian woman, accusing her of assault, having previously beaten her senseless. Skol! (183)

The real English normality differs from Saladin's «museum –values (...) hanging in golden frame on honorific walls» (399): Pamela refers to normality in terms of «coppers taking their clothes off and drinking urine out of helmets» or «black people (...) scared out of their heads, talking about obeah, chicken entrails, the lot. The goddamn bastards are enjoying this: scare the coons with their own ooga booga and have a few naughty nights into the bargain» (280). Though «weird» or «unlikely», these are the true facets of England that Saladin must «wake up» to and with which Pamela is realistically faced on a regular basis. One must repetitively recall that, in the case of Saladin, however,

The imperial past [...] is the key to the spatial displacement, dislocation, relocation, and reconfiguration of the Commonwealth immigrants in London. They live in a Lefebvrian «conceived space» which is regulated by the ruling class of the host country whereas on the other hand, they themselves create their own «perceived space» in daily lives via memory, imagination, and other types of affect (Su, 2010: 250)

2.3. Zeeny Vakil – Being a Londoner –«bloody slave mentality» Zeeny Vakil, Saladin's Indian lover and intended rescuer, assumes the objective consciousness role, reflecting Saladin into the mirror of an unmythicized reality. Thus Zeeny points to his «Angreez accent» bluntly trying to make him aware that «it's [not] so perfect, it slips, baba, like a false moustache.» (52). What Saladin considers a successful English career in acting while in London –he is the heart of *The Aliens Show* (together with Mimi Mamoulian), his gift for mimicry earning him the title of «Man of a Thousand Voices and a Voice» (60)–, a fact that builds up to his Englishness, corresponds to Zeeny's denunciation: «They pay you to imitate them, as long as they don't have to look at you. Your voice becomes famous but they hide your face» (60). Later, but not very late, the very producer of the show, Hal Valance, will unveil the truth about it and will delineate Saladin's real position as an actor: «Audience

surveys show that ethnics don't watch ethnic shows. (...) They want fucking Dynasty, like everyone else. Your profile's wrong. (...) you're history» (265).

Zeeny explains the evidence hiding beneath Saladin's blindness as to his successful career, referring to the 'wrong colour' of his face as the reason for which only his voice is used. His 'top' position on the English voice scene is counterpoised, for Zeeny, by his travel to «wogland [India] with some two-bit company, playing the babu part (...) just to get into a play» (61), while Saladin's enthusiasm and complete total dedication means nothing else than a «bloody slave mentality» (61).

2.4. Jumpy Joshy – a friend, not really. Jumpy Joshy, Saladin's friend and next-in-bed with Pamela, shares the latter's looking-down on Saladin, the Englishman in progress: his friend's complex and full-hearted effort of becoming scales down to «an imitation of life, a mask's mask» (174). Saladin's English world, laboriously engineered and passionately inhabited, translates, for Joshy, into «the caricature of an actor's room, full of signed photographs of colleagues, handbills, framed programmes, production stills, citations, awards, volumes of movie-star memoirs» (174) –there is no sign in Jumpy's Saladin-view of the latter's English adopted moral values, life-style, behavior pattern, or family constellation. England, in Saladin's case, is «his England, the one he believed in» (175) or, as Michael Gorra puts it, Saladin is the one who was «desperately trying to write into being the self that one knows one can never fully achieve» (Gorra, 1997: 65) but of which he was convinced as the only genuine existence.

3

Gibreel Farishta and Apocalyptic London

London is perceived by Gibreel Farishta, the other protagonist of the novel, in terms of the saving mission he claims, under divine guidance. Consequently, we are faced with a metropolis of the doomed present, of an obsessive past and of a hardly perceivable future. Fear, conceit, despise, confusion and dream-like atmosphere, all are the «essences» that Gibreel, the angel-actor, perceives in the city he haunts, Shaitan's city overall.

London is a city that has lost its self-consciousness and, consequently, is weltering in the decrepitude of its furious and selfish present made up of masks and parodies, suffocated by the unbearable, yet undeniable, burden of its past and staring helplessly in the scarcity of its future.

Concluding, Gibreel labels London as «most slippery, most devilish of cities! – In which such stark, imperative oppositions were drowned beneath an endless drizzle of greys» (354). The ambiguous weather in London leads to ambiguous judgments as well which annul each other in a total indifference. London becomes the apocalyptic space of the confrontation between Gibreel and Saladin, the external space displaying inner feelings. London is the city which has turned «inarticulate, amorphous», «damp, suffocating, unbearable»: «This is not True London –not this untrue city. [...] He wanders among an amalgam of languages. Babel [...] God's Gate. Babilondon». The nightmarish atmosphere grows in intensity; objects seem to obtain independent status against the presence of any authentic and real human existence. Their density becomes asphyxiating and grotesque, calling for an imminent end state: debris, abandoned kitchen furniture, flat bicycle tires, doll legs, rotten vegetables, fast-food packages, rolling cans, broken careers, abandoned hopes, lost illusions, exhausted furies, accumulated bitterness, vomited fear and a rusted bathtub.

Objects and emotions alternate precipitously, at a delirious, end-of-the world speed, annihilating the borders between the human and the inhuman. Against this background, Gibreel starts his play at the trumpet, amidst a «world of fire» The whole hallucinating conglomeration culminates when everything is burning, and Gibreel is blowing his trumpet, giving people what they want, their hair and teeth are red, glass is burning, while above his head birds with burning wings are flying. The apothecic evil of the world coincides with «the dark fire of evil» in Saladin's soul, the Shaandaar Café representing the apocalyptic meeting place of Gibreel and Saladin, the place around which «horizon closes.» London, after this moment, transforms itself into the city of the dead.

4

Imam's London – Exile as No Man's Land

The image of the Imam in Rushdie's novel stands different from that of Saladin Chamcha in terms of perceiving the experience of the «other» land. The Imam firmly delineates his status from the very beginning: an exile, as fundamentally opposed to all the other terminology used in defining the 'out of the native land' positioning: «Who is he? An exile. Which must not be confused with, allowed to run into, all the other words that people throw around: émigré, expatriate, refugee, immigrant, silence, cunning» (205).

Unlike the immigrant, for whom the new country means already the home country and to which he declares his unconditioned affiliation, the exile creates an artificial space

within the boundaries of the foreign territory, trying to maintain it untouched and uncorrupted by the characteristics of the place. Therefore, the home of the Imam is a «rented flat», which he envisions as a «waiting-room, photograph, air» (206). There is a declared refusal of even acknowledging foreignness, the exile building a complete isolation scenario: «the curtains (...) are kept shut all day, because otherwise the evil thing might creep into the apartment» (208) or «Floors three to five of this block of mansion flats are, for the moment, all the homeland the Imam possesses» (208). Significantly for this attitude, the Imam calls this clearly delineated area as his «surrogate homeland», his «waiting room or transit lounge» (208).

Since the space of the exile means the preservation of the old rules, it logically involves the rejection of those elements and behavior typical for his forced location: in London,

In exile, the furniture is ugly, expensive, all bought at the same time in the same store and in too much of a hurry: shiny silver sofas with fins like old Buicks DeSotos Oldsmobiles, glass-fronted bookcases containing not books but clipping files. In exile the shower goes scalding hot whenever anybody turns on the kitchen tap (...) In exile no food is ever cooked; the dark-spectacled bodyguards go out for take-away (208)

What would have been automatically embraced by the immigrant in his attempt to a successful integration within the much sought for new home country, functions, in the case of the exile, as dangerous realities whose sole effect is for him to get trapped into a realm which he loathes.

Consequently, back home becomes an idealized space, called «There», while the exile means «here», supplemented by everything that is connoted negatively: London is associated with «lustfulness, greed and vanity», «a hated city», «Sodom». Adaptation of the immigrant, his inscribing within the dynamics of the new homeland are at the opposite end of the exile's experienced feelings when relating to his 'loathed' situation: the gratitude for being accepted as an immigrant is replaced by the humiliation of «being given sanctuary» while the immigrant's failure in adapting equals the pride of the exile «to be able to say that he remained in complete ignorance of the Sodom in which he had been obliged to wait, ignorant, and therefore unsullied, unaltered, pure» (207). Homi Bhabha in *The Location of Culture* has depicted the subversive aspect of mimicry:

Mimicry is, thus, the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which «appropriates» the Other as it visualizes power.

Mimicry is also the sign of the inappropriate; however, a difference or recalcitrance that coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both the «normalized» knowledge and disciplinary powers (Bhabha, 1994: 86)

Unlike Saladin Chamcha, the artist of a thousand voices, who, by mimicking vocal typology, did his best to get integrated into the British society, his new homeland, the Imam refuses specificity, attempting no effort in imitating or acknowledging the rules of the new territory: «The Imam is a massive stillness, an immobility. He is living stone. (...) The Imam's eyes are clouded; his lips do not move. He is pure force, an elemental being: he moves without motion, acts without doing, speaks without uttering a word» (210).

5

Minor Voices, yet all Dissatisfied: Hind, Hal Valance and Sisodia

5.1. *Hind's London – God's Punishment.* For Hind, Muhammad Sufyan's wife, the owner of the the Shaandaar Café in London, England stands for her husband's revenge for not having let him obscenely approach her body, it is the villayet of her exile. England means losing traditions and customs, losing her husband's social status and consequently hers as well, renouncing happiness and easiness of behavior to Sufyan. Moreover, London is connoted with a demonic destination, the realm of arbitrariness, anarchy, decadence and immediate perils. The metropolis is the space of isolation, estrangement from her own people, the space in which her compatriots abjure / renegade their national origins and identity, their mother tongue.

For Hind –«Her language: obliged, now, to emit these alien sounds that made her tongue feel tired [...]» (234)– [...] the mother tongue holds a very important place in an exile's understanding of her exile. Either it must be run from, repressed, quashed and forgotten or it is the irretrievable homeland. The mother tongue takes on the metaphorical aspect of the motherland –whether the forgotten paradise of the exile's dreams, or the infernal hell to be escaped from, language and landscape are irrepressibly present. The difference within language constantly underlines the difference within the exile's self (Dascalu, 2011: 146-147)

Whenever Hind thinks about London, she does so by associating it with anonymity, plurality lacking personality, and commonality of being: the only existential trajectory she envisages is suffering the present, recalling a genuine past and preparing to die.

5.2. Hal Valance and Sisodia's London – a Business Only. From Hal Valance's perspective –he is the producer of *The Aliens Show* and a model of success– England, concentrated in London, is a business whose rules are clear: racism is normal, prejudices exist; what matters is the profit as a result of capitalizing on the image / appearances constructed in time: «I, for me, love this shitty country. That's why I intend to sell it all over the world: in Japan, in America, in shitty Argentina. [...] This is what I have sold all my life: this shit of a nation. Its flag» (354).

Sisodia, the magnate of the Indian film industry, shares the same preconceived perspective on London and the English people, as all foreign participants to the discourse on the foreign English realm: the history of England is entirely a colonial one, the Englishmen's behavior is a fearful one, while the majority of the Londoners are abnormal and hideous under an appearance of «aloof and stuffy» (256).

Conclusion

The image of London is one entirely based on «selling» preconceptions –from the fascination with the attraction points of the metropolis, continuing with behavioural patterns, to an entire moral system. Being a proper Englishman means, for Saladin, mimicking indiscriminately what he idealizes, in spite of the other voices (Pamela Chamcha, Zeeny Vakil, Changez Chamchawala) trying to make him aware of the hidden but real facet of the «cool Vilayet». It equally involves repudiating his past and past traditions and places, as a necessarily-to-be-blamed inferno, despite Saladin's superficiality in its approach and understanding.

For his father, Changez Chamchawala, living in London means living by fake standards and repudiating one's traditions, therefore being the obvious equivalent of living in shame and betrayal, annihilating hope and the future as such. For Pamela Lovelace, Saladin's wife, London is the image of two realities: on one hand, metropolis as a tourist's postcard, and on the other, London as the place of injustice, violence manifested to whoever is different, the migrant's prototype, racial conflicts and prejudices.

For Zeeny Vakil, an Indian, England and London cannot be but the place of the migrant's building up and practicing a slave mentality; similarly, Hind Sufyan, forced into migration by her husband, associates living in London with her family's and God's revenge and punishment. It also means losing traditions, lacking respectability, guiding one's life by

the standards of anarchy, the arbitrary and decadence. London is a demonic destination and the punishment for being here is leading a life of isolation and anonymity.

Gibreel Farishta, the other protagonist of *The Satanic Verses*, shares Hind's perspective on London as an apocalyptic place, a devilish city on whose present temporality it is only masks and parodies of former lives that can survive. The peak of all negative connotations of London throughout the novel is axiomatically proclaimed by the exiled Imam – London is No Man's Land.

Bibliography

- Ball, John Clement (1998). ««A City Visible But Unseen»: The (Un)Realities of London in South Asian Fiction», *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 21.1-2.
- Bhabha, Homi K (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Dascalu, Cristina Emanuela (2011). «The Satanic Verses and the Postcolonial Question of the Location of Exile or the Battle between Assimilation and Othering», *An. Inst. de Ist. G. Barițiu din Cluj-Napoca*, Series Humanistica, 9.
- Gorra, Michael (1997). *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*, Chicago: University of Chicago Press.
- Moslund, S.P. (2006). «Literature as Discourse. An Analysis of the Discursive Strategies in Salman Rushdie's *The Satanic Verses*», *Orbis Litterarum*, 61.4.
- Rushdie, Salman (2006). *The Satanic Verses*, London: Vintage Books.
- Su, Jung (2010). «Reconfiguring the Past: Cartographies of Post-imperial London in *The Satanic Verses* and *The Buddha of Suburbia*», *Concentric* 36.2.

9

Arte popular y estética contemporánea en las escuelas de samba de Río de Janeiro

Carlos Javier CASTRO BRUNETTO
Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de La Laguna

Río de Janeiro como escenario callejero del arte actual

La oportunidad de conocer la ciudad de Río de Janeiro es inolvidable, pues su extrema belleza y su forma de vida tejen una red en la que caen desde los espíritus sensibles hasta quienes buscan emociones intensas. Tópicos y tópicos sobre los trópicos se desgranar en las conversaciones intrascendentes: un fútbol aquí, una mulata allá, una violencia más acá, pero casi nada de crítica social o cultural. Claro, ¿cómo puede hacerse crítica cuando muchas veces se habla sobre Río pero se desconoce Río? Eso sí que es un tópico, que personas con cierta influencia afirmen cosas de mundos que les son desconocidos -e incluso con una gravedad académica trasnochada-. También encontramos un segundo grupo de opinión, el turista ocasional que lanza órdagos según le ha ido en su paseo por la ciudad, avisando a sus amigos sobre los peligros, si existieron -reales o imaginarios-, o las ventajas y bellezas, en el caso de haberlas disfrutado. Por último, el tercer grupo de opinión está conformado por los que realmente conocen y viven Río, sean brasileños o extranjeros. Los ensayos sobre Río son poco divulgados y las opiniones vertidas suelen someterse a un escarnio permanente por

considerarlas excesivas, si son positivas, o alimentadas con arrogancia, en el caso de que sean desfavorables. Conclusión: a ese grupo pocos le hacen caso, de ahí la simpatía con la que hemos acogido la amable invitación para participar en este libro.

Puesto que nos consideramos un afortunado miembro de la tercera opción, asumimos el habitual comentario sobre la exageración positiva de nuestras afirmaciones, aunque de vez en cuando se escuchan parabienes por saber disfrutar de Río. Por ello, en este trabajo, dedicado a quienes desean aproximarse a la realidad carioca, abordaremos un aspecto profundamente artístico, pleno de sentido estético, donde se mezcla la obra artesanal con un sentido escenográfico, más operístico que hollywoodiense, y que consiste en valorar los desfiles de las escuelas de samba del carnaval carioca como una de obra de arte en sí. Una obra efímera pero grandiosa, digna heredera de las fastuosas entradas regias en la Europa del Renacimiento, que también podría derivar del sentido dramático de las magnas procesiones del Corpus Christi de la España barroca y continuadora, de forma profana, de la tradición luso-brasileña de las *procissões de cinzas* o procesión de cenizas, con numerosos pasos y hermandades, que abría la Cuaresma en los tiempos coloniales.

El marco de ese lujoso espectáculo, que transcurre desde 1984 durante las noches del domingo y lunes de carnaval en el *sambódromo*, situado en la avenida *Marquês de Sapucaí* junto al popular barrio de Estácio de Sá, es la calle.



Fig. 1. *Sambódromo*. Ideado por el antropólogo Darcy Ribeiro y el arquitecto Oscar Niemeyer (1984)

En la calle donde todo cobra sentido, es donde se vive y se siente. Las casas particulares, los clubs privados y las sedes de las distintas agremiaciones, culturales o deportivas, son espacios cerrados a los que, privadamente, acceden los cariocas cada día para desarrollar actividades íntimas o de escaso porte. Pero de la misma manera que el clima dicta en España que en invierno *lo público* se debe vivir puertas a dentro, en bares o cafés, en Río todo el año se vive en la calle y, por esa razón, *lo público* es incomparablemente más fuerte y enraizado que *lo privado*.

Carlos Lessa, autor de un extraordinario ensayo sobre la ciudad, aborda esta cuestión, a nuestro juicio, de forma muy pertinente y clarificadora:

Tal vez la relación intensa con la calle sea el denominador común, manifestado por el tiempo, del hecho de ser carioca. En las calles de Río, el esclavo, circulando y sobreviviendo, fue menos esclavo; en ella, el emigrante buscó su espacio de posibilidades; la calle fue el escenario para que los ricos exhibiesen su opulencia; en la calle la fiesta religiosa-profana alcanzó el momento de máximo placer. Las calles de Río fueron siempre el espacio de «sociabilización» que la casa del pobre no podía contener. El pobre amplía el amor por la calle de sus vecinos hacia toda la «Cidade Maravilhosa», como una síntesis de la naturaleza y el trabajo público. Tiene el orgullo de ser la copropietaria de la ciudad (Lessa, 2005: 17)

Todo esto convierte a la ciudad en el gigantesco plató que acoge la vida cotidiana y las grandes ocasiones de la convivencia urbana, entiéndase, desde manifestaciones de origen político o social hasta cualquier fiesta popular, sin olvidar que en todos los barrios hay calles llenas de bares, *botequins*, que todos los días -especialmente todas las noches- se convierten en multitudinarios palcos de la vida social, desde las elegantes terrazas de Leblon e Ipanema hasta cualquier rincón de Flamengo, Tijuca, Vila Isabel o, naturalmente, el centro.

En esa forma específica de ser, el arte navega con absoluta normalidad en la cotidianeidad; desde la década de 1960, con el *Neoconcretismo* como corriente pictórica y filosófica de bandera -en clara oposición a la dictadura militar instaurada en 1964-, hasta la corriente musical del tropicalismo de Chico Buarque, Caetano Veloso o María Bethânia, toda las formas de expresión cultural encontrarán su marco de desarrollo en la calle.

En palabras de Felipe Chaimovich:

Con el transcurso del tiempo, ambos fenómenos, el crecimiento del arte colectivo y la mezcla de dinero público con intereses privados, han convergido en el debate sobre los espacios para el arte contemporáneo en Brasil (...). Desde finales de la década de 1990, distintos grupos de artistas asumieron identidades colectivas como interventores urbanos y como participantes de muestras en museos o galerías. Esta posición doble -la posibilidad de operar en las calles y en las

instituciones- indica la preocupación por la cultura pública (Chaimovich, 2007: 245)

Esta concepción del arte como *cosa pública* es muy relevante. Los esfuerzos por aunar ciudad y creatividad se concretan en Río de Janeiro en conjuntos como el *Parque Lage*, nombre dado a una residencia situada dentro del Jardín Botánico y dedicado a la promoción del arte actual. Se trata de un caserón de la década de 1920, de estilo ecléctico, presidido por una gran piscina central, recordando los *impluvium* romanos, y que fuera del industrial Henrique Lage. Hoy es de propiedad pública y sede de la *Escola de Arte Visuais do Parque Lage*,¹ destinada a la enseñanza de las técnicas artísticas y al fomento expositivo de los jóvenes creadores. Como ese interesante ejemplo, podríamos citar otros tantos ejes divulgativos del arte actual diseminados por la ciudad, tanto centros de arte, como el *Centro Cultural Banco do Brasil [CCBB]*², hasta museos, ya sean de propiedad pública, privada o semiprivada: es el caso del *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* o el *Museu da Chácara do Céu/Museus Castro Maya*.³ Estos ejemplos son algunos de los que conocemos y frecuentamos habitualmente para estar en contacto la vanguardia; además, en casi todos los casos, las áreas ajardinadas de esos espacios culturales -en el caso de haberlas- se emplean para la exposición de esculturas al aire libre, instalaciones o cualquier tipo de manifestación artística, lo que incluye conciertos de música, teatro, *happenings* y otros programas que refuercen una exposición que se esté desarrollando, paralelamente, en el edificio principal.

En cuanto al arte actual en Río de Janeiro, como parte fundamental de la visión globalizadora del siglo XXI, ya hemos expuesto de forma condensada la impresión que nos causa su relación en el contexto universal:

El cosmopolitismo, la idea de arte universal, la evolución artística compartida con Estados Unidos o Europa y la constante presencia de artistas y galerías de arte brasileñas en las exposiciones o ferias de prestigio actúan como factores integradores de las artes con su tiempo

Ese cosmopolitismo está relacionado con la producción plástica, el trabajo de los propios artistas, su impacto social y, sobre todo, las relaciones de mercado establecidas en el campo de las galerías y de la inevitable relación arte/comercio. Sin embargo, la visibilidad de las propuestas plásticas en las calles y la vivencia del arte urbano es significativa tanto en Río

¹ <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/> [2012, octubre 1]

² <http://www.bb.com.br/portalbb/home21,128,128,0,1,1,1.bb> [2012, octubre 1]

³ www.museuscastromaya.com.br/chacara.htm [2012, octubre 1]

como en São Paulo o Belo Horizonte, siempre y cuando comparemos esa visibilidad con ciudades del mismo porte y contexto (Castro Brunetto y Segovia Martín, 2008: 28).

Las escuelas de samba

En este contexto es en Río donde encontramos una de las mayores expresiones del arte actual de cuantas podemos apreciar en Latinoamérica. Nos referimos a los desfiles de las escuelas de samba, como ya apuntamos en la introducción de este trabajo; si bien quienes contemplan ese genial espectáculo perciben la belleza y armonía general de cada escuela, la originalidad de las carrozas, disfraces, la simpatía y gracia de quienes desfilan, es decir, los detalles más obvios y superficiales, la organización de cada uno de esos desfiles es, en sí misma, una expresión de considerable importancia en el arte actual.

No podemos olvidar que el desfile es un concurso donde las escuelas compiten por el triunfo de ese carnaval, como si de la primera división de fútbol se tratase, en el que un jurado puntúa una serie de requisitos que harán que una escuela sea la vencedora y otra descienda de categoría. Por eso, vencer no solo es una cuestión de belleza y originalidad del destile, también una necesidad que vincula la escuela al propio sistema de financiación para garantizar su subsistencia, en primera instancia, y luego para convertirse indirectamente en un negocio, pero con gran aceptación social, al igual que los son los equipos de fútbol (Cabral, 1996).

La originalidad de este sistema viene conferida por la propia organización interna de cada escuela de samba. Son dos los aspectos relevantes -desde la perspectiva artística- a tener en cuenta. En primer lugar, la elección del *enredo* y en segundo, la función del *carnavalesco*. Ambos podemos compararlos, en términos cinematográficos, con el guión de la película, en el primer caso, y con el director, en el segundo. El *carnavalesco*, en sentido estricto en el mundo de las escuelas de samba, es la persona encarga de imaginar el desfile una vez ha sido elegido el tema que será presentado por la escuela, es decir, el *enredo*. El *enredo*, a su vez, suele versar sobre aspectos diversos de la cultura brasileña: su historia, el patrimonio cultural, natural, la ecología, personajes destacados de la historia de Brasil, la música o el carnaval. El *carnavalesco* debe articular el discurso de la escuela, que incluye la *comissão de frente*, en la actualidad un grupo de bailarines o actores, que con algún número especial que se representa al inicio del desfile, anuncian los contenidos del mismo; los *carros alegóricos* o carrozas, verdaderos espacios para la creatividad artística que en un total de siete u ocho forman el núcleo del destile, las *alas* o grupos de personas que bajo un mismo disfraz,

obligatoriamente asociado al *enredo*, desfilan en grupos de 50 ó 60 con el único objetivo de pasarlo bien y con gracia para que la escuela gane puntos preciosos con su participación. Otros elementos tradicionales, como el *ala de baianas* o la *velha guarda*, aglutina a las personas mayores o que se han convertido en símbolos de la escuela y que, antropológicamente, representan a la madre, especialmente, y los ancestros del mundo del samba.

Así pues, ninguna comparación mejor que la de director de cine para comprender la función del *carnavalesco* en la escuela de samba. Pero una de las cuestiones que ese personaje ha de tener en cuenta en la *idea general* del desfile es la confección de toda la parte artística, para la que cuenta con un director artístico o supervisor. Es ahí donde participan numerosísimos artistas que proceden del mundo del circuito del arte -pintores, escultores, etc.. más o menos conocidos-, aunque por encima de todo intervienen artistas populares que con sus diseños -muchas veces tan anónimos como sus nombres- colaboran en el enriquecimiento plástico de la escuela. No hemos de desdeñar la activa participación del mundo de la moda. En la elaboración de todos los disfraces, más allá de lo efímero de las fantasías, se buscan ideas brillantes que puedan confeccionarse con tejidos adecuados, ya sean tradicionales (desde el algodón, las gasas, el lino, el raso o la seda) hasta los más innovadores, con mezclas naturales, de distintos tipos de acetato, el hilo metálico o de cristal. A ello se añaden acabamientos en plumas de diversa procedencia animal y cualquier ornamento imaginable que pueda ser transportado en un vestido.

Además, el *carnavalesco* debe garantizar que la construcción de cada *carro alegórico* sea original y guarden entre sí la más perfecta armonía para conseguir un resultado tan ingenioso como de calidad en el diseño, partiendo siempre de soluciones que muchas veces solo pueden concebirse desde la ingeniería industrial, cuyo cubrimiento artístico, es decir, lo que vemos, no deja de ser más que un remate plástico sobre una estructura mecánica compleja. Estamos hablando, por tanto, de la búsqueda de una amalgama estética a partir de distintas partes que confluyen en un diseño original, funcional, pero concebido exactamente para ser efímero; de otro modo, un arte tan total como fugaz. En realidad, la organización de una escuela de samba guarda un gran parentesco conceptual con una instalación; de hecho, su vida suele ser más corta, pues el paso de la escuela de samba por el *sambódromo* no puede exceder de ochenta minutos.

Por todo ello, si unimos la argumentación anterior sobre el papel del arte en la calle con la creatividad que suponen los desfiles de las escuelas de samba durante el carnaval, comprenderemos que nos hallamos ante una actividad tan peculiar como rica en matices

orientados hacia el diseño en un sentido amplio. Además, como al fin y al cabo, es carnaval, muchos de los disfraces y diseños creados en torno al *enredo* muestran aspectos que entendemos con facilidad pues pertenecen al imaginario colectivo. Sin embargo, hay ocasiones en que determinados disfraces o carrozas, de apariencia figurativa, son claramente conceptuales, muchas veces acorde con las propuestas estéticas de otros artistas presentadas a bienales como la de São Paulo. Por ese motivo, el desfile de las escuelas de samba podemos entenderlo -lógico- en su vertiente lúdica, epicúrea, pero no deja de ser también un escaparate al mundo sobre la creatividad artística del Brasil actual.

Un último aspecto previo al estudio de los desfiles, de los cuales hemos seleccionado los acontecidos entre 2008-2011, como muestra representativa, es considerar el otro lado de las escuelas de samba. Lejos de ser agremiaciones con una durabilidad sujeta a los días de carnaval, constituyen una forma de vida que ha ido cimentándose en la ciudad de Río, sobre todo en los últimos cincuenta años. Fueron un foco de resistencia cultural contra la dictadura militar -pues fútbol y carnaval no fueron nunca suspendidos por ser actividades extremadamente populares- hasta tal punto que parte del *tropicalismo* de finales de los sesenta y comienzos de los setenta buscaron el amparo de los viejos sambistas y de las *favelas* como espacios de *salvaguardia cultural*, lejos del oficialismo impuesto por los militares.

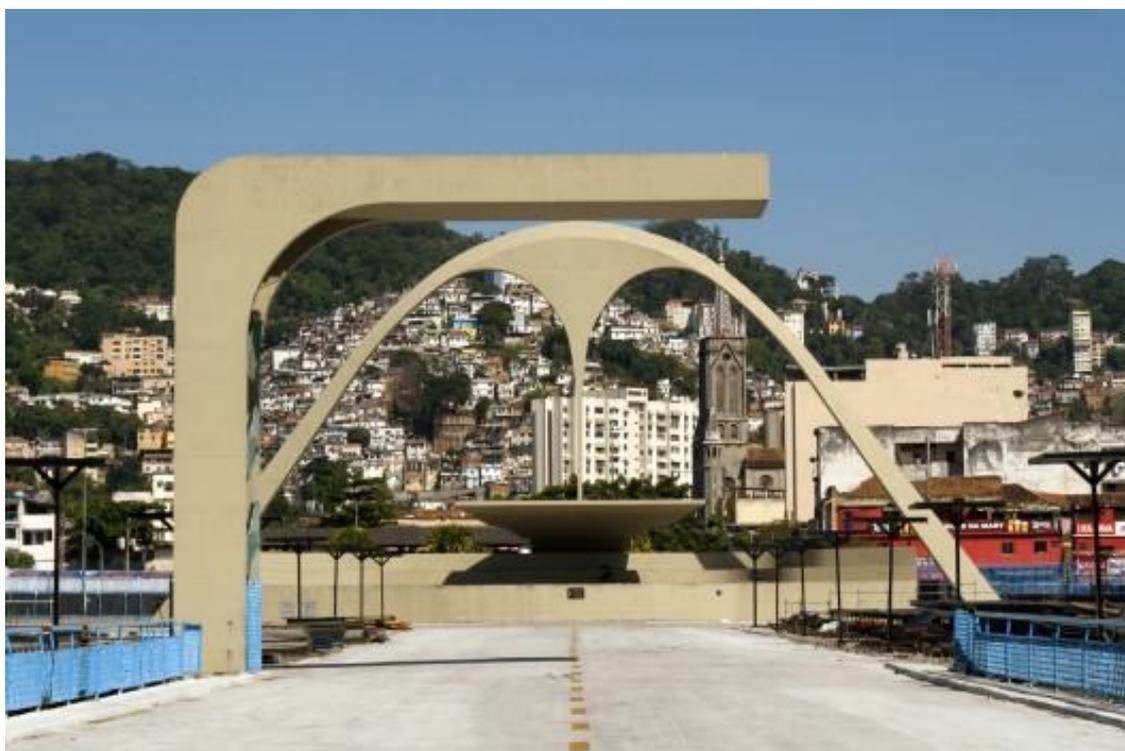


Fig. 2. Praça da Apoteose. Lugar de la dispersión de las escuelas; espacio para la nostalgia. Favelas al fondo

Como hemos señalado, son las *favelas* o reductos de la marginalidad que rodean los morros de Río, donde se encuentran muchas de las escuelas de samba, otras en zonas suburbanas. Allí radican sus *barracões* (un término popular y adecuado, barracones) o *quadras* (un léxico políticamente correcto, que no modifica en nada el significado del anterior), es decir, las sedes permanentes de las de las escuelas, que cumplen una función de integración social a través de la cultura. Para uno de los grandes conocedores del mundo de la samba y del carnaval, Haroldo Costa:

Es necesario distinguir entre escuela de samba, agremiación carnavalesca que compite en el desfile, de escuela de samba como un organismo social que vive los otros días del año cada vez más dedicada a ser útil a la colectividad. Nos encontramos ante un aspecto nuevo que debe ser observado, un ciclo que se abre para extender los beneficios hacia la ciudadanía. Las villas olímpicas, las guarderías, los cursos de alfabetización, los cursos profesionalizantes, la utilización de mano de obra en la confección de carrozas y disfraces, todo esto está sucediendo en algunas escuelas y cada vez se expande más (Costa, 2001: 15-17)

Así pues, las escuelas de samba atienden un amplio campo de demandas: la específicamente ligada a la fiesta, la creatividad artística como base de la anterior y, finalmente, una función social que abarca todo el año. Justamente esa función social ha conseguido que miles de jóvenes, normalmente sin ningún tipo de recursos, hayan aprendido oficios artísticos, inicialmente destinados a las actividades del carnaval, pero que no dejan de tener una función mucho más amplia: las técnicas artísticas, el diseño de objetos y de moda y, en definitiva proyectos sociales dirigidos en su mayoría hacia proyectos deportivos y artísticos.

No podemos concluir este apartado sin citar al gran antropólogo brasileño Roberto da Matta, quien en unas pocas frases describió muy bien lo que se espera de la fiesta del carnaval:

Es lo que sucede en el carnaval, cuando lo que el centro del rito parece ser el conjunto de sentimientos, acciones, valores, grupos y categorías que cotidianamente son inhibidos por ser problemáticos. Aquí el centro es lo que está en los «márgenes», en los «límites» y en los «intersticios» de la sociedad. El carnaval es, por lo tanto, una fiesta popular, un festival del pueblo, marcado por una orientación universalista, cósmica y que enfatiza sobre todo a las categorías más generalistas, como la vida en oposición a la muerte, la alegría en oposición a la tristeza, los ricos en oposición a los pobres (...) (Matta, 1997: 68)

**Arte, moda y diseño en los desfiles de las escuelas de samba
de Río de Janeiro (grupo especial)
Carnavales 2008-2011**

Hemos centrado nuestra investigación en torno a los desfiles de las escuelas de samba de los carnavales 2008 a 2011, analizando la presencia de las ideas artísticas innovadoras en el estudio de un total de 48 escuelas de samba. Para ello hemos estudiado el resumen de las filmaciones de publicadas en *dvd* por la editorial filmica Som Livre/Globo Marcas, de Río de Janeiro; en resumen, son más de doce horas de grabación centradas en los detalles creativos más significativos presentados cada año por la doce escuelas de samba que desfilan en el grupo especial. Además, hemos consultados las páginas web de cada escuela para cada año por incorporar entrevistas y otras informaciones relativas al proceso creativo y a la intervención de los *carnavalescos* en el diseño general del desfile, así como un número significativo de fotografías tomadas en el *sambódromo* e igualmente aparecidas en medios públicos autorizados.

El carnaval de 2008 fue ganado por el *Grêmio Recreativo e Escola de Samba -Gremio Recreativo y Escuela de Samba-, G.R.E.S. en adelante, Beija-Flor de Nilópolis*, destacando varias ideas singulares en el campo de la creatividad artística. Sin embargo, nos llamó especialmente la atención el G.R.E.S. Portela, dirigido por el *carnavalesco* Cahê Rodrigues, quien desarrolló un *enredo* sobre la preservación de la naturaleza.



Fig. 3. *Foliões* en el desfile del G.R.E.S. Portela, carnaval 2008

Para ello empleó varios materiales de forma ingeniosa, como en uno de los *carros alegóricos* con luces de neón de colores cambiantes y la inyección de agua por varios sistemas para representar, junto a otros detalles, la presencia de los cuatro elementos. En otro de los *carros* usó como materiales básicos el papel vegetal y plástico de burbujas -reciclables- para representar a animales fantásticos marinos.



Fig. 4. Carnavalesco Cahê Rodrigues trabajando para el G.R.E.S. Acadêmicos da Grande Rio

En el mismo sentido, confiriendo especial atención a las nuevas tecnologías y al reciclaje, Paulo Barros, *carnavalesco* del G.R.E.S. Unidos do Viradouro, utilizó para muchos de los disfraces capas ligeras de espuma y fibra de vidrio, como es el caso de la falda de la primera *porta-bandeira* (quien carga el estandarte de la escuela), en la que se unió el uso de estos materiales con un cuidado diseño de moda, pues ese modelo luego ha creado tendencia. También nos llamó la atención el *carro* del Kama-Surtra: sobre un fondo negro, un numeroso grupo de participantes reproducían las posturas de este conocido libro erótico, semidesnudos y con el cuerpo completamente pintado de dorado, producían un resultado de gran plasticidad y aparente realismo, reforzado por el aparato efecto lumínico distribuido por el *carro*, creando un efecto extraordinariamente visual.

El penúltimo *carro* de la escuela, titulado como *carro do nojo* -carroza del asco-, reproduce una montaña informe, terrosa, a la que suben desde el suelo, en perfecta organización, un grupo de participantes vestidos de cucarachas, imitando el movimiento de

las mismas y creando el efecto deseado entre el público. Un trabajo de creación escénica y representación coreográfica sensacional. El *carnavalesco* Paulo Barros ha demostrado en este desfile y, en realidad, durante los últimos años, ser uno de los artistas más significativo del panorama carioca, pues destaca tanto por la creación de escenografías como por la supervisión general de los disfraces, singularmente atendiendo a la riqueza visual de los tejidos y la tecnología aplicada a las carrozas, lo que refuerza el sentido mágico de la contemplación del desfile.

El G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense contó con la participación de la pintora Adriana Varejão, una de las artistas brasileñas más queridas en las galerías de arte internacionales, contribuyendo con el diseño del *carro alegórico* «Todos se vão de Portugal», en alusión a la marcha a Brasil de la familia real portuguesa en 1808 huyendo de la invasión napoleónica. En esta ocasión, la artista buscó crear estructuras en varias tonalidades de azul que representan una mezcla entre la deconstrucción arquitectónica y el azulejo portugués -tradicionalmente azul y blanco-; como ya hemos indicado, el carnaval parece requerir diseños fácilmente comprensibles por el público, pero en este caso, como en otros tantos, se presentó una idea conceptual elaborada por la artista que prevaleció sobre las referencias específicas al objeto o situación aludida.

Otras escuelas, como Salgueiro, recurrieron ese año a crear un bellissimo desfile, casi fílmico, sobre las bellezas y lugares comunes a los que remite la propia ciudad de Río de Janeiro. Los *carnavalescos* Renato Lage y Márcia Láva, además de recrear esos escenarios de dominio general, recurrieron además de fastuosos disfraces más o menos tradicionales, con los pertinentes resplandores de plumas, a la propia belleza física de muchos de los que desfilaban, pues la belleza de los cuerpos, aquí en un claro sentido epicúreo, forma parte del paisaje de la ciudad.

Por su parte, el G.R.E.S. São Clemente, con un enredo alusivo a la llegada de la familia real portuguesa a Río en 1808, dedicó un *ala* de disfraces a la fundación de la *Escola Real de Belas Artes*, llevando los participantes *-foliões-* un marco de molduras barrocas, sujeto a la espalda, con diferentes pinturas. La escuela Unidos de Tijuca, bajo el *carnavalesco* Luiz Carlos Bruno y con un *enredo* sobre la idea de coleccionar, presentó un *carro alegórico* titulado «A arte para o povo», en alusión al papel de los museos en la vida contemporánea, precedido por una reproducción de la pirámide del Louvre y ya, en la propia carroza, varios cuadros con fotografías de obras de Manet o Frida Khalo, entre los cuales sambaban los participantes de la carroza.

En cualquier caso, nunca podemos olvidar que pese a todas las referencias artísticas, el objetivo del desfile es divertirse al son del samba de enredo; la propia idea efímera del desfile hace que quien porta el disfraz *-fantasia-* lo cuide para que esté en perfecto estado mientras dure el paso de la escuela por el *sambódromo*, pero luego se deshace de él, normalmente para ser reciclado o destruido, según el caso. Por otro lado, todas y cada una de las escuelas de samba presentan disfraces tradicionales, con grandes resplandores de plumas que son colgados a la espalda por un sistema de anclaje que, a su vez, va sujeto a los hombros del participante, pasando bajo la axila y uniéndose con un cordón a la espalda, lo que permite su sujeción, ese es el truco de los esplendorosos disfraces. Lo común es que la mayoría de las fantasías de los *foliões* empleen tejidos más comunes, raso, lycra, etc, a diferencia de quienes desfilan sobre los *carros*, aunque en determinados casos pueden emplearse, en el mismo disfraz, otros tejidos de alta tecnología, pero también de procedencia química de dudosa calidad.

El carnaval de 2009 destacó por el brillante triunfo del G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro bajo la dirección del *carnavalesco* Renato Lage, dedicando el *enredo* a algo tan simple y tan propio del carnaval como es el tambor. Pero en este caso, la idea sobre ese instrumento no proviene de la historia organológica del mismo, sino que se interpreta su llegada como una herencia directa del pasado africano, pues se asocia el tambor a la población negra de Brasil, de origen esclavo. De esta manera se construye un espectacular discurso artístico sobre los orígenes negros del instrumento y su incorporación a la propia noción de *brasilidad*.

Bajo esta premisa, Lage organizó una lectura progresiva de la relación del tambor con Brasil a través de *carros alegóricos* en los que se presenta África ancestral, otros con la utilización del tambor en las ceremonias de la religión de *candomblé*, originaria de la costa de Guinea y Angola, en los *terreiros* o casas espirituales de esa religión repartidas por todo Brasil; otro *carro* donde se aprecian los diferentes toques de tambor en el Nordeste brasileño, y un último *carro* que homenajea a los *trios-elétricos*, típicos del carnaval de Bahía, fue diseñado con la evidente intención de mostrar una concepción *high-tech*, tanto de la carroza como de los disfraces de quienes desfilan sobre él.

Todas las *fantasias* o disfraces de las *alas* exaltaban de forma más o menos directa a los orígenes africanos, empleándose todo tipo de materiales, desde las plumas y los inevitables tejidos que conocemos popularmente «de peluche», de origen sintético, para imitar las pieles de animales, hasta otros muchos más sofisticados.

El Estado de Bahía fue representado en otras escuelas, como el G.R.E.S. Unidos do Viradouro, que dirigido por Milton Cunha, presentó varios *carros* y *alas* en los que alternaba materiales tradicionales con otros de alta tecnología para construir un discurso de exaltación de la cultura bahiana. Queremos destacar el último *carro alegórico*, en el que una gigantesca figura representa a una figura cocinando un plato con aceite de dendê, extraído de un tipo de palmera conocida como *dendezeiro* y que es indispensable en la comida de Bahía y en los ritos de *candomblé*. En este caso, bajo esa figura se halla un inmenso caldero lleno de un líquido rojizo (que simula el dendê) en el que se bañan los participantes en el *carro*, como si fuesen ellos mismos la «comida». Otros *carros* muestran a los *Orixás* o dioses del *candomblé* y las *alas* representan tipos y costumbres tradicionales de Bahía. Así pues, en esta escuela, como en las demás, la participación para crear una *obra de teatro* recuerda a los *happening* del arte de los años 70, por el carácter improvisado que han de adoptar cada uno de los participantes en el desfile.

También destacó el desfile del G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, vice-campeón ese año, con un desfile en torno al *enredo* de ducharse, por lo que el recurso del agua en todos los *carros alegóricos* fue constante y de difícil concepción para no repetir las ideas. El primer de todos mostraba una figura gigantesca de la reina Cleopatra tomando un baño, de 6 metros de largo. Como era de esperar, la sensualidad de todos los participantes en este espectáculo estaba garantizada.

Otras escuelas, con una concepción más tradicional del desfile, presentaron grandes espectáculos, como Rosa Magalhães para el G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense, también dedicado al Estado de Bahía, donde resaltó el cromatismo como recurso articulador, recurriendo a las tradicionalísimas plumas. Para el G.R.E.S Unidos do Porto da Pedra, el carnavalesco Max Lopes, en un *enredo* dedicado a la curiosidad, colocó en el quinto *carro alegórico* la figura de Leonardo da Vinci pintando a la *Gioconda*. Alex de Souza y Paulo Barros, carnavalescos de la escuela Vila Isabel, emplearon grandes recursos de ingeniería mecánica para realizar unas fastuosas carrozas que recordaban la construcción del Teatro Municipal de Río de Janeiro, el año de su reapertura tras la restauración llevada a cabo. La participación de artistas circenses se ha generalizado en las escuelas de samba; participaron en el desfile del G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, en el primero de los *carros*, llamado de *abre-alas*, escenificando a la rosa de los vientos, de ahí que era necesario que los figurantes girasen todo el tiempo en unas aspas de molino.

En definitiva, que todas las escuelas buscan lo insólito para imaginar desfiles originales y ricos en sugerencias artísticas, facilitando la participación de las artes plásticas

(pintores, escultores, estucadores, etc..) como las circenses o cualquier propuesta relevante, siempre que tenga como objetivo destacar la creatividad.

En 2010, desde el punto de vista meramente visual, destacó el G.R.E.S. Portela, con los carnavalescos Alex de Oliveira y Amaurí Santos, pues defendiendo un *enredo* sobre la tecnología digital consiguieron crear una atmósfera en un claro apelo futurista partiendo de materiales simples -plumas, etc...- y otros de producción tecnológica, predominando las gamas de plata. Llamó la atención el uso de figurines con abundancia de materiales textiles de innovación, así como la gracia en que fueron presentados los elementos de la era digital (ordenadores, etc..) en los *carros alegóricos*.

La gran protagonista de ese carnaval fue, sin duda, la vencedora, el G.R.E.S. Unidos da Tijuca, con el *carnavalesco* Paulo Barros. Si este artista ya ha acostumbrado al público a resultados sorprendentes, ese año bajo el *enredo É segredo!* (¡Es un secreto!), la *comissão de frente* mostró un grupo de bailarines que aplicaron un truco de magia cambiando varias veces de ropas ante los ojos de todos en varios segundos; es decir, que el desfile de la escuela comenzó con un gran impacto que ni el propio cine podría producir ante los espectadores. En el resto de los *carros alegóricos* y fantasías se sucedieron ideas brillantes donde las propuestas, como el incendio de la biblioteca de Alejandría, es simulado con diferentes recursos técnicos creando la sensación de fuego real, o en el *Cavalo de Tróia*, donde empleó solamente materiales reciclados para confeccionarlo. Todas las fantasías de las *alas*, como no, mantienen ese diálogo entre los materiales y tejidos tradicionales con la alta tecnología, lo que ya es una costumbre en esta manifestación artística callejera.

El colorido intenso, como recurso habitual pero no por ello menos creativo, estuvo presente en el desfile del G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, con el trabajo de Max Lopes, incluyendo en algunos *carros* la iluminación led. El espléndido desfile del G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, con el diseño general de Jayme Cesário y Jorge Carybê, fue un homenaje a la música creada por la propia escuela a través del tiempo, recurriendo a la memoria colectiva y afectiva carioca, con gran estilo y diseñando un concepto de espectáculo donde se hacían presentes en carrozas y fantasías lugares comunes del imaginario colectivo del mundo del samba.

Lo mismo puede decirse del desfile del G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, bajo el cuidado del carnavalesco Cid Carvalho, inventor de varios *carros alegóricos* donde se idearon soluciones habituales, como la tendencia al gigantismo de los mismos; se buscó el aprovechamiento del agua como recurso estético y, sobre todo, prevaleció el colorido intenso de las fantasías.

El arte, de forma explícita, estuvo presente en el desfile del G.R.E.S. Unidos do Viradouro, con los carnavalescos Júnior Schall y Edson Pereira, defendiendo un *enredo* sobre México, donde era inevitable la temática asociada con Diego Rivera y Frida Khalo, presentes sobre todo en el *carro abre-alas*, inspirado en el mural de *La Creación* (Anfiteatro Bolívar, Ciudad de México, 1921); por su parte, el G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, defendiendo un *enredo* basado en la ciudad de Brasilia, dirigido por Aleixandre Louzada y otros carnavalescos, recurrió a la arquitectura contemporánea en todos los componentes del desfile como pretexto para realizar un paseo por algunos de los mejores proyectos arquitectónicos y paisajísticos que caracterizan a la ciudad desde la década de 1960.

El desfile de las escuelas de samba de 2011, desde una visión artística, en nuestra opinión, fue menos enriquecedor que años anteriores, aunque no por ello menos espectacular o ingenioso, evidente en los desfiles de cada una de las escuelas. Aunque la escuela triunfadora de ese año fue Beija-Flor de Nilópolis, creemos que su éxito se debe al *enredo* escogido, un homenaje al cantante Roberto Carlos, ídolo de masas de la cultura brasileña, presente en el final del desfile. Sin embargo, consideramos que, un año más, fue el *carnavalesco* Paulo Barros, por el G.R.E.S. Unidos da Tijuca, quien, con el *enredo Esta noite levarei a sua alma* (Esta noche me llevaré tu alma) presenta un recorrido por las películas de miedo. Esto le permitió diseñar *carros alegóricos* espectaculares, especialmente el primero, con una gigantesca barca de Caronte presidida por una terrorífica alegoría de la muerte, en negro, que contrasta con todos los numerosos integrantes del carro, vestidos de blanco, porque son fantasmas, mientras realizaban una atenta coreografía, consiguiendo sugerir el miedo a la muerte ¡en un desfile de carnaval! Que dirían sobre esto quienes han escrito tantos y tantos libros sobre psicología, comenzando por Sigmund Freud. Otros *carros* presentaban secuencias de películas tan conocidas como *Tiburón*, donde más que desfilan, nadaba una mujer luchando contra un tiburón que la atacaba dentro de una auténtica piscina, acompañada por muchos *foliões* vestidos de tiburones no tan malos.

Otro desfile interesante fue el del G.R.E.S. Portela, siendo el *carnavalesco* Roberto Szaniecki con el *enredo Rio, azul da cor do mar* (Río, azul como el color del mar), que constituyó todo un éxito porque el esquema visual conseguido era crear una gran escenografía basada en el color azul, tanto por representar al mar y el puerto de la ciudad como por ser el color simbólico de la propia escuela. La presencia de *carros* alusivos a Neptuno, el Coloso de Rodas, o el Faro de Alejandría, así como los barcos que traían especias desde la India hasta Brasil, aludían tanto a la historia como a la propia función del mar. Entre los *carros alegóricos*, un sin fin de *alas* o grupos de disfraces, recordaban todos los aspectos

relacionados con el mar. De nuevo, la concepción visual para este desfile, por efímero que sea, demuestra una profunda reflexión tanto en la idea global del porqué del carnaval como en la búsqueda de la tecnología adecuada para la realización del evento.



Fig. 5. *Carro alegórico* G.R.E.S. Portela, carnaval de 2011

Otras escuelas realizaron desfiles más sencillos, pero siempre presididos por la originalidad. Es el caso del G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, que en los últimos años ha coordinado proyectos tradicionales, siendo dirigida por los carnavalescos Mauro Quintaes y Wagner Gonçalves con un *enredo* de exaltación a la propia escuela: *O filho fiel, sempre Mangueira* (El hijo fiel es siempre de Mangueira), diseñando *carros* gigantescos con figuras

de los personajes que han marcado su historia, como Nelson Cavaquinho o Cartola. La costumbre, en definitiva, consiguió imponerse y las *alas*, así como las fantasías de los *carros*, eran recurrentes en la exaltación del samba carioca. La tradición del carnaval y el propio Río fueron escogidos como tema por el G.R.E.S. São Clemente, siendo su *carnavalesco*, Fábio Ricardo, quien desarrolló un bonito desfile en el que mezclaba la tecnología (tipo de iluminación) con las características llamadas de atención sobre la ciudad, presentando un *carro alegórico* dedicado a la *bossa-nova* y, en fin, la presencia del cromatismo intenso y la exaltación de la *tropicalidad* destacaron el desfile, tanto por el uso habitual de ricos plumajes en las fantasías como el propio recurso a la sensualidad de quienes desfilan.

Las restantes escuelas siguieron una tendencia semejante, como el G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, organizado por Cid Carvalho, que incluyó un recuerdo a los antiguos carnavales, con *alas* vestidas de Pierrot, Arlequín, Colombina, Polichinela y, en definitiva, los personajes de la *Comedia del Arte* italiana del siglo XVI.



Fig. 6. *Carro alegórico* G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, carnaval de 2011

Conclusiones

Los desfiles de las escuelas de samba del carnaval de Río de Janeiro deben ser considerados como obras de arte totales, predominando la formación popular y desinteresada de sus artistas frente a la profesionalización del entorno académico y la frecuente construcción del ideario artístico en torno al éxito que puedan proporcionar las tendencias del mercado del arte. Este hecho viene propiciado por ser un arte popular, urbano, de expresión callejera y muy motivado por el carnaval, cuyos protagonistas -pintores, escultores, estuquistas, modistas, carpinteros, etc- encuentran en la propia escuela de samba su entorno formativo (la mayoría, acunados por la miseria) y muchos consiguen frecuentando esas escuelas tanto una profesión como una vocación, habiendo casos de artistas del carnaval que pasan al medio profesional del arte. También hemos de contar con los arquitectos, ingenieros, artistas plásticos reconocidos en los circuitos de mercado que de forma más o menos desinteresada (depende de cada caso) colaboran en el éxito de la escuela.

Sin embargo, nos parece crucial entender que el papel del *carnavalesco* debe ser reivindicado como una profesión artística propia, pues sigue un discurso formativo independiente a otras actividades en el campo de las artes, y aunque podamos compararlos con la dirección de cine, no olvidemos que los desfiles del carnaval son, en sí mismos, arte efímero, mientras que el cine o la fotografía, en principio, son concebidos para permanecer en el tiempo. En consecuencia, por muchos vídeos que filmen un desfile de samba, es imposible que la imagen congele los millones de matices que se escapan incluso para quien asiste al espectáculo en el *sambódromo* los días de carnaval, lo que coloca a estos artistas en desventaja con relación a otros profesionales del arte, dado el corto periodo de tiempo que dura su «fama». No obstante, la complejidad de manejar tantos campos del diseño artístico los convierte en figuras especiales del arte contemporáneo brasileño.

En otro sentido, debemos destacar el desfile en sí mismo, es decir, como expresión del arte urbano actual, con gran vocación de futuro por un aspecto que ya hemos apuntado: la formación de muchos jóvenes en el entorno de los *barracões* de las escuelas de samba. De hecho, los desfiles han evolucionado. De los históricos Fernando Pamplona o Joãozinho Trinta, a grandes artistas como Rosa Magalhães y Max Lopes que representan la mejor tradición del desfile concebido como el majestuoso espectáculo de la sensualidad y el color, hasta jóvenes valores como Renato Lage, Cid Carvalho o Paulo Barros, que han inventado una visión muy abierta a las nuevas tecnologías y materiales para la confección de todos los elementos que participan del desfile. El arte, por tanto, triunfa de forma explícita durante el

carnaval -junto a la alegría y la informalidad, claro-; quién sabe si en un futuro no lejano se convertirán estos artistas en los más conocidos de la creación artística del Brasil actual.

Bibliografía

- Cabral, Sérgio (1996). *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Castro Brunetto, Carlos Javier y Segovia Martín, Nuria (2008). *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Fundación Cultural Hispano-Brasileña.
- Chaimovich, Felipe (2007). «Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980». *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Costa, Haroldo (2001). *100 Anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Lessa, Carlos (2005). *O Rio de todos os Brasis [Uma reflexão em busca de auto-estima]*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- Matta, Roberto da (1997). *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco.

10

Tel Aviv: arte e identidad desde la modernidad

Miguel Angel ESPINOSA
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

*«...How could the small air support
so many recollections
of childhood and of withered loves
and rooms grown empty elsewhere?...»
Leah Goldberg, Tel Aviv 1935.*

Identidad judía y nacionalismo

Israel es aún hoy un país de emigrantes, un joven país nacido de la amalgama de gentes llegadas de diferentes partes del mundo y que en realidad sólo tienen unos modos religiosos comunes. Pero de acuerdo con los principios sionistas, no se les puede considerar emigrantes, sino que son tan sólo regresados o retornados a Palestina, el solar de sus antepasados. Una de las ideas primarias del sionismo abogaba por la creación de un nuevo tipo de ser humano judío, a través de la identificación de las gentes con su país. Esto significaba ciertamente que había que renunciar a una serie de particularidades propias de

cada grupo judío según su país de origen en aras de una identidad común. Herzl, en su *Judesnstaadt*, ya apelaba al buen criterio de los arquitectos para que fueran sensibles a las necesidades de estos recién llegados y para que, aprovechando las características del medio, realizaran una arquitectura natural.

Nuestras viviendas para obreros tendrán, ciertamente, un aspecto uniforme, ya que la Company sólo puede construir barato, cuando suministra los elementos de construcción en grandes cantidades, pero estas casas particulares con sus jardincillos han de ser agrupadas en hermosos conjuntos en cada lugar. La configuración natural de la región inspirará el alegre genio de nuestros jóvenes arquitectos, libres de rutina y, aunque el pueblo no comprenda la gran idea que mueve al conjunto, se sentirá cómodo en esta sutil agrupación. El templo se alzará sobre un lugar que lo haga visible desde lejos, porque solamente la vieja fe es la que nos ha mantenido unidos. Y las escuelas para niños serán agradables, claras e higiénicas, con todos los útiles modernos de enseñanza. Además, escuelas para jornaleros a fin de ampliar sus conocimientos las que, en afán ascendente hacia fines superiores, han de capacitar a sus alumnos para adquirir conocimientos técnicos y entrar en íntima relación con la mecánica. Además, casas de diversión para el pueblo, las que la Company vigilará para que se ajuste a las normas de la moralidad (Herzl, 1960: 52-53)

Las nuevas formas de habitación y ocupación del espacio debían responder a la idea de lo que habría de ser no sólo una Palestina judía, sino también un nuevo estilo de vida para un tipo de ser humano enteramente nuevo: La practicidad y funcionalidad se erigen en el principio básico de todo el nuevo sistema de valores. Dentro de esta nueva mentalidad, encontraremos también como principios básicos un respeto profundo hacia la tierra de los ancestros, tanto en su dimensión simbólica (la Tierra de la Leche y la Miel) como puramente física, de manera que cualquier tipo de actuación arquitectónica, urbanística o económica deberá estar perfectamente integrada en el paisaje. Es por este conjunto de ideas, por el respeto al medio físico y por la necesidad de adquirir un nuevo lenguaje de contenidos cargados de esperanza en un futuro, por lo que el Modernismo se asume como el estilo propio judío o al menos, el que mejor responde a todas sus necesidades y cuitas. Este estilo se presenta sin duda como el mejor programa posible para evitar la reproducción de las condiciones de vida en las antiguas zonas de opresión de la Europa Oriental. Dichas condiciones de angustia constituían el referente obligado a un pasado necesariamente superable en el proyecto confeccionado para la instauración del nuevo Israel moderno. Max Nordau (1936: 123-124) pasaba revista a las causas de la pobreza extrema de la judería europea oriental y remarcaba de este modo los puntos en que se había de actuar preferentemente: la necesaria planificación económica y el mejor aprovechamiento de los

recursos a su disposición. Con estas premisas, cualquier actuación en la vieja nueva Tierra Prometida no podía sino realizarse desde la mejor de las estrategias para evitar todo derroche de esfuerzos. Tel Aviv nacerá así como la antítesis de aquellas ciudades del pasado en que la población judía fue desgraciada y rebajada a una condición infrahumana. Tel Aviv representa la evidencia de la superación de tal condena y la prueba palpable de que el mal no era culpa únicamente de la condición judía y su postura fatalista ante la vida (Nordau, 1936: 94). Es por eso que será planificada como la ciudad del trabajo y símbolo del triunfo económico judío.



Fig. 1 Fundación de Tel Aviv, 1925

Tampoco cabe duda de que el nacimiento y desarrollo de Tel Aviv no responde a las causas tradicionales de la urbanización en Oriente Medio, pues muy al contrario, es el fruto de un marcado planeamiento económico y político (Chesneaux, 1950: 4) destinado a relegar a un segundo plano el papel de las ciudades tradicionales, fuente de numerosos conflictos y que no supieron readaptarse a los nuevos modos comerciales. En un proyecto de Estado moderno e industrializado como Israel, no cabe la repetición de estructuras propias de una sociedad agraria (Babadzan, 1999: 17) ya que el peso habitual de la tradición se ha desplazado hacia la existencia de una cultura elevada y homogénea, que sirva de base además a la formulación nacionalista. Tel Aviv es así no sólo la apuesta por unos nuevos modos económicos cuyas bases serán la industria y el comercio derivado, sino también la manifestación de una nueva forma de cultura elevada que partiendo de la tradición permita construir país. Tel Aviv es el símbolo del nuevo nacionalismo judío gestado al calor del sionismo y que como los

nacionalismos de la Europa Central y Oriental, que sirvieron de marco a su gestación, concede un papel esencial a la cultura y la tradición, pero sin proceder a la construcción de esquemas y estructuras ilusorios. Se trata de un nacionalismo que no requiere de invenciones (Babadzan, 1999: 20), puesto que jamás a lo largo de los siglos ha sido puesta en duda la entidad de Israel como nación. No obstante, Israel recurre a artificios propios de los nacionalismos de la Europa Occidental tales como la homogenización en torno a una lengua reavivada como el hebreo o la creación de un cierto gusto o estética nacional a través de la configuración de una imagen con que identificarse (Espinosa Villegas, 2012): la joven ciudad es el mejor exponente de esa imagen referente. La necesidad de su definición aparece justo en el momento en que se experimentan posibles soluciones que atienden a la recuperación de un pasado idílico y ensoñado, vinculado al solar de Palestina. En la voluntad de todos los pioneros llegados al país, se hace presente la intención de crear algo nuevo, con la única exigencia del respeto al pasado y la tradición -como único denominador común- y el deseo de integrar diferencias de gusto de una población extremadamente variopinta por causa de su procedencia. Así las cosas, es lógico que la nueva imagen preste más atención a lo práctico y funcional que a lo propiamente decorativo, de manera que el modernismo estructural y su evolución se erigen en el punto de partida más conveniente para acometer este proyecto. El lenguaje de la Bauhaus que llenará las calles de la futura Ciudad Blanca es el resultado de la perfecta adecuación y coincidencia de unos ideales artísticos europeos con algunos de los puntos esenciales de una filosofía nacionalista judía pensada para Oriente Medio muchísimo más amplia y complicada. La idea de Gropius de retomar la artesanía para convertirla en arte e introducirla en el mismo circuito de mercados artísticos, no es tan diferente de la que Boris Schatz esgrimía como razón para la creación de su Escuela de Artes y Oficios en Jerusalén, en su encuentro en Basilea con Theodor Herzl con motivo del Quinto Congreso Sionista de 1901.

La primera ciudad totalmente hebrea no podía sino responder por completo a los sueños sionistas de establecer una sociedad democrática enteramente judía y sin coacciones por parte de las culturas del entorno. Las otras ciudades del país contaban con una población judía que se había ido configurando con el correr de los tiempos, pero compartiendo siempre calle con la comunidad islámica. No eran muchas y se caracterizaban por contar con comunidades de fuerte personalidad religiosa como Jerusalén, Hebrón, Haifa, Tiberíades, Safed o la propia Yafo.

Tel Aviv muestra la confluencia y avenencia armónica entre dos realidades diferentes: por un lado, la estética y las urgentes necesidades expresivas de la corriente de la Moderna

Arquitectura, por el otro, el apremio de un nuevo país con ansias de encontrar su propia definición a través de una imagen correspondiente, pero sobre todo efectiva, para hacer frente a las imposiciones de una sociedad de crecimiento rápido y de gustos muy heterogéneos. La ciudad sionista representará no obstante la obligada renuncia a determinados planteamientos de esta ideología que pretendía un mayor contacto con la tierra y la ruralización de la población inmigrante. Por eso, es posible que la imagen de ciudad jardín sea una forma edulcorada de mantener esta premisa, pese a que la población llegada de Europa, especialmente tras la segunda Guerra Mundial, tenderá a urbanizarse casi de forma inmediata. No en balde, la considerable tecnificación de las tareas agrícolas permitiría un gran rendimiento con muy pocos efectivos (Kolodny, 1963: 24).

Los bajos costes de este modo de construir y la posibilidad de uso de un abanico limitado de materiales, casan perfectamente con la urgencia y la escasez real de materiales de construcción disponibles.

La idea de partida era la posibilidad de actuación en la sociedad a través de los planeamientos y planteamientos espaciales arquitectónicos y urbanísticos. Se pretendía conseguir moldear una sociedad secular, libre, socialista (Szmuk, 2004: 10) y los arquitectos del Grupo *HaHug (el Círculo)* estaban dispuestos a predicar estas ideas con sus edificios.

El modelo de ciudad jardín fue traído sin duda, a Palestina por arquitectos de origen alemán como Alexander Bäerwald, Joseph Levy o Richard Kauffmann. El sionismo veía en estas propuestas de habitación la posibilidad de realizar uno de sus sueños: devolver al pueblo una conexión profunda con la naturaleza (Szmuk, 2004: 19) y con la tierra, mejor si era mediante el trabajo de la misma. La construcción de nuevos barrios descongestionaría el centro histórico de las ciudades y crearía nuevas zonas de expansión, pero había que evitar el principal problema aparecido en Europa, la muerte técnica del centro por esta huida masiva de la población. En las ciudades palestinas esto no sucedería, por la rapidísima incorporación de estas nuevas zonas al plano y su estrechísima relación a esos centros que se pretendía descongestionar. De hecho, la adopción de la unidad de multiplicación que proponía Geddes, lo posibilitaba altamente.

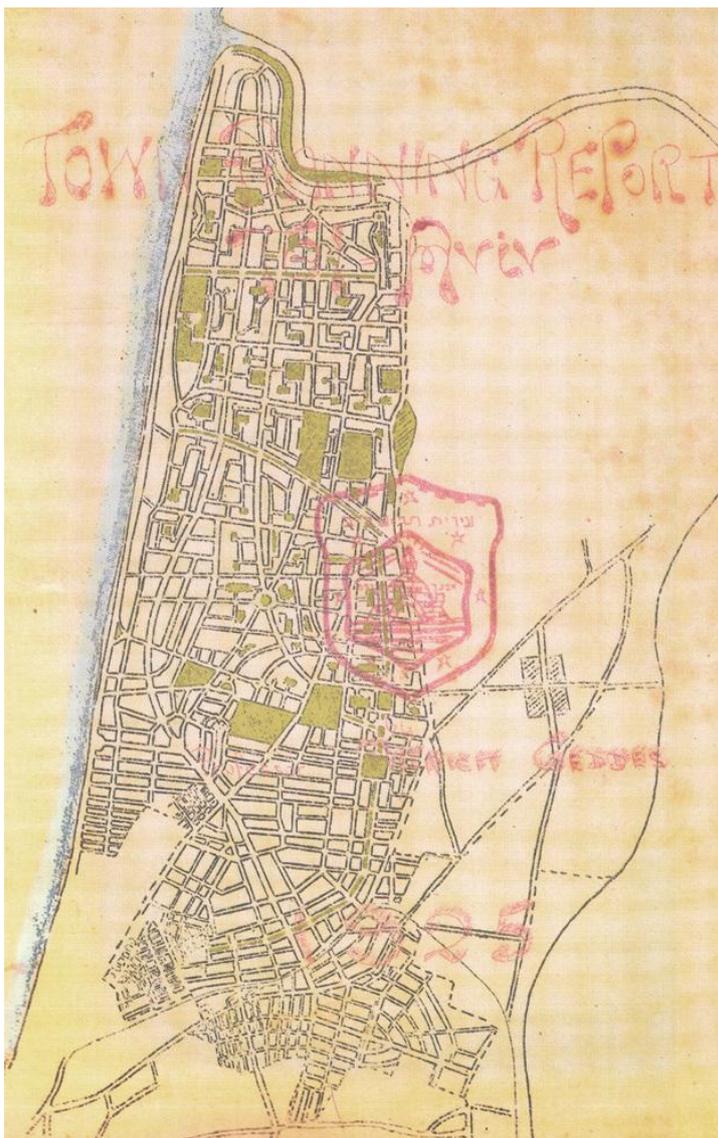


Fig. 2 Plano de Geddes para la ciudad de Tel Aviv, 1925

El modelo sionista de ocupación para el Valle de Jezreel y de Dan contemplaba la propiedad en cooperativa de las tierras de cultivo, pero Tel Aviv se erigió en el centro de actuación de la burguesía (Szmuk, 2004: 21), con capital privado, que fue invertido en la construcción de edificios de apartamentos ante la demanda provocada por las olas migratorias.

Es a partir de los años veinte cuando la ciudad recién nacida comienza a adquirir una imagen propia. Es el momento en que irrumpe en la escena nacional e internacional el Tel Aviv de los *halutsim*. Estos pioneros personificarán el concepto general acerca del nuevo Estado y el nuevo tipo humano.

Durante el dominio otomano y buena parte del Mandato Británico, las relaciones entre las dos comunidades principales de Palestina, islámica y judía, fueron relaciones de vecindad. En cierto modo, la ausencia de conflictos graves residía en que nadie acababa de ver al otro como una amenaza. Había incluso, una cierta admiración mutua que puede rastrearse en el arte judío de la época. Las pinturas de los artistas judíos antes de la creación del Estado reflejan un tipo de árabe y unos modos de vida propios con una relativa ensoñación y hasta con un cierto halo de paraíso perdido. Se admira al árabe apegado a la tierra y fundido armónicamente con ella. Pero el segundo cuarto del siglo XX, representa la toma de conciencia de que el proyecto de Hogar Nacional, efectivamente está en marcha, es irrefrenable y no tiene vuelta atrás. En ese momento, todo lo idílico se transforma en necesidad de acción y hasta de crítica a la aparente desidia del árabe respecto a la tierra, una de las cualidades que antes se admiraba.

Para Nahum Gutman (Barzel, 1987: 19), por ejemplo, el árabe no debe inspirar ya el prototipo de personaje bíblico tal y como le había idealizado y presentado el clasicismo de la Escuela Bezalel, sino el reflejo de lo que ha de ser el nuevo hombre hebreo, musculado e igualmente apegado a la tierra que le nutre, pero dispuesto a arrancar de sus entrañas todo el rendimiento posible con la intervención de los medios más modernos nacidos del intelecto y a su completa disposición. Se trata en suma de un nuevo tipo de ser humano judío que basa su confianza en sus propias fuerzas físicas y en la capacidad de su inteligencia y logros técnicos. Esto se aprecia visualmente en el panorama artístico de Palestina, donde por un tiempo convivirán dos modos de ideología visual casi opuestos: frente a la Jerusalén del *yishub*, aún ligada al academicismo artesanal de la Escuela Bezalel, la joven ciudad surgida en las arenas al norte de Yafa casi como un milagro del empeño humano y tecnológico. Tel Aviv, la ciudad blanca nacida en 1909, y Jerusalén, la eterna ciudad dorada, inician una rivalidad a todos los niveles que en el mundo artístico en particular, se concretaba en la oposición de un Bezalel clasicista y prematuramente caduco frente a un aire de modernidad, exultante y diáfano, como el de la arquitectura de la Bauhaus.

Historia de la ciudad: el nacimiento de la primera ciudad judía

Afirmaba Amiram Harlap en 1982 que teniendo en cuenta la relativa juventud del Estado de Israel, la arquitectura israelí podía adolecer de edificios con una calidad mediocre y un aspecto bastante banal, pero que junto a ellos era posible encontrar algunos ejemplos de búsqueda consciente de originalidad y soluciones a las exigencias hechas por el país. Ese proceso de autobúsqueda que señalaba Harlap, muy probablemente ocupa aún los esfuerzos de los arquitectos y artistas israelíes, que pese a ese intento de definir conscientemente algo propio se ven envueltos, más que en ninguna otra forma artística, en las exigencias de las diferentes corrientes internacionales y las imposiciones de los nuevos materiales y soluciones técnicas o tecnológicas.

Tel Aviv, es desde su nacimiento el campo de experimentación idóneo donde articular esta aparente dicotomía, la búsqueda de lo específico en el marco de lo internacional. Si bien es cierto que la primera ojeada sobre la línea del cielo de la ciudad no nos habla de especificidad alguna, a medida que bajamos esa vista hacia el suelo vamos encontrando toda una combinación de aspectos que forzosamente hemos de catalogar como mediterráneos, mediorientales, centroeuropeos... Técnicamente, esto es, en su concepción material, este conjunto de edificios y gentes no es más que otra muestra de lo que podríamos considerar una

ciudad moderna. Sin embargo, existen sin duda una serie de factores específicos que convierten a Tel Aviv en un modelo representativo de la manera de ser y sentirse israelí que se ha impuesto hoy en día. Tales condicionantes derivan de la relación que se establece y arraiga en su subsuelo entre el carácter nacional e individual de sus habitantes o entre la tradición y la historia que sus gentes han desarrollado sobre ella, pero dependen sobre todo del vínculo que se establece con las ansias, sueños y aspiraciones respecto a las posibilidades de la gran ciudad. Naturalmente, no es la única, pero sí quizá la imagen urbana más fácilmente identificable en el país.

Nunca acabaremos de decidir qué porcentaje corresponde en el perfil de una ciudad a la idea de sus habitantes y cuál el pertinente al concepto barajado por el conjunto de sus dirigentes, arquitectos y urbanistas. La historia de Tel Aviv, por su idiosincrasia particular, fue hasta fechas muy recientes un acuerdo a medias entre ambas voluntades. En las primeras décadas de su existencia, la ciudad hubo de luchar insistentemente contra las imposiciones del medio geográfico y climático y la principal tarea para asegurar su desarrollo pasaba por acometer una distribución racional que permitiese la asimilación de la creciente y variopinta población inmigrante. Hoy en día, ganada la batalla del medio y también en cierto modo, la de la escasez de recursos materiales y técnicos que entonces imperaba, la única limitación no es otra que la del espacio y la economía. Sin embargo, aún respondiendo a una imagen internacional y moderna, la ligazón con su pasado sigue convirtiéndola en una ciudad israelí por antonomasia.

La ciudad de Yafó, el auténtico germen de Tel Aviv, era un enclave costero construido en piedra arenisca vista y cortada en bloques regulares. El pequeño puerto marítimo quedaba rodeado de dunas y arenales en todo su perímetro, con una limitada zona de cultivo hacia el nordeste. Hasta mediados del siglo XIX fue un recinto amurallado. Muy pronto pasó a convertirse en un importante enclave diplomático que atraía a un buen número de extranjeros. Por un lado, Yafó era la puerta de entrada de las tan deseadas hordas de turistas a Tierra Santa, pero por otro, continuaba siendo el principal foco comercial de la zona, conectado por tierra con Jerusalén, Nablus, Haifa y Acre.

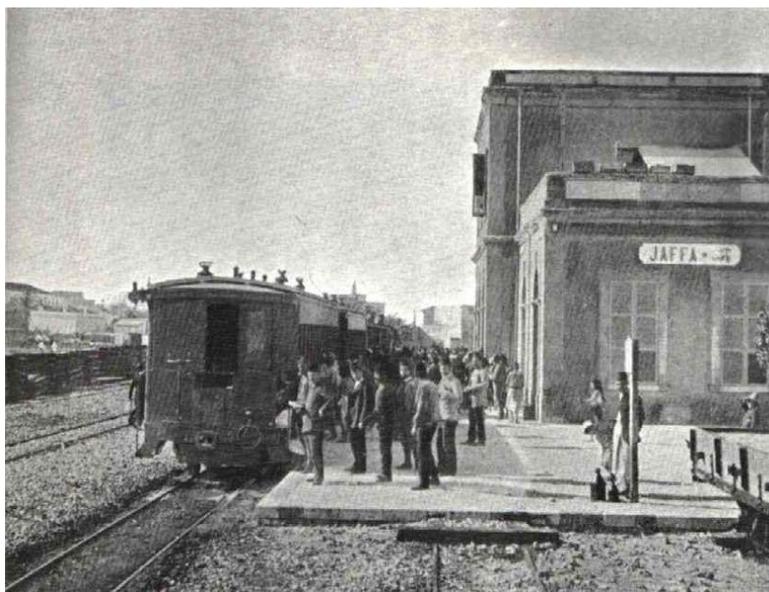


Fig. 3 Estación de tren de Yafo, 1892

La actividad comercial se centralizaba en torno a su puerto, dedicado preferentemente a la exportación de los cítricos procedentes de los huertos al este de la ciudad. Al calor de la incipiente actividad económica, buena parte de la población judía inmigrante, especialmente de otras regiones del Imperio Otomano y por tanto de ascendencia sefardí, comenzó a asentarse en la pequeña ciudad, contando hacia el momento del nacimiento de Tel Aviv en 1906, con casi unos 40.000 habitantes.

Desde finales del siglo XIX la población de Yafo, rebasaba las líneas de muralla y aunque limitada por los arenales, comienza su expansión a lo largo de la línea de costa hacia el norte y el sur. La población cristiana, de origen germano y americano sobre todo, tiende a expandirse hacia el sur, en la medida en que los musulmanes lo hacen hacia el Norte. En 1887, nace el primer asentamiento judío en el camino a Jerusalén, al nordeste de la ciudad, el barrio de Neve Tsedek. La comunidad judía de Yafo, que había crecido rápidamente, decide alzar un nuevo asentamiento más y a Neve Tsedek le seguirá en 1890 Neve Shalom. Ambos conjuntos se caracterizan por una extraña mezcla de influencias europeas, orientales, locales y específicamente judías, que les confiere un aspecto moderno pero ecléctico (Turner, 2005: 17). Los experimentos se suceden e influenciado en parte por la idea asociacionista de los pioneros, aparece entre 1908 y 1909, al norte de Neve Tsedek, el barrio de Ahuzat Bait. Este nuevo asentamiento estaba basado en el modelo de ciudad jardín y de colonia alemana, tan característico de esta futura Tel Aviv y de otras ciudades del país. Fundado entonces por unas 66 familias¹, fue alzado según uno de los cuatro proyectos presentados a concurso para tal fin,

¹ <http://www.geni.com/projects/Founders-of-Tel-Aviv-Ahuzat-Bait> [2012, Noviembre 12]

el del arquitecto vienés Wilhelm Stiassny, quien compitió con las propuestas de Boris Schatz, de J. Treidel y A. Goldmann. La nueva ciudad crecerá a expensas de las tierras de cultivo pasando de unos 100 habitantes en 1910 a 3604 en 1921 (Nerdinger, 1994: 21), fecha en que se convierte en una nueva municipalidad y se produce un movimiento de la población judía de Yafo hacia el nuevo ayuntamiento como consecuencia de las tensiones entre árabes y judíos.

Con el establecimiento de la nueva '*Iryiah* (municipalidad) de Tel Aviv, se procede también a la definición de un plan de expansión urbana, una tarea que se encarga al arquitecto de origen alemán Richard Kauffmann. Kauffmann concibe una ciudad verde y abierta al mar, con un paseo marítimo ajardinado y una zona de playa. De este modo, conscientemente se buscaba una ciudad de hormigón y ladrillo avivada por el verde de los jardines, que debía conseguir aminorar la rudeza de las formas edificadas. Pero el planeamiento inicial sirve de bastante poco ante la llegada masiva y constante de emigrantes nuevos que exigen un ritmo de construcción que no siempre es el adecuado para la correcta cimentación de un proyecto urbano.

Cuatro años más tarde, en 1925, el planeamiento propuesto por el escocés Patrick Geddes, a petición del entonces alcalde Meir Dizengoff, para el centro y norte de la ciudad, devuelve además la interrelación a los dos asentamientos Yafo y Tel Aviv conectándolos mediante diferentes medios de transporte y servicios. Pero prevalecerá el sentido de ciudad jardín, un jardín que penetraba hasta el espacio interior entre los bloques y que imprime a la ciudad un nuevo aire de armonía al dotarla de un ambiente de libertad e intimidad que controla la relación entre la altura de los edificios y el ancho de la calle, o la separación entre las actividades comerciales y las áreas puramente residenciales (Szmuk, 2004: 12).

El inicio de esta arquitectura y de este urbanismo específicamente judíos debe fijarse en el momento en que por vez primera Israel se enfrenta a un proyecto enteramente hebreo como Tel Aviv, sin pasado de ninguna otra época y sin más punto de apoyo que una ciudad al sur como Yafo. El proyecto no podía quedar aislado en absoluto de las tendencias estéticas y de pensamiento que organizaban el país y su recién redefinida identidad.

En ese momento, dominaba la cada vez más vivaz escena estética y cultural palestina el orientalismo a la hebrea, representado por la modernista Escuela Bezalel de Jerusalén. Bezalel persistía en el empeño de construcción de un estilo propio a partir de la conjunción de tradiciones orientales. Así, al igual que el resto de las artes, la arquitectura se inspira en los patrones decorativos orientales y en los modos constructivos regionales, lo que básicamente significa por un lado, la revisión ecléctica de todas las culturas y civilizaciones vinculadas a la

zona y de otro, como era inevitable, la colocación del punto de mira en el habitante árabe de Palestina y sus modos de vida. De este modo, podemos convenir que fue la construcción de la primera escuela superior de la ciudad, nacida en 1906 de los proyectos de Barski, el Gymnasium Herzelya, lo que marcó el nacimiento de una nueva visión del asentamiento como símbolo. La ciudad emergente no sólo representaba la modernidad y lo actual como parte de la integración en la esfera internacional, sino que era a su vez el símbolo de la nueva identidad renacida sobre el solar de los ancestros. Esta nueva identidad debía acudir forzosamente a tradiciones emparentadas, pero no propias, como la islámica y bizantina, presentes en la región. Asimismo eran inevitables los pequeños guiños arqueológicos a una atmósfera siempre ensoñada y persistente en la vida diaria a través de la memoria y de las descripciones bíblicas que hacen omnipresente al Templo y la ciudad de Jerusalén, especialmente en los detalles decorativos. No podemos olvidar que muchos de estos arquitectos se formaron en Europa, una Europa que pretenden borrar de su archivo de inspiración, pero que forzosamente se traduce en sus propuestas románticas orientalistas y eclécticas, tanto en los modos y procesos técnicos como en su recurso a detalles decorativos modernistas (el uso de mosaicos o escenas pintadas sobre cerámica, por ejemplo).

Junto a este intento de formalización de un arte hebreo, entendiendo como tal el arte judío nacido y desarrollado en el territorio del futuro estado de Israel, no podemos olvidar el ejercicio de voluntad realizado por parte del Mandato Británico tendente a crear un arte colonial representativo. Estos esfuerzos parecían restringirse al área metropolitana de la capital, Jerusalén, por lo que Tel Aviv era un campo abierto a la experimentación sionista y sus ideas de regreso a la naturaleza bíblica. La ciudad jardín en que poco a poco se convertirá Tel Aviv no es más que la expresión de ese gusto por una naturaleza desbordante, imaginada en la tierra de la Leche y la Miel, pero que contrastaba duramente con la realidad pantanosa y semidesértica del entorno.

El nacimiento de Tel Aviv no podía desatender el hecho de que la región era limitada y contaba ya con un sinnúmero de asentamientos urbanos históricos relevantes, más por su implicación simbólica que por su pasado arqueológico real: Jerusalén, Safed, Nazaret, Yafo... El futuro Israel surgía como un proyecto de pioneros emprendedores ligados a la explotación de la tierra a través de los *Kibbutzim* y *Moshavim*. Tel Aviv, por el contrario, era el único centro urbano específicamente judío que nacía como una ciudad de servicios, dispuesta a controlar y a dirigir a todo ese joven país en explotación, por mucho que la capital sentimental siempre fuese Jerusalén.

Su situación tenía que ser por tanto cuidadosamente elegida. Aunque, supeditados a la estrategia, determinados factores como la imposición climática (el largo y húmedo verano caluroso de la llanura litoral de Dan) y geográfica (la naturaleza arenosa y pantanosa del terreno) hubieron de ser minimizados. Pero había un factor determinante, común a toda la región, que debía ser tenido muy en cuenta: la intensidad de la luz solar y la necesidad de realizar todas las actividades en función de la misma, para hacer coincidir las horas de inactividad con la posición cenital. Desde el punto de vista creativo, la luz intensa de la región se caracteriza por difuminar y aplanar los volúmenes, algo que afecta también a la estética pictórica de la época (Sed-Rajna, 1995: 349)², pero que en arquitectura significa la obligación del uso de materiales blancos y reflectantes al exterior. La cuestión del clima como condicionante estratégico fue tomada muy en cuenta siempre. Una de las razones escondida tras la decisión del asentamiento de algunas familias yemenitas dedicadas a la platería en Ben Semen, podría explicar hasta qué punto esto se hace cierto (Manor, 2005: 32). Naturalmente, queda difuminada entre las muchas que componen el modelo organizativo y productivo de la Escuela Bezalel, convertida en auténtica academia del proyecto de país. El motivo de su elección no era tan sólo el hecho de que estas familias pudiesen combinar su artesanía con la agricultura, para garantizar sus subsistencia y producir así una serie de objetos que sirviesen de competencia a los nacidos de manos musulmanas y destinados a la demanda turística. En la decisión pesó también la convicción de que ellos ya estaban acostumbrados a un clima similar al de su país de origen y por consiguiente, no sufrirían tan duramente el embate de unas condiciones que, como las de la llanura litoral, para muchos de los nuevos emigrantes, se hacían verdaderamente insoportables.

En la ubicación definitiva de la ciudad primaron otros muchos factores favorables, como su situación aproximadamente central en la costa palestina, su fácil comunicación con Jerusalén y, muy especialmente, la existencia del puerto de Yafo, para el arribo de los materiales necesarios. El país carecía de acero y de madera, aunque contaba con un material casi inagotable, como la piedra de la montaña central jerosolimitana. De tal suerte, la piedra, que había sido el material tradicional durante siglos, será rápidamente incorporada a las formas de construcción y creará pronto una imagen específica del aspecto urbano. No obstante, esta imagen respondía más al ideal de practicidad de los británicos que al de los

² En referencia a la obra de Michael Gros *Techo y ventana* de 1966-1967, encontramos el siguiente comentario: «...le tableau consiste en rectangles unis, nettement délimités, sur un fond bidimensionnel. Cependant, comme l'indique son titre, Gros a voulu définir le paysage d'Israël: el représente la manière dont le soleil éblouissant estompe et aplatit les formes, tout en créant de violents effets de contraste lumière-ombre».

propios judíos del *yishuv* o los colonos recién llegados. El gusto colonial asociado al Mandato Británico servía más a sus propios intereses de imagen que a las apetencias estéticas de los habitantes del país, pese al origen europeo de la mayoría. Este gusto quedaba determinado, en cierto modo, por la necesidad de responder a la planificación y al control impuestos por la nueva autoridad en sustitución de los usos otomanos. La planificación fue esencialmente efectiva para hacer frente al crecimiento tan desorbitado que tuvo la ciudad entre las dos guerras como consecuencia de la llegada de una oleada de inmigrantes desde el este de Europa y de Rusia principalmente. La mayoría eran campesinos, pero rechazaron la posibilidad de asentamiento en los florecientes *kibbutzim* o *moshavim*. Preferían sentirse en el ambiente cosmopolita de una ciudad, que ofrecía como principal eje de atracción y vida su floreciente calle Allenby. Pero en cuestión de unos lustros, los primitivos edificios habían quedado anticuados y sobre todo pequeños, para albergar el volumen de actividades del momento.

Para antes de la Segunda Guerra Mundial la Ciudad Blanca mediterránea como la llamó Nathan Alterman, era ya más que una realidad. Hasta la Primera Guerra Mundial, en la primera década de existencia de la joven ciudad, el estilo predominante fue un eclecticismo a la europea donde se mezclaban elementos procedentes de un gusto barroco, incluso rococó, con notas orientalizantes de sesgo romántico. La piedra de Judea, de un modo casi inconsciente y pasajero, vino a sustituir la idea de innovación y modernidad por la de apego a la tradición y la funcionalidad, sancionada además desde la propia administración de la ciudad, deseosa de mantener las buenas relaciones con la dirección del Mandato asentada en Jerusalén. Pero ni el carácter de la población ni el sentir de la misma eran los de Jerusalén. Por otro lado, la llanura costera también carecía de este material, por lo que resultaba tan oneroso o más su aprovisionamiento que la compra de cualquier otro tipo de materiales extranjeros. De este modo, una vez iniciada la construcción de la ciudad y conforme ésta avanzaba, la piedra, que ya era el símbolo del área de Jerusalén, competirá en el nuevo asentamiento con otros materiales modernos, como los ladrillos blancos de revestimiento exterior, llegando incluso a desaparecer de la imagen urbana de Tel Aviv. Este ejercicio del gusto es tal, que configuró la principal seña de identificación urbana en cada caso, el habitante de Jerusalén se reconoce en la blanquecina piedra de recubrimiento del mismo modo que el de Tel Aviv lo hace en su arquitectura abierta de ladrillo y hormigón revestidos de blanco, acero y cristal. La coincidencia del inicio de la ciudad con la eclosión del gusto y del estilo Bauhaus nos ofrecerán una ciudad, moderna, aséptica, funcional, totalmente

comedida y estricta, esto es, sujeta a las necesidades básicas y sin derroches en soluciones espaciales o formales.

Fue tal vez el escaso juego de posibilidades que ofrece el limitado número de recursos a su disposición, lo que obligó a urbanistas y arquitectos a buscar soluciones efectistas no en las texturas sino en las estructuras y juego de volúmenes. Los constructores actuaron tratando a cada edificio como una escultura pero ajustándose a las necesidades e imposiciones económicas del país y persiguiendo en todo momento, la mayor efectividad. En 1972, sin ir más lejos, se aprueba en el parlamento una Ley de Coordinación Modular (Harlap, 1982: 39) que obligaba a la estandarización de espacios y estructuras en aras de una mayor facilidad de construcción, a partir de ese momento, casi industrializada.

Las primeras casas de Tel Aviv, entonces un barrio a las afueras de Yafo, no eran diferentes en absoluto de las de esta ciudad, eran casas mediterráneas en piedra, a veces embellecida con estuco y de tejados de tejas rojas. Las casas de arenisca, en la época de entreguerras, pronto comienzan a utilizar un nuevo material como el ladrillo, fabricado en la misma ciudad y capaz de ofrecer soluciones volumétricas exteriores y fachadas mucho más decorativas.

El establecimiento en 1948 del Estado de Israel, supone una nueva época en la historia del asentamiento urbano. Algo había cambiado inexorablemente en la mentalidad del pueblo hebreo: la independencia precisaba apoyarse en una identidad nacional claramente definida. La salida de los británicos ponía fecha de caducidad a los intentos de sometimiento a un lenguaje colonial impropio, pero el estallido del conflicto con los países árabes obligaba a asumir inmediatamente una nueva realidad: la cultura hebrea también era prácticamente ajena a ese Oriente ensoñado e Israel era un enclave muy especial en pleno mundo islámico. Esto fue lo que forzó de nuevo una mirada de esperanza hacia Europa y Norteamérica.

Pero el movimiento arquitectónico y la auténtica imagen simbólica de la ciudad se venían gestando desde un par décadas antes.



Fig. 4 Dizengoff Street, Tel Aviv

El estilo arquitectónico internacional había sido traído a la ciudad recién nacida por una serie de arquitectos llegados de Europa, preferentemente alemanes huidos del clima prebélico instaurado por Hitler. Eran un grupo de arquitectos fascinados por el lenguaje modernista y muy especialmente por su vertiente funcionalista, e interesados además en la coordinación de estructura, decoración y paisaje en un mismo organismo. La práctica totalidad de estos arquitectos de origen germano se manifestaban abiertamente seguidores de Le Corbusier y la Bauhaus. Pero también había *sabras* formados en las universidades europeas (Harlap, 1982: 47), como Zeev Rechter, Arie Sharon, Dov Karma o Joseph Neufeld, que no estaban dispuestos en absoluto a renunciar a la influencia palestina abrazando sin reservas la internacionalidad.

Resulta muy curioso que este estilo arquitectónico foráneo fuese considerado en ese ambiente alemán racista y nacionalista como sinónimo de judío, casi como una continuidad del Sezesionismo vienés (Shedel, 1981: 61). No obstante, este estilo proporcionaba una imagen técnica, poco sofisticada y muy acorde con el gusto europeo, por lo que para la población judía de tal origen representaba una doble reafirmación, también frente a la tradición otomana: Lo moderno era lo opuesto a lo oriental. Pero lo esencial era que este proyecto de configuración de un gusto y una imagen identitaria contaba con la aquiescencia

del Alto Comisionado del Mandato Británico y resultaba extraordinariamente propicio para la construcción en un clima como el de Tel Aviv (Nerdinger, 1994: 8).

Le style de cette architecture finit par être si unanimement adopté à Tel Aviv que les israéliens le considèrent aujourd’hui comme distinctif alors que son especificité semble contredite par la présence de styles similaires dans d’autres villes du Moyen-Orient, comme Damas par exemple (Turner, 2005 : 35)

Sin embargo, su adopción significaba tener que limitarse a una reducida serie de variaciones formales sobre las ideas nacidas entre las manos de arquitectos como Mendelsohn, Le Corbusier o el grupo de la Bauhaus. Tenidos como la fuente máxima de inspiración, sus proyectos eran reinterpretados con mayor o menor fortuna una y otra vez. El gusto y el momento configuran un lenguaje homogéneo, pero para un asentamiento con aspiraciones de capitalidad, éste podría resultar una gama semántica limitada y monótona. La revisión constante de los mismos proyectos respondía en buena medida a la necesidad de adaptarlos a la realidad geo-climática de la ciudad, de manera que en lugar de buscar el espacio abierto hacia el sol, por ejemplo, éste forzosamente debía buscar su espalda, para evitar así el recalentamiento del interior, obligando al uso de balconadas y celosías. De idéntica manera, la orientación no podía hacerse hacia la línea de costa pues provocaría una molestia constante con el constante flujo de los vientos entre el mar y la tierra. La arquitectura mantuvo la idea de apertura, pero el rasgo impuesto por la zona la convertía en una apertura replegada hacia el interior, en torno a patios o pequeños jardines comunales que hacían las veces de respiradero y de ágora, lugar de encuentro vecinal. Una solución que por otro lado formaba parte de la memoria arquitectónica judía desde la época medieval europea y que se había perpetuado en los *kortižos* de Estambul o Esmirna y cuyos patios centrales se utilizaban para las ceremonias religiosas y domésticas como siempre se había hecho (Juhasz, 1990: 206).

El aspecto exterior de esta arquitectura hebrea de los 30 tomaba en préstamo los volúmenes puros islámicos y les añadía logias de arcos apuntados o pórticos acolumnados.

Dos revistas, cuya tirada se extiende entre 1934 y 1938, sirvieron de lugar de encuentro y exposición de ideas *HaBinyan baMizraj haKarov* y *HaBinyan* (La Construcción en Próximo Oriente y La Construcción). En ellas se procedió a la discusión teórica sobre el modo de organizar y concebir las funciones del espacio de la nueva ciudad. A ellas se asomaban las ideas de muchos de los jóvenes arquitectos que se encontraban habitualmente en las discusiones sobre arquitectura en torno al Círculo de Arquitectos:

Ils ont un objectif: promouvoir la révolte architecturale, c'est-à-dire élever les standards architecturaux et urbanistiques des juifs de Palestine aux idées de l'Avant-garde et rompre avec les principes de conception traditionnels. Leurs idées se répandent grâce à une publication éditée par Julius Posener, le correspondant de la revue française l'Architecture d'aujourd'hui (Turner, 2005 : 35)

La ciudad habitable símbolo de un Israel moderno futuro

Tel Aviv es por su situación el principal centro comercial de todo el país. La llamada Ciudad Blanca, configura hoy en día el centro de la ciudad y alberga la mayor parte de las actividades económicas y culturales y está protegida por leyes especiales de protección destinadas a preservar un patrimonio que presenta bastantes problemas, muchos de ellos derivados de la enorme y compleja variedad de técnicas constructivas y materiales que fueron utilizados en su día para levantar la ciudad. Porque si hay una cualidad reseñable del corazón de la ciudad es precisamente ésa, la variedad. Pensemos que en un área tan limitada trabajarán arquitectos con una serie de ideas comunes, pero formados en las escuelas de arquitectura europeas más variopintas. La influencia ajena al territorio debe compaginarse con un gusto por lo oriental impuesto como seña de identidad y sobre todo, avenirse en el intento de dar solución a los problemas climáticos y de funcionalidad. De este modo encontraremos una de las características esenciales de esta arquitectura moderna israelí que no es habitual en la práctica de este lenguaje en Europa por ejemplo: la creación de volúmenes generales ortogonales que se quiebran fácil e inesperadamente buscando el recoveco y el efecto contenido pero barroco del contraste entre luz y sombra, muy en consonancia con un sentido atomizado y quebradizo del espacio como es el propio de la arquitectura islámica de la región. Estos juegos permiten ofrecer así una apertura al espacio público mediante miradores y balcones que son reintegrados a la línea general mediante el uso de grandes superficies de persianas, pero en cualquier caso continuarán siendo superficies fácilmente entregables al aire libre, en la misma medida que se las cierra para conferir toda la intimidad al interior. La arquitectura de Tel Aviv es una arquitectura sobre pilotes (Levin, 1989: 59) que permite la inclusión del incluso bajo la vivienda, pero también se usarán para sostener los techos planos originando terrazas superiores y sirviendo de apoyo a las características pérgolas.

La huella de la tierra, esa seña de identidad afanosamente buscada como un guiño de alianza con el medio se percibe aún en el uso de los patios y jardines vecinales interiores. Son auténticos pulmones interiores, lugares de encuentro e intercambio, utilizados incluso para determinadas celebraciones religiosas como *Sukkot*.

Se trataba sin duda de una ciudad a medio camino entre Europa y Oriente. De la primera recibía las directrices para su trazado urbano y el segundo era el causante de los rasgos más característicos de su ecléctica arquitectura.

Parte de ese lenguaje oriental buscado afanosamente como un credo identitario es también el uso de volúmenes no excesivamente cortantes, donde las esquinas se vuelven semicircunferencias. Hay algo de pictórico en este recurso. En un terreno donde la luz zahiere la vista cualquier volumen acaba aplanándose y hasta desdibujándose y este modo de hacerla resbalar por la superficie no sólo contribuye a suavizar el efecto de las líneas sino que crea una mayor consonancia con un medio suave, ondulado, arenoso y por tanto moldeable, pero carente de aristas naturales.

Lo esencial de la imagen de Tel Aviv hasta la llegada de los rascacielos es la homogeneidad y estandarización en sus formas y funciones (Levin, 1989: 59) conseguida mediante un acuerdo bajo la dirección del Comité Municipal de Construcción de la ciudad y la participación de todos los jóvenes arquitectos que trabajaban en el área. Sólo de esa forma plural y coordinada fue posible la creación de una imagen con la que identificarse resultaba una tarea fácil.

Cuando Josef Barski construye el Gimnasium Herzelyia entre 1909-1911 como el punto esencial del eje sobre el que se desplegaría la futura ciudad de Ahuzat Bayit, estaba construyendo no sólo un edificio dedicado a la enseñanza sino también a las actividades propias y representativas de la Nueva Cultura Hebrea: sesiones musicales, de teatro, exposiciones e incluso determinados actos de tipo religioso con motivo de las fiestas (Donner, 1989: 94). Naturalmente, la infraestructura fue creciendo a medida que el desarrollo urbano y poblacional así lo requería, especialmente con el planeamiento de la zona norte: el teatro Habimah, la Bet haAm o el pequeño Teatro Ohel son un buen ejemplo. Estos nuevos establecimientos se caracterizaban por su multifuncionalidad y cumplieron además una función inesperada, al condicionar el tipo de negocios y establecimientos que surgieron en sus inmediaciones y hasta el carácter de la población residente.

En el mismo sentido, una de las ideas recogidas en el planeamiento propuesto por Geddes que más llama la atención es la de construir una gran plaza central a la que asomar los principales establecimientos culturales de la ciudad: museos, galerías, un teatro, y un auditorio. La plaza debería ocupar un lugar central, accesible y elevado (Szmuk, 2004: 33), para aislarla en la medida de lo posible del polvo y el ruido, como si de una nueva acrópolis cultural se tratase.

De este modo, en el centro de la ciudad se traza una plaza de edificios regulares en su perímetro, que sirviese de espacio cultural, con el Teatro HaBimah, un Museo y el Auditorio Mann, era la originaria plaza Zina Dizengoff. Y es que para hacer de una ciudad un centro cultural no basta sólo con contar con un derroche de talento artístico y personas dedicadas a gestionarlo, sino que es muy necesaria también la adecuada infraestructura urbanística y arquitectónica. El auditorio Frederick Mann y el Teatro Camiri vinieron a asentar las bases de esta estructura de espacios en creciente desarrollo.

The way a city's image appears is a component of its inhabitants' cultural language; it attests to the way life is lived there, and reveals the tension between the vision and reality, the visible and invisible. The urban fabric of Tel Aviv, with its dynamics, its residential and public buildings, its piazzas, parks, pavements, streetlights all are meaningful indicators in the city's cultural language (Donner, 1989: 93)

Geddes, urbanista, biólogo, historiador y sociólogo, era un maestro de los símbolos y sobre todo un teórico firmemente convencido de que eran los ideales y las ensoñaciones los que impulsaban una ciudad hacia su futuro (Turner, 1985: 17). Su asociación de acrópolis y cultura en esta nueva Atenas que pretendía ser Tel Aviv para el mundo judío, no era la única, aunque es cierto que como no judío, la candidez de sus símbolos no deja de conmover. En su programa de planeamiento y diseño urbano recurre por ejemplo, a la estrella de David, que para él representa el símbolo sionista por antonomasia. Con ella pretende crear estructuras espaciales de gran calado simbólico como la que habría de ser la Plaza Dizengoff.



Fig. 5 Fuente elevada sobre la Plaza Dizengoff

Naturalmente se trata de un espacio abierto, con una forma hexagonal que permitiría inscribir las puntas del *Magen David* en ella y que él imagina como el lugar de encuentro y asueto ideal para las tardes de *shabbat*.

Pero la idea de Geddes sobre Tel Aviv era la de una ciudad símbolo toda ella entera. Debía convertirse por igual en un importante emporio comercial y en el centro cultural judío por excelencia. En este sentido su concepto de la ciudad no fue nunca el de la planificación de un espacio secundario, sino el de trazar una ciudad completa, moderna y funcional, apropiada para el nuevo tipo de ser humano judío propuesto como objetivo básico de la Organización Sionista Mundial, un nuevo espacio para una nueva sociedad sionista (Szmuk, 2004: 53).

Pero desde la década de los 60, la Ciudad Blanca de Tel Aviv, comienza a ceder su



espacio a otro modelo urbano, completamente diferente y más acorde a una nueva identidad israelí, menos comprometida con el Sionismo que había condicionado el aspecto de la ciudad y sobre todo mucho más internacional y donde la economía toma el relevo a la cultura como razón vital de la misma y donde la cultura se disuelve prácticamente en la secularización internacional, en una cultura sin apellido judío, en una admiración casi excesiva al modo de vida americano. La piel

de la ciudad también recoge ese giro: la torre o Migdal Shalom Meir (Fig. 6, arriba), el hotel

Tel Aviv Hilton y la calle Dizengoff, el nuevo eje cultural y vital de la Tel Aviv más moderna, son la tarjeta de presentación del cambio (Donner, 1989: 98): «As ideological influences slacken and the Zionist dream succumbs to reality, the share of the non-mainstream culture is growing».



Fig. 7 Tel Aviv desde el nordeste



Fig. 8 Vista panorámica de Tel Aviv

In 1990s Israeli cinema Tel Aviv is depicted as a center without margins, thus maintains Yael Ben-Zvi in her essay «Center and Periphery in Israeli Cinema of the 1990s» (Alpayim 30, 2006, pp. 248-256 [Hebrew]). One of the popular genres of the previous decade was the «new center genre» addressing Tel Aviv-based groups, presenting the Tel Aviv bourgeoisie as a new center of culture. The genre's protagonists are young professionals deliberating over shaky relationship and «soul searching». They represent an Israeli center that has abandoned national ideas, shaken off the hardships of other sectors, and lost the sense of belonging to State (Goren, 2009: 149)



Fig. 9 Paseo marítimo de Tel Aviv

Bibliografía

- Babadzan, Alain (1999). «L'invention des traditions et le nationalisme», *Journal de la Société des océanistes* (Paris), 109-2.
- Barzel, Amnon (1987). *Art in Israel*. Milan: G. Politi.
- Chesneaux Jean (1950). «Notes sur l'évolution récente de l'habitat urbain en Asie». *L'information géographique* (Paris), 14 n°1.
- Donner, Batya (1989). «From Gymnasium to Tower». *Ariel* (Tel Aviv), 77-78.
- Espinosa Villegas, Miguel A (2012). «La definición del arte judío desde la Edad Moderna: Nacionalismo e identidad». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* (Granada), 61.
- Goren, Nili (2009). «The Street Lights Were Turned Off Long Ago». Goren, Nili. (ed.) 2009 *Tel Aviv Time*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art.
- Harlap, Amiram (1982). *New Israeli Architecture*. London: Associated University Presses.

- Herzl, Theodor (1960). *El Estado judío*. Buenos Aires, Fundación Alianza Cultural Hebrea.
- Juhasz, Esther (ed.) (1990). *Sephardi Jews in The Ottoman Empire. Aspects of Material Culture*. Jerusalem : The Israel Museum.
- Kolodny, Y (1963). «Aspects et structures du peuplement urbain en Israël». *Méditerranée*, (Aix-en-Provence), 4, n°2.
- Levin, Michael (1989). «When Tel Aviv was White». *Ariel* (Tel Aviv), 77-78.
- Nerdinger, Winfried (1994). *Tel Aviv Modern Architecture. 1930-1939*. Tübingen/Berlin: Ernst Wasmuth Verlag.
- Nordau, Max (1936). *Écrits sionistes*. Paris: Librairie Lipschutz.
- Sed-rajna, Gabrielle (ed.) (1995). *L'art juif*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Manor, Dalia (2005). *Art in Zion: the genesis of national art in Jewish Palestine*. New York: Routledge Curzon in association with The European Jewish Publication Society.
- Shedel, James (1981). *Art and Society: the New Art Movement in Vienna. 1897-1914*. Palo Alto, CA.: Spos.
- Szmuk, Nitza (ed.) (2004). *Tel-Aviv's modern movement : the white city of Tel-Aviv: a world heritage site*. Municipality of Tel-Aviv-Yafo. Tel-Aviv: Maariv.
- Turner, Michael (ed.) (2005). *Sur les traces du modernisme: Tel-Aviv, Haifa, Jérusalem: guide*. Bruxelles: CIVA.



LIBARGO es un espacio editorial on-line para las artes y la investigación.

LIBARGO apuesta por un conocimiento científico riguroso y está presente en las principales librerías y bases bibliográficas digitales

LIBARGO es investigación, eficacia y calidad

Otros títulos de la sección **Artes & Estudio [A&E]**

Gemma Pérez Zalduondo

Una música para el «Nuevo Estado»

Música, ideología y política en el primer franquismo