

**LA CATEDRAL COMO FARO: ACERCAMIENTO
ETNOGRÁFICO A LA CATEDRAL DE MANIZALES A
TRAVÉS DE UN BOCETO DE LUIS GUILLERMO VALLEJO**

CAMILO ERNESTO LOZANO RIVERA *
CLAUDIA PIEDRAHÍTA PATIÑO **
Universidad de Caldas · Colombia

*camiloelozanor@gmail.com

**claudiacpiedrahita@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 7 de agosto del 2013 · aprobado: 4 de agosto del 2014

RESUMEN

En este artículo se explora el potencial de análisis etnográfico que sugiere una metáfora entre el edificio de la catedral de Manizales y un boceto artístico inspirado en él, obra del artista manizaleño Luis Guillermo Vallejo. La metáfora propone que la catedral es como un faro. Para desplegarla, argumentamos que el espacio vertical —entendido como un modo singular de revestimiento de algunos espacios urbanos— contribuye a la organización de imágenes mentales de la ciudad. En tal sentido, la metáfora del faro, en lugar de expresar una arbitrariedad, sirve para vislumbrar claves de sentido sobre la experiencia de lo urbano en esta ciudad. Además, el boceto, que así representa la catedral, constituye una evidencia del carácter sociointegrador de la obra de arte.

Palabras clave: antropología urbana, catedral, espacio vertical, faro, Manizales, obra de arte.

**THE CATHEDRAL AS BEACON: AN ETHNOGRAPHIC
APPROACH TO THE CATHEDRAL OF MANIZALES
THOROUGH A SKETCH BY LUIS GUILLERMO VALLEJO**

ABSTRACT

The article explores the potential for ethnographic analysis of the metaphor of the cathedral as beacon, suggested by the sketch of the Cathedral of Manizales by artist Luis Guillermo Vallejo. In order to explain the metaphor, we argue that the vertical space —understood as a particular outer finishing used in some urban spaces— contributes to the organization of mental images of the city. In this sense, the metaphor of the beacon, far from being arbitrary, provides insight into the meaning of the experience of urban space in this city. Furthermore, the sketch representing the cathedral makes evident the work of art's capacity to integrate society.

Keywords: urban anthropology, cathedral, vertical space, beacon, Manizales, work of art.

**A CATEDRAL COMO FAROL: APROXIMAÇÃO ETNOGRÁFICA À CATEDRAL
DE MANIZALES POR MEIO DE UM ESBOÇO DE LUIS GUILLERMO VALLEJO**

RESUMO

Neste artigo, explora-se o potencial de análise etnográfica que sugere uma metáfora entre o edifício da Catedral de Manizales (Colômbia) e um esboço artístico inspirado nele, obra do artista manizaleno Luis Guillermo Vallejo. A metáfora propõe que a Catedral seja como um farol. Para comprová-la, argumentamos que o espaço vertical —entendido como um modo singular de revestimento de alguns espaços urbanos— contribui para a organização de imagens mentais da cidade. Nesse sentido, a metáfora do farol, em vez de expressar uma arbitrariedade, serve para vislumbrar chaves de sentido sobre a experiência do urbano nessa cidade. Além disso, o esboço, que assim representa a Catedral, constitui uma evidência do caráter sociointegrador da obra de arte.

Palavras-chave: antropologia urbana, catedral, espaço vertical, farol, Manizales, obra de arte.

La obra de arte no es en ningún sentido, una alegoría,
 es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa,
 sino que solo y precisamente en ella misma
 puede encontrarse lo que ella tenga que decir.

H. G. GADAMER, *Lo bello en el arte*

A mediados del 2012, conocimos un boceto sin titular del artista manizaleño Luis Guillermo Vallejo¹ en el que, el artista plasmó —según él mismo dijo— la torre de la Catedral Basílica Metropolitana de Nuestra Señora del Rosario de Manizales². Aunque

-
- 1 Luis Guillermo Vallejo Vargas nació en Manizales en 1954. Es arquitecto, pintor y escultor. En los años 1985-1987, estudió Grabado en Metal en la Escuela de Arte Lorenzo de Medici, en Florencia, Italia. También hizo parte del Gabinete de Grabado y Dibujo en la Galería de Uffizi en el mismo país. Posteriormente realizó estudios en Grabado, Pintura y Escultura en The Arts Students League of New York y estudió la pintura de Dominique Ingres, en Marne, Francia. Durante 1974-1979 estudió Arquitectura en la Universidad de los Andes en Bogotá. Sus obras más destacadas son: la escultura en bronce denominada *Monumento a los colonizadores* en Manizales, Caldas (1996), el *Monumento a la libertad*, escultura en bronce de *Benkos Biohó* (primer libertador de América) San Basilio de Palenque, Bolívar, la serie *Mundos paralelos* de 52 esculturas inspiradas en el concepto de *arte público* y expuestas a lo largo de la principal avenida en la ciudad de Manizales (2004-2007) y el *Monumento a la santandereanidad* en el Cañón del Chicamocha, Santander, Colombia (2007). Entre otras actividades y trabajos, se cuentan murales, *Telones de Boca*, pintura sobre arquitectura y documentación gráfica. Ha recibido el reconocimiento de participar como representante por Colombia en la IV Bienal de Arte Contemporáneo en Florencia, Italia (2003), la Medalla al Mérito Artístico del Instituto de Cultura y Turismo de Manizales (1999), la Medalla al Civismo de la Sociedad de Mejoras Públicas de Manizales por el *Monumento a los colonizadores* (1999), Premio de la “Fundación Mariano Ospina Pérez” a la investigación “Los territorios nativos de la expedición humana” (1995) y el Primer Premio en el “IX Salón de Artistas del Viejo Caldas” (1985). Actualmente se desempeña como director de la Fundación para la Cultura Chimi y expone la serie *México, Almas unidas y Espejismos*, en el Centro Cultural Baja California (CEART) Mexicali, Baja California, México.
- 2 La Catedral de Manizales fue construida a partir de una intencionalidad concreta: la de erigir una estructura que permaneciera en el tiempo y el espacio, es

valioso en sí mismo, consideramos que este comentario exegético del autor no goza de suficiencia para abarcar el sentido de su obra. Más bien debe ser él mismo interpretado, si queremos utilizarlo para profundizar en el simbolismo que expresa (Sperber 1988). En consecuencia, para los propósitos del presente trabajo, acogemos el postulado de que la globalidad de los móviles y mecanismos de la obra de arte, así como los de la cultura y la lengua, no necesariamente son accesibles para el artista o para el nativo (Lévi-Strauss 1995; Goodenough 1969 y 2002; Wertsch 1999; Reynoso 1998).

En este artículo desarrollaremos los lineamientos de una pesquisa de sentido, etnográficamente informada, entre el edificio de la catedral en cuestión, el boceto artístico relacionado y el objetivo representacional de una experiencia sensible y colectiva a la que, como trataremos de argumentar, este último apunta.

EL ESPACIO CONSTRUIDO

El arquitecto cognitivo Kevin Lynch elaboró, a lo largo de varios de sus escritos (Lynch 1970, 1975, 1992), el concepto de *imaginabilidad*, haciendo referencia con él, al potencial de conocimiento que una ciudad suministra a los transeúntes y facilitando el entendimiento de la relación que este potencial del entorno construido guarda con algunas propiedades de la cognición humana. La *imaginabilidad* es definida por este autor como “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate” (Lynch 1970, 19).

decir, los manizaleños buscaron construir una catedral que no se destruyera fácilmente, pues los constantes incendios en la ciudad durante el periodo 1925-1926, arrasaron las dos manzanas que abarcan actualmente la carrera 22 con calle 23 esquina, así como la catedral. Dos años después (1928) se dio inicio a la construcción de este templo, que finalizó en 1939 (*La Patria*, 2012 “Historia de la Catedral Basílica de Manizales”; *La Patria*, 6 agosto del 2013). Fue construida en hormigón armado (mezcla de piedras, cemento y arena, reforzada con armaduras de hierro o acero) y su estilo es gótico. El arquitecto francés Julien Polty, fue el encargado de su construcción. La catedral, de aproximadamente 113 metros de altura desde la base del templo, se encuentra ubicada entre las carreras 22 y 23 en el centro de la ciudad.

Puede objetarse que el sujeto cognoscente de Lynch se parece más a un sujeto kantiano, poseedor de categorías de entendimiento y organización universales que actúan a priori sobre el material de las percepciones, y menos al sujeto diverso y móvil de la antropología. Sin embargo, esta disyuntiva se puede solventar a partir del reconocimiento de que, si bien la cultura como conjunto de representaciones adquiridas y almacenadas en la memoria tiene una influencia considerable en la organización subjetiva e intersubjetiva de la experiencia, la arquitectura funcional de la mente humana también impone restricciones con respecto a la adquisición y al almacenamiento de representaciones culturales, con respecto tanto a su contenido como a su organización (Boyer 2005). Los argumentos cognitivos de Lynch apuntan hacia dichas restricciones y no hacia la infinidad de posibilidades de la creación cultural.

Luego, en cuanto posibilidad, cuanto más potencial *imaginable* se concrete en una ciudad, mayor es la probabilidad de que los transeúntes que la recorremos elaborem un mapa mental *funcional* de ella, que sirva para orientarnos con eficacia por la singularidad de sus corredores y experimentarla activamente a través de la agencia individual, de la “vida vivida” (Moore y Sanders 2006, 4).

¿Cómo afirmar, entonces, que una ciudad es *imaginable*? Lo sería, siguiendo a Lynch, en virtud de las modalidades a través de las cuales su disposición material se traduzca en imagen, mediante un proceso compositivo efectuado por quienes la experimentan en el ámbito sensible. Esta manera de concebirla, ofrece una noción de ciudad mental vinculada con la realidad material de las ciudades y busca articular a los agentes con los entornos de estas, acentuando que el carácter representacional y simbólico de los entornos urbanos no se da de antemano, sino que presupone la elaboración de una imagen cognitiva general por parte de los agentes.

Esta imagen garantizaría, en mayor o menor medida dependiendo del grado de *imaginabilidad*, una cierta resistencia, una resistencia a la obsolescencia, a través de la cual se nuclea tanto la percepción como la memoria, propendiendo por un ajuste entre la experiencia interior del tiempo y el espacio con sus manifestaciones externas. En este sentido, es pertinente señalar que la perspectiva de Lynch sobre lo urbano no enfoca fracciones aisladas, sino, apelando a una perspectiva compren-

siva, “situaciones dentro de procesos constantes en un ambiente de contradicciones y de pluralidad de expresiones culturales” (Pineda Camacho 1993, 16).

La organización de este mapa mental o imagen cognitiva, que no es otra cosa que espacio idealizado, puede considerarse entonces como el resultado de un proceso compositivo, realizado a través de usuarios con capacidad de percepción de lo simbólico y capacidad de volcarlo en los rasgos físicos de las ciudades. Este ejercicio practicado sobre el espacio se ha descrito, a grandes rasgos, como la combinación entre instrumentos de carácter *enodosomático*, que configuran el cuerpo humano, e instrumentos de carácter *extrasomático*, que son producidos a partir de los primeros y articulan al hombre con la historicidad, permitiéndole no solo continuar el desarrollo de infinidad de instrumentos extrasomáticos, sino estar en posesión de ellos durante su vida (Raffestin 1986).

Así enfocado, el surgimiento de la persistencia o resistencia a la obsolescencia se manifiesta en la distribución de *lugares*, entendidos como puntos del espacio en que varios recorridos se vinculan y tipos diversos de relaciones sociales se condensan. Pero también en la memoria, cuyos contenidos parecen subsistir en los materiales del espacio o en el espacio como material esencial, guardando, aun por mucho tiempo, una distribución cuantitativa de las proporciones, de lo que tenemos evidencia cada vez que experimentamos en la adultez un espacio que era familiar en la infancia, pareciéndonos mucho más pequeño de lo que estaba en el recuerdo.

De allí que los rasgos persistentes y sus configuraciones no son puramente ornamentales, sino que detentan un carácter estructural que los convierte en indispensables, creando un contorno que se determina por una cualidad compartida entre algunos elementos del paisaje: la *saliencia visual* (Lynch 1970). Esta cualidad tiene como base el hecho concreto de sobresalir en el horizonte del entorno paisajístico, facilitando su registro perceptivo. Pero también, como intentaremos mostrar para el caso de la Catedral Basílica Metropolitana de Nuestra Señora del Rosario de Manizales (en adelante, Catedral de Manizales), en la experiencia de observar desde esa *saliencia* —que consiste en una situación espacial de carácter vertical— el paisaje (figura 1).



Figura 1.

Panorámica de Manizales

Fuente: Archivo personal de los autores (2013).

Pero vamos por partes. Una vez se va componiendo el mapa mental, apoyado en la experiencia sensorial de los transeúntes, a través de sus recorridos por los intersticios del espacio urbano, las salientes contribuyen a su consolidación en el recuerdo por ser reiterativas, disponiendo una continuidad y un orden del espacio construido, difícil de permear por las variaciones sociohistóricas del paisaje urbano: *la ciudad* —en este sentido—, “es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente” (Calvino 2009, 13).

El componente arquitectónico de las ciudades contribuye así con una administración de los sentidos de los agentes que transitan, la cual favorece ajustes entre el espacio geométrico de las ciudades o instrumentos extrasomáticos y la experiencia sensible de quienes las experimentan, a partir de instrumentos endosomáticos. En parte, lo anterior ayuda a resolver la pregunta, de por qué sabemos siempre en qué ciudad estamos y no tendemos a albergar confusiones cognoscitivas al respecto (Calvino 2009).

Postulamos que el edificio de la Catedral de Manizales constituye un buen ejemplo a propósito de las características de la imaginabi-

lidad y la saliencia visual propuestas por Lynch, como condición de conocimiento en las ciudades para quienes las recorren. Como parte de un ejercicio etnográfico realizado por uno de los autores en el 2009, se propuso a un grupo de individuos, que habían visitado una sola vez la ciudad de Manizales, que trazaran un croquis de la carrera 23³. Y aunque la experiencia de la ciudad, para cada uno de los participantes, se diferenciaba en términos de su tiempo de permanencia, en ningún caso se omitió de los productos finales una referencia al edificio de la catedral.

En una aplicación informal más reciente de la misma propuesta, enmarcada en las sesiones de clase del curso de Antropología Urbana, impartido en la Universidad de Caldas durante el 2012, se solicitó a la totalidad del grupo de estudiantes que elaborara un dibujo libre de la ciudad (nótese que en este caso, la consigna no incluyó a la carrera 23). En casi ningún caso⁴ se omitió el edificio de la catedral, aun cuando no se precisó nada respecto del foco del dibujo o lo que en él había que representar.

Estas dos situaciones recreadas por la propia experiencia contrastan positivamente con el registro fotográfico histórico disponible de la ciudad de Manizales, en donde se aprecia cómo el edificio de la actual catedral sobresale, en un sentido más literal, debido a la ausencia de edificaciones de varias plantas a su alrededor. El cuerpo de información que ofrecemos, permite fabricar un dato consistente con el argumento, ya señalado, de que las alteraciones sociohistóricas del paisaje urbano y el paisaje urbano mismo guardan una relación caracterizada por cierto grado de estabilidad⁵.

3 La carrera 23 es la principal vía de acceso al Centro Histórico de la ciudad de Manizales. Sobre ella, a la altura de la calle 23 y la carrerra 22, se erige el edificio de la Catedral.

4 Es preciso notificar al lector de que la validez de los resultados obtenidos en este ejercicio, puede verse minada por la ausencia de un registro sistemático de ellos, que evidencie su efectiva realización. No obstante, el grupo de más de 20 futuros antropólogos y antropólogas que asistieron o cursaron la asignatura de grado en aquel entonces, pueden perfectamente dar cuenta de ello.

5 Sin embargo, no pretendemos afirmar que se trata de una estabilidad inalterable, ya que no estamos tomando en cuenta, por el hecho de que excede los límites más distantes de nuestro análisis, la ejecución de proyectos de renova-

Podemos añadir que el edificio de la Catedral de Manizales ocupa una posición privilegiada en la *topósfera* del paisaje urbano de la ciudad, aun en el presente, por su eficacia como demarcador espacial, que le asigna un papel central en la constitución de una unidad de sentido o centro psicológico (Low 2009). En torno a esta topósfera se elaboran entonces *topografías* de la idea de ciudad sujeta en los mapas mentales que construimos y usamos quienes transitamos por ella. En consecuencia, la catedral (y no solo el edificio) es expresión de un signo visual, a través de una irregularidad espacial y de un determinado orden de relaciones sociales públicas, diferenciadas y diferenciadoras de espacio, modulando así una geografía local de relaciones sociales.

EL ESPACIO EXPERIMENTADO: ESPACIO HORIZONTAL Y ESPACIO VERTICAL

En un trabajo de revisión a propósito del campo de estudio denominado *Sintaxis espacial*⁶, Bill Hillier y Laura Vaughan postulan la existencia de dos ciudades: una ciudad física y una ciudad social. Según los autores, la primera hace alusión a “una gran colección de edificios vinculados mediante el espacio” y, la segunda, a “un sistema complejo de actividad humana vinculado mediante la interacción” (Hillier y Vaughan, citados en Reynoso 2010, 207). Sugieren, además, que las perspectivas teóricas existentes sobre las ciudades, tienden a hacer énfasis analítico en alguna de estas dos dimensiones. Con respecto a la dimensión física, las definiciones de ciudad se aproximan

ción urbana como el que avanza actualmente en Manizales, el Macroproyecto Comuna San José: “A través del Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial y mediante la Resolución 1453 de 2009”, se adoptó el proyecto de interés social “Centro Occidente de Colombia San Jose” del municipio de Manizales. Dentro del proyecto se buscó la generación de suelo para grandes desarrollos y la relocalización de población de zonas en riesgo, articulándolo con otros proyectos de vivienda de interés prioritario y reubicando 360 familias provenientes de las laderas en riesgo del norte de la comuna San José. (http://www.minambiente.gov.co/documentos/normativa/vivienda/resolucion/res_1527_060810_doc_tecn_soporte.pdf, 5 agosto del 2013).

6 Este es un campo de estudio que se define como “una batería de técnicas [...] para cuantificar y comparar patrones de accesibilidad en espacios construidos” (Reynoso 2010, 215).

a la idea de cuadrículas materiales (como el trazado damero) y con respecto a la dimensión social, es casi hegemónica, por lo menos en un sector amplio de la antropología urbana, la metáfora de las ciudades como textos (Low 1999; Cruces Villalobos 2007; Delgado 2002: cfr. Reynoso 2010, 11-38).

El campo de estudio de la *sintaxis espacial* propone solventar esta oposición, articulando las dos dimensiones de las ciudades a través de su situación en el espacio. La plausibilidad de esta articulación estriba menos en el desarrollo de una definición particular de la noción de espacio que pensando “el espacio no como el fondo [*background*] de la actividad humana, como pensamos en él en tanto fondo de los objetos, sino como un aspecto *intrínseco* de todo lo que los seres humanos hacemos” (Hillier y Vaughan, citado en Reynoso 2010). En este sentido, el espacio humano no hace referencia a las propiedades generales de un espacio singular, sino más bien a “las interrelaciones entre los muchos espacios que constituyen la disposición espacial de una edificación o una ciudad” (Ibíd.).

Estas interrelaciones son denominadas en este campo de estudio *configuración* de los espacios. Aluden al carácter simultáneo del conjunto de relaciones que a su vez constituyen espacios singulares y la situación de estos respecto de un conjunto más amplio. Las características formales de las configuraciones determinan su potencial para dar lugar y sentido a ideas y significados originados socialmente, puesto que un nivel de integración potencializado en un espacio o una serie de ellos, favorece el desarrollo de las transacciones culturales que estructuran la vida social, así como la experiencia socialmente guiada de los espacios construidos.

Nótese que esta idea de integración de los espacios supone el efecto de las distancias que guardan entre sí, como aspectos también intrínsecos a las acciones humanas. Con el objetivo de enfocar el análisis en las características cualitativas de estas distancias, nos centraremos en ellas en términos de lo que definiremos como espacio horizontal y espacio vertical, siguiendo de cerca la propuesta de Parent (2009), para aproximarnos a través de esta distinción al edificio de la catedral y al boceto del artista, explicitando un puente metafórico entre ambas entidades: el del faro.

Una distinción de orden funcional entre los dos tipos de espacio señalados, es aquella en la que se identifica el espacio horizontal con el espacio pedestre, prosaico. El espacio en el que la circulación encuentra su posibilidad y en el cual el tránsito de quienes circulan está determinado solo en relación con las elevaciones que obstaculizan y al mismo tiempo obligan uno o varios virajes. Estas elevaciones pueden ser de orden natural, como las formaciones montañosas, pero también pueden pertenecer al orden de los artefactos. Las pieles y los tejidos con los que seguramente emergieron las primeras construcciones que persiguieron el objetivo de diferenciar el espacio doméstico, son un ejemplo expedito de las segundas (Wigley 1994).

Las variaciones en los rasgos formales de estas edificaciones a lo largo de la historia, dan cuenta entonces de un proceso que no refiere únicamente a modos complejos de uso tecnológico de materiales, sino también a procesos socioculturales de territorialización, es decir, orientados hacia el establecimiento de límites y fronteras que expresan una dimensión significativa de las relaciones en y con el espacio, así como la elaboración de formas colectivas de apropiación (Barabas 2006), expresando el “macroinstrumento extrasomático” (Raffestin 1986, 177) que es el territorio.

El *espacio investido* o *privativo* (Parent 2009) expresa precisamente una faceta original de las mencionadas delimitaciones. Entendido como recinto primario en el que se busca la protección y en donde se refleja la estructuración de varios espacios funcionales, nos habilita para preguntarnos por las posibilidades analíticas de abordar el edificio de la catedral como recinto privativo, en el cual la cuestión del habitar es inexistente, al mismo tiempo que la idea de protección es preponderante. Aunque el carácter construido de la edificación a la que aludimos en este trabajo (la catedral) expresa y “cristaliza” una forma de actividad humana (Ingold 2000), lo que sostenemos es que no obstante lo anterior, no se dan realizaciones concretas de modificaciones, productos de la habitación, que sean sostenibles en el tiempo: el uso del espacio se encuentra pautado de antemano así como sus formas, que no están sujetas a modificación como consecuencia de procesos domésticos.

El espacio vertical, por su parte, es aquel que surge de la superposición de elevaciones artefactuales e intenta, a su vez, concertar con la circulación, salvo que esta se separa del suelo, elevándose a un plano de abstracción, escindido del espacio horizontal. Esa superposición de elevaciones, en el orden urbano vertical, se consolida en edificaciones de grandes superficies, siendo a la vez una manifestación visual, simbólica y arquitectónica que, en cierta medida, traspasa la noción de la realidad. Esto se debe precisamente a que su estructura se extralimita y la repartición del territorio es elevada del suelo, conformando, de este modo, un espacio intersticial que media entre los espacios de un mismo recinto o lugar.

Uno de los componentes que caracteriza los espacios intersticiales, a la vez verticales, es el recorrido y su elección. Al respecto, encontramos que en las estructuras urbanas en general, la elección del recorrido es libre —aunque en alguna medida sea sugerido por los trazados y cuadrículas materiales que componen la ciudad física—, por tanto, subjetiva. Contrario a esto, la estructura vertical, al ser elevada, interrumpe la naturalidad del recorrido, pues en ella están insertos elementos que la constituyen y a la vez modifican la experiencia sensible del recorrido para quienes lo realizan. Las escaleras y los ascensores son un ejemplo de dichas estructuras que permiten la elevación, pero no la continuidad ni la naturalidad del trayecto.

Tanto las escaleras como los ascensores —espacios disociados de la estructura habitable—, suponen en algunos lugares públicos (centros comerciales, hospitales, escuelas y monumentos, etc.), espacios riesgosos por un lado y, por otro lado, espacios mecánicos, en los que el recorrido queda por fuera de la lógica de la interacción: espacios en los cuales se segrega e inhibe la posibilidad de contacto social (Parent 2009).

Para ascender a la torre central de la Catedral de Manizales⁷, es necesario experimentar ambos elementos: ascensores y escaleras. Aunque

7 El corredor Polaco es una estructura circular ubicada en la fracción más alta del edificio de la Catedral de Manizales, a aproximadamente 100 metros de altura sobre el suelo. El recorrido ascendente hasta ese corredor, constituye uno de los atractivos turísticos y de entretenimiento más importantes de la ciudad: “esta atracción turística fue abierta en 1959, pero fue cerrada al público en 1977

ya se han definido como componentes estructurales de los espacios verticales e intersticiales en general, pasamos a recorrer analíticamente, en lo que queda de este texto, el edificio de la Catedral de Manizales, por medio de un recuento de desplazamientos a través de ella⁸. Para nuestra descripción, se tiene en cuenta que la ascensión en dicho espacio, por medio de escaleras y ascensores, permite la experiencia de una desconexión positiva entre porciones de la configuración espacial del edificio. Esta condición transforma la legibilidad y la percepción de lugares que se diferencian socialmente de un modo singular, como expondremos más adelante, con respecto a la nave de la catedral y los pasillos de ascenso al corredor Polaco, aunque no dejen de encontrarse físicamente vinculados, configurando una misma edificación.

Por el hecho de que tanto los ascensores como las escaleras son lugares que evitan el contacto entre los individuos, nuestro interés en recorrerlos radica en la posibilidad de redefinirlos como artefactos que cuentan con el sello de lo urbano, con su propia dinámica interna y, en cuanto a que se objetiva en ellos una forma particular de anonimato (Mairal Buil 2000; Portal 2009), evadiendo la interacción cara a cara y oponiéndose así a los lugares (cruce de trayectos y relaciones sociales) y modos de socialización.

por el mal estado en el que se encontraba. 30 años más tarde este fue nuevamente abierto a la comunidad, al haber sido restaurado, para la seguridad del público, aunque aun se pueden contemplar las antiguas escaleras con las frases de amor que allí fueron grabadas muchos años atrás, ahora la nueva estructura con nuevos métodos de seguridad es un excelente sitio para visitar y contemplar el paisaje de Manizales". <http://catedralmanizales.wordpress.com/2011/07/15/corredor-polaco-de-la-catedral-de-manizales/>, 6 de agosto del 2013.

- 8 Aunque esperamos hacer manifiesto el valor etnográfico de este recuento, no lo proponemos desde una base fenomenológica sobre el recorrido dentro del edificio de la Catedral. Más bien, la idea que subyace la narración sobre los recorridos consiste en el valor etnográfico que emerge del contraste entre, al menos, dos marcos de sentido (Agar 1991). En este caso, el marco tradicional disciplinar de los medios culturales con que los etnógrafos implicados cuentan, así como el marco de sentido representado en el boceto de Vallejo. Más adelante, intentaremos mostrar la conexión entre información recabada in situ y un patrón más amplio, objetivo este de carácter etnográfico en sentido estricto.

EL BOCETO

Pero vamos al arte. Según el antropólogo James Wertsch (1999) —siguiendo la tradición intelectual de la escuela de psicología sociohistórica rusa, encabezada por Lev Vigotsky (2003)— el trabajo del artista tiene como finalidad⁹ una suerte de traducción de series de representaciones compartidas por un colectivo a un formato diferente de aquel en que tales representaciones se manifiestan originalmente. En este sentido, el insondable valor de *El anillo del nibelungo* y *La Valkirya* de Richard Wagner —músico predilecto de Vallejo— estriba, según el autor del *Monumento a los colonizadores*, en reelaborar el universo mítico de los bávaros, contenido en narraciones orales, traduciéndolo a la música.

Similar apreciación sostuvo Claude Lévi-Strauss con respecto a la relación entre los mitos y la música clásica, en el famoso largometraje de Pierre Beuchot titulado *Claude Lévi-Strauss* (1972), al cotejar la forma expositiva de su estudio de los mitos con la estructura de las obras musicales, a la que este autor apeló para el diseño de los volúmenes de sus *Mythologiques*.

Pero uno de los problemas a los que se enfrenta la antropología del arte es el de la universalidad de la experiencia estética. Es decir, la posibilidad de entender el arte como una categoría común a culturas diferentes (Martínez Luna 2012, 173). Este modelo de desarrollo histórico-idealista —adelantado durante el siglo XVIII en Europa—,

9 Esta idea no necesariamente constituye un compromiso inamovible de parte nuestra con respecto a la discusión sobre si algún tipo de finalidad es inherente o no a la obra de arte. Un punto de vista funcional, por ejemplo, se observa en Bourdieu (1998, 257 y ss.) con base en la argumentación de que el arte constituye una forma de capital cultural que tiene como función la demarcación de segmentos sociales a partir del establecimiento de diferencias; Halle (Citado en Plattner, 2003) argumenta, no obstante, que el conocimiento o el gusto por el arte abstracto, por ejemplo, es realmente raro entre las élites y por ende no estaría cumpliendo la función asignada en la obra de Bourdieu. Moya (2008) sostiene que el arte aguarda la posibilidad de efectuar cambios sustanciales en los modos y las condiciones de vida de las comunidades, ya que opera como un elemento de autoafirmación. En virtud de que se trata de una discusión a la que este artículo no pretende poner fin ni límites, acogemos más ampliamente la postura de que existe algo como un potencial sociointegrador en la obra de arte (Wertsch 1999) que no necesariamente implica definir si este posee o no algún tipo de finalidad, función u objetivo social o subjetivamente demarcado.

en el que las manifestaciones culturales originadas en contextos no occidentales eran consideradas ajenas a la idea de arte y por tanto a la historia, unificó la heterogeneidad de las realizaciones artísticas, así como los usos de las obras de arte y sus formas de recepción y apreciación, regularizando la experiencia estética (Martínez, 2012).

Sin embargo, hoy la noción de arte ha pasado a un plano diferente, en el que su concepción no adquiere el nivel de *puridad contemplativa* como ideal cultural. La arquitectura como forma de arte expresa bien este giro, concretado en la catedral. Por este camino, la concepción de arte se aleja del exclusivo deleite estético aproximándose a lo utilitario. Esto implica que como objetivo no solo existe la contemplación estética, pues las obras de arte también tienen implicaciones pragmáticas, prácticas. Un ejemplo de esto es el factor al que están condicionadas tanto la obra arquitectónica (la catedral) como el boceto de Vallejo, es decir, el lugar que han de ocupar en un determinado contexto espacial (Fernández de Rota y Monter 1990).

La catedral está ubicada a la altura de una de las calles más importantes de la ciudad, la 23. Esta vía ha sido denominada *Calle Real* por su función de vector principal en el centro histórico; geográficamente está situada en el punto más alto de la ciudad. Por su parte, el boceto de Vallejo, si bien no ocupa un espacio geométrico, perceptible por su concreción material y física, a través de él se objetivan formas de representación concretas referentes a un espacio físico, el de la catedral.

De acuerdo con lo anterior, es posible plantear un doble sentido que subyace en las dos obras de arte mencionadas: 1. La obra de arte arquitectónica produce en el artista un *encantamiento* por medio de su contemplación, generando así un mundo imaginario propio para la creación, transformado lo inactivo e inerte en arte, con el fin de que ambas obras —la catedral y el boceto— representen un segmento del mundo real. A lo que se quiere llegar con esto, es al hecho de que por medio del arte¹⁰ se crean marcadores identitarios de diversa índole,

10 Caracterizado como una cuestión con un trasfondo políticamente relevante, puesto que suscita disputas de índole política y social. En los casos en que dichas disputas tienen como resultado una imposición hegemónica (cuando lo que es considerado arte está ligado exclusivamente a los criterios definidos por las élites), surgen grupos en búsqueda de “espacios de autoafirmación, para

asociados por ejemplo con símbolos nacionales, locales, de género, entre otros. De este modo surge la creación de íconos, que hacen parte de la cultura local, para reafirmar así la identidad (Moya 2008).

Con un conjunto de ideas parecido al descrito hasta aquí, mientras observábamos largamente el boceto en cuestión (figura 2), nuestra intuición nos llevó a indagar si este sí representa la Catedral de Manizales (en el sentido de presentarla de nuevo), pero lo hace en clave de faro.

De un ensamble entre líneas horizontales y discontinuas, todas de longitudes dispares, que semejan las ondas sombreadas del agua, surge en el centro de la imagen un triángulo inexacto. Su ligereza parece deberse al vacío que se escapa entre las líneas divisorias que componen la figura, cada una de las cuales forja una delgada barrera, interrumpiendo la transparencia. La base, no obstante, al menos la que asoma de entre las sombras-ondas, manifiesta una cierta consistencia, que frente a la atención creciente de quienes observan, transforma la forma, por obra de bordes largos y contiguos, en una figura cónica. Esta transformación —de triángulo a pirámide— no es otra cosa que la presencia del volumen. Cada borde asciende en línea recta, hasta juntarse con los demás en equilibrada simetría, alterados en una sola ocasión por cuatro líneas (dos de las cuales son horizontales), que se sostienen misteriosamente y la rodea en la fracción superior. Los bordes se cierran conformando una sola línea que desaparece hacia arriba con actitud desafiante, de oposición a las fuerzas pedestres que gobiernan los asuntos terrenales: hundiendo su afilado final en un vacío perpetuo. Las tenues curvaturas del agua original contrastan con la geometría silente del cono y se aproximan al observador todo lo que pueden, todo lo que el límite, sólido e invisible, en el que se bifurcan la imaginación y la realidad, les permite.

Pero, un momento: en sus profundidades yace la evidencia de la tierra, desdibujada por el efecto distorsivo de la luz en el agua, pero edificada con los materiales de los hombres, que se reconocen por expandirse a ras de suelo. Como fuere, el ímpetu con que alargamos nuestras pretenciosas apuestas a los cielos requiere de una base ostentosa parecida a las plegarias o las catedrales, pero alcanza apenas para rozarlos con un hilo muy delgado, parecido a sus torres y a los deseos.

crear así sus propias construcciones estéticas, prácticas e intelectuales” (Moya 2008, 54).

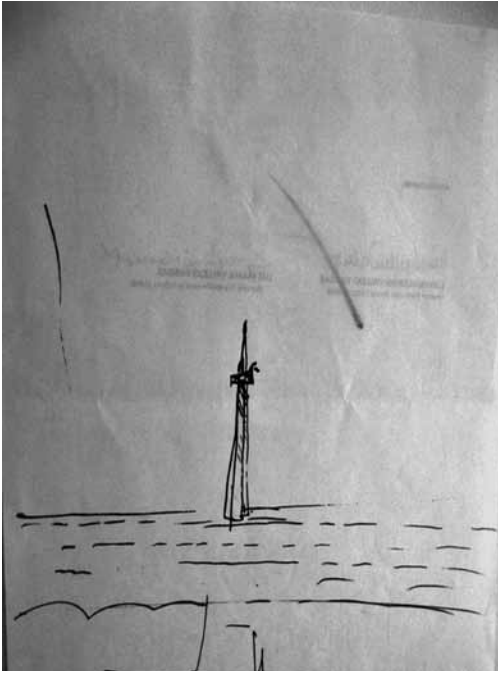


Figura 2.

Boceto sin título

Fuente: archivo fotográfico de los autores (2012).

Un faro es un artefacto cultural muy peculiar si se lo mira con detenimiento. Funcionalmente, constituye un punto de referencia para el exterior que lo contiene y que a su vez él demarca: el espacio del océano que, en ausencia de señales restrictivas —sin dejar de reconocer las intrincadas formas de navegación desarrolladas por los distintos grupos humanos a lo largo de la historia (cfr. Hutchins 1995)— resulta confuso; deviene señal sobre las propiedades materiales del espacio de navegación, específicamente de la relación indispensable para todo navegante entre el agua y la tierra firme.

Arquitectónicamente, un faro ejemplifica prototípicamente la saliencia visual en los términos de Lynch y, en ese sentido, se constituye como un elemento imprescindible para la imaginabilidad del espacio de navegación, así como para su consecuente inteligibilidad.

Dicho lo anterior, esbozamos, de una vez por todas, el contenido de la intuición de estos antropólogos interesados en la profundidad de

nuestro simbolismo local y afirmada por Vallejo: la catedral es como un faro. Sin embargo, aunque se nos puede objetar que este es un modo abstracto de expresarnos sobre la catedral, sostenemos que conserva cierto apego a lo concreto, si se acepta que los *urbanautas* o navegantes de lo urbano en Manizales, encontramos en la reiteración de la torre saliente de la catedral, un elemento integrador de significaciones histórica y culturalmente dispuestos sobre la esfera de lo público, lo sagrado y lo profano en esta ciudad, cuyo contenido está combinado, sintetizado y traducido en una sola pieza, como el mito.

En este sentido, el boceto del artista esboza con sutileza y a través de un formato diferente, una parte del conjunto estable de representaciones —como preferimos denominar a la cultura (Boyer 2005)—, según las cuales la Catedral de Manizales no solamente sirve como parámetro o directriz de tipo edificatorio, sino también como un espacio definido de representación del poder y de autorrepresentación de la sociedad (Aymonino 1981).

Los repertorios de conducta efectuados por los individuos en respuesta a lo anterior (*representación del poder y autorrepresentación de la sociedad*), incluyen la del artista, aun cuando la suya se diferencie por estar parcialmente distanciada de la repetición de impresiones fijas, conformadas con anterioridad sobre la Catedral de Manizales. Sugerimos que se trata de una distancia parcial y no total, pues la torre-faro de Vallejo, no excluye el bien conocido argumento de que la Iglesia (como institución) “[...] es un órgano de control social; es un mecanismo de integración y regulación. En este sentido tiene funciones políticas como las desempeñadas por el Estado” (White 1982, 160).

El contraste entre arte y política, que el boceto sugiere a través de la superposición de las imágenes de la torre de la Catedral de Manizales y la figura de un faro, impulsa nuestra indagación sobre la influencia paisajística que es función de las propiedades arquitectónicas de la Iglesia como edificación y su papel en la determinación administrativa de las percepciones que los urbanautas elaboramos sobre el paisaje. Este es también un aspecto del orden ritual prescriptivo que la catedral escenifica y que da lugar a nuestra comparación con un faro, como *habitáculo de la luz*. Además, la ausencia de un entorno material competitivo en términos de la verticalidad, saliente, deviene equivalente, en este caso, para ambos artefactos. Puede, entonces, postularse la

verticalidad como rasgo definitorio y en tal sentido como *codificador* de la distancia analógica entre dos manifestaciones espaciales, sin ser necesariamente monolítico así como tampoco generalizable, sino en relación con su representación artística en el boceto de Vallejo.

Aunque nuevos y disímiles artefactos se incorporen al flujo cultural del entorno urbano en Manizales, la catedral persiste y codifica una cierta fijeza en el espacio, que remite a su vez a una faceta paradójica del tiempo: la catedral parece resistir su paso. Aunque no pretendemos cuestionar la evidencia que sobre el carácter implacable del paso del tiempo es, como mínimo, abrumadora, lo que sí pretendemos es ofrecer como un resultado de nuestro análisis, que esta faceta encuentra en la catedral la contundencia, en clave arquitectónica, de su contradicción de cara a las identidades que perduran (Borges 1989).

EL RECORRIDO AL INTERIOR DE LA CATEDRAL: SOBRE LOS DESPLAZAMIENTOS Y EL MOVIMIENTO EN EL LUGAR

Para arribar al punto donde inicia el primer desplazamiento en el lugar, es decir, una de las caras exteriores del edificio de la catedral, caminamos sorteando burbujas de jabón que avanzaban brillando, suspendidas en el aire. Captamos el olor de harina frita, abrimos paso a un carro de tracción humana atestado de chontaduros y nos detuvimos frente a una multitud que se agolpaba delante de una pantalla en la que se exhibía un baile ejecutado por un niño pequeño, cuyo objetivo era enseñar inglés. Avanzamos entre dos caras edificadas de la ciudad que, en las esquinas de la calle número 23 de la nomenclatura vigente, abren paso al edificio de la catedral. Buscamos la sombra de un árbol y el aleteo sincronizado de una banda de palomas anunció, junto con el movimiento rápido de un trapo rojo de lustrabotas sobre la punta de un zapato de cuero, que la puerta estaba delante de nosotros. Hilos de excremento de paloma ruedan hacia abajo sobre la frente del busto blanco del primer arzobispo de Manizales. Anduvimos la carrera 23.

En un ascensor comienza el recorrido dentro del edificio, en dirección de abajo hacia arriba —primera modalidad de paso desde el espacio horizontal hacia *el espacio vertical*—. La entrada al ascensor aviva la sensación de estar pasando, desplazándonos de un lugar a *otro* abstracto e impreciso. Los ascensores son porciones de espacio incómodas e impersonales, en las que los movimientos del cuerpo están limitados

y la interacción sometida al intercambio de miradas entrecortadas de los individuos que se esfuerzan por omitirse mutuamente. Por otro lado, el paso de un espacio abierto a otro cerrado mediante el ascensor, sugiere el tránsito de una dimensión geométrica a otra, que, si bien hace parte de un mismo espacio en sentido amplio —del espacio horizontal y las inmediaciones del edificio de la catedral—, no se encuentra perceptiblemente anclada en este, como intentaremos ilustrar, ya que en el movimiento generado por el ascenso hacia el espacio vertical, cada una de las dimensiones pareciera existir discontinuamente, sin conexión con la otra.

Esta experiencia del desplazamiento desde *el espacio horizontal* hacia *el espacio vertical*, la encontramos directamente relacionada con la idea de *circulación* ya expuesta, en la que se percibe una distancia incipiente entre los espacios, que emerge a causa del movimiento efectuado a través de ellos. A su vez, hallamos en esto un ajuste con la idea de compartimiento perceptivo de los espacios, en la cual tiene origen la yuxtaposición de estos, objetivada en el agrupamiento de las dimensiones horizontal y vertical en una edificación. En relación con lo anterior, retomamos la noción de *espacio investido* o *privativo* (Parent 2009), definido como recinto primario en el que se demanda la protección y en donde se refleja la estructuración de las dimensiones horizontal y vertical.

Los rudimentos sensibles de la búsqueda de protección, seguridad y amparo, entre otros sinónimos que hacen alusión a la idea de recinto¹¹, muestran un vínculo con la presencia y el uso funcional de

11 Lakoff y Johnson (1986, 50 y ss.) desarrollan el contenido metafórico de la orientación en el espacio, a partir del traslado de relaciones, por ejemplo, entre la *verticalidad*, el *estatus*, el *poder* y el *control*. Esto es posible si se comprende que la esencia de la metáfora consiste en entender y experimentar una cosa en términos de otra (Lakoff y Johnson 1986). La sugerencia de estos autores estriba en considerar el componente metafórico de la organización cognitiva del mundo, utilizando para ello el recurso metafórico, en relación con la experiencia corporal/física y cultural, lo cual reduce la arbitrariedad de nuestras metáforas. Sin embargo, en los argumentos de estos autores no se hace mención de la cultura como contexto de aprendizaje de las metáforas. No se trata, por otra parte, de reducir el potencial metafórico del boceto de Vallejo en referencia a la Catedral como una simple expresión metafórica en la que se usan palabras de un dominio para hablar de otro, sino más bien ampliar el análisis a la posibili-

edificaciones; al mismo tiempo, aparecen como esenciales en cuanto a la metáfora que estamos trazando entre la catedral y los faros, pues así como los faros representan un referente de seguridad para los navegantes, por encontrarse en tierra firme y expresar una guía para orientar la navegación, la catedral, como recinto, podría ejercer una influencia equiparable en la definición culturalmente compartida de la seguridad y la protección, como aquello que sirve de guía y proporciona luz a “los navegantes” del recinto sagrado y, en este sentido, privativo.

Del análisis surgen tres elementos básicos para caracterizar la relación sugerida entre los faros y la catedral: ambos artefactos sirven como guía porque “iluminan” y representan protección y seguridad. En este punto hacemos referencia a un giro semántico que enriquece la cuestión. Respecto de la unidad léxica ‘faro’ podemos entrever con mayor claridad, cuando se la contrasta con su equivalente en inglés ‘*lighthouse*’, la idea de *habitáculo de la luz*. El valor de estas características conceptuales, compartidas entre los dos modelos de edificación en cuestión, aporta a un análisis más específico sobre los recintos y el influjo que tienen en la estabilización de imágenes perceptivas y modos culturales de organización de la realidad.

Refiriéndonos de nuevo al recorrido interno por el edificio, una vez se sale del ascensor, el segundo desplazamiento dentro de la catedral conduce hacia una expresión más consistente del *espacio vertical*, la cual coincide con la segunda planta del edificio. Desde la perspectiva que esta extensión del espacio ofrece, se puede suponer efectivamente la noción de compartimiento y yuxtaposición de los espacios dentro de la catedral, ya que aquí es evidente que, aunque haciendo parte del mismo recinto físicamente, no hay inscripción en la misma dinámica interna de relaciones sociales de la catedral como templo.

El recorrido por este espacio (segunda planta) se realiza mediante el ascenso de pendientes compuestas por escalones y pliegues imprecisos, que dejan captar las huellas de modificaciones de distintos tipos sobre los espacios que se recorren, de allí que la percepción y la legibilidad del espacio convexo (al decir de Hillier y Vaughan, el espacio a partir del cual se deriva la información local de las dimensiones dentro de las que uno se halla en un momento determinado) deviene

dad de trazar correspondencias entre los conceptos de uno y otro dominio.

cambiante. Desde este punto y hasta el corredor Polaco, el ascenso se ejecuta a través de cerca de 400 escalones dispuestos en forma de espiral, cuyo recorrido condiciona la dirección de la mirada hacia los pies y la sensación de vaguedad propia del hecho de estar constantemente *rodeando una y otra vez una línea recta que va hacia lo alto*. Un larguísimo espacio intersticial.

Cada fracción del desplazamiento que se va realizando, está mediada por el movimiento de los cuerpos y la transformación, en el campo de las sensaciones, de las relaciones entre los elementos físicos que componen el espacio. Las escaleras determinan las condiciones del movimiento entre esas modificaciones que se van cristalizando en la percepción del lugar. La más activa de dichas modificaciones consiste en la manera como el carácter sagrado del espacio horizontal (la primera planta) de la catedral, se va diluyendo a medida que se lo recorre por arriba, convirtiéndose en un espacio separado y ajeno a la experiencia del ascenso, banalizado este mediante la circulación y el movimiento, que lo convierten en un lugar de uso común en el que se hacen chistes¹² y las parejas se besan en los labios, por ejemplo.

A medida que avanza el recorrido, la trivialidad y banalización del espacio superior de la catedral son cada vez más evidentes, si se comparan, por ejemplo, con el hecho estadístico y etnográfico de que casi cada individuo que ingresa a la catedral y viene hablando, al ingresar baja el tono de voz como respuesta a la experiencia de ese contexto, el cual tiene la función de actuar como un catalizador para las acciones sociales. Los vitrales coloridos incrustados en los muros (verticales) del recinto, aportan haces de luz que dejan ver su movimiento; los muros de hormigón¹³ hacen de este espacio un terreno frío, al mismo tiempo

12 Uno de esos comentarios humorísticos tuvo lugar en la última visita que hicimos a la Catedral, el 1.º de agosto del 2013, cuando un hombre de unos cuarenta años y de complexión gruesa, al enterarse de que el ascenso constaba de 400 escalones, preguntó jocosamente y con el distintivo acento *paisa*: “¿no hay un bultico pa’ subir hasta allá?”. Su expresión no solo obtuvo risas como respuesta, sino que la joven guía encargada de orientar al grupo de visitantes en el ascenso, refiriéndose a la cabeza de una estatua de concreto que representa a Cristo, que se desprendió de la edificación tras un movimiento telúrico en la década de 1950, respondió: “¡no, pero si quiere volvemos a subir al crístico, que no pesa sino 80 kilitos!”

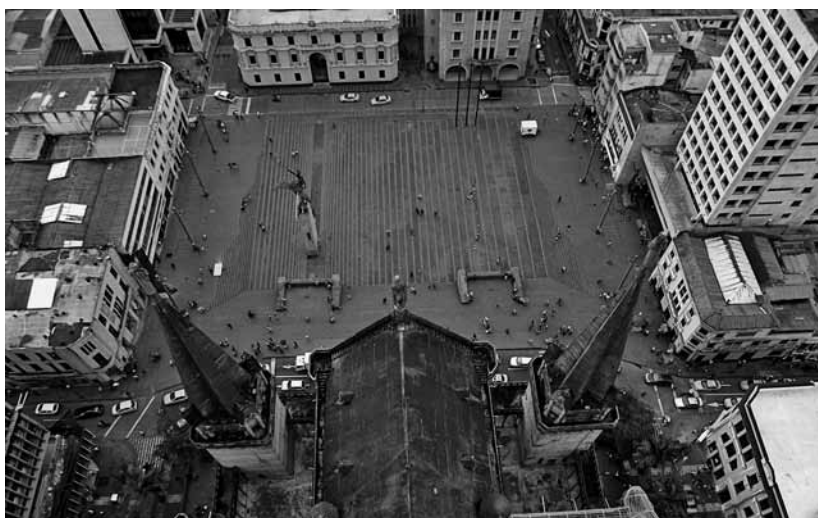
13 Material de construcción, en ocasiones denominado concreto.

que acústico y dinámico, debido a la confluencia de sensaciones que permite. Las voces cada vez más sonoras y libres de los visitantes y guías, el resplandor del *flash* de las cámaras fotográficas, el caminar de algunas mujeres con sus zapatos de tacón, las risas y llantos de niños pequeños, se juntaron en una polifonía. El conjunto de estas microprácticas termina de forjar, en nosotros, la percepción de este espacio como uno ajeno y alejado de las conductas culturalmente estipuladas para el uso de un espacio edificado como sagrado, ante los ojos del más ferviente fiel o incluso del más despistado de los visitantes.

POR ENCIMA DE TODO

La primera impresión que se obtiene al alcanzar la parte superior del recinto de la catedral, la torre central que se alza sobre la cúpula, es la de estar en un lugar completamente *otro*¹⁴ (figuras 3 y 4). Lo que hay que aclarar, es que no solamente resulta extraño y algo ajeno por ser la primera vez que se lo visita con la intención de someter a análisis el recorrido completo y no solamente con el deseo de apreciar la panorámica de la ciudad desde arriba, sino también porque una vez tomados en cuenta los tipos de intercambio social efectuados y sus diferencias, la apariencia del lugar no se mantuvo igual a la que habíamos construido en visitas previas, con imágenes y deseos asociados a la expectativa que se promueve entre los turistas. Esta expectativa, en síntesis, se expresa en los tiquetes de entrada al recorrido por el espacio vertical de la catedral, que incluyen la frase “Por encima de todo” sobre un fondo fotográfico en blanco y negro, en la que sobresale la mayor elevación del edificio. Cabe destacar que el contenido de dicha inscripción es enteramente metafórico y a partir de allí, orientador en el sentido de Lakoff y Johnson (1986) en el espacio imaginado, legible y saliente.

14 Aunque esta afirmación puede remitir al sentido que otorga Michel Foucault (1997) al carácter “otro” de ciertos espacios a través del concepto de *heterotopías*, estas se caracterizan por manifestar una impugnación respecto de espacios convencionales. Una indagación de los sectores alojados en el espacio vertical de la Catedral, en clave heterotópica y de su impugnación con respecto a la nave central, será objeto de un ejercicio de investigación en el marco de un proyecto futuro.



Figuras 3 y 4.

Perspectiva visual hacia abajo desde el corredor Polaco

Fuente: archivo fotográfico de los autores (2013).

Al comenzar el descenso desde allí, *arriba de todo*, coincidimos en una experiencia más fuerte de la abstracción que se experimenta en las alturas, y tuvimos conciencia del potencial acústico del edificio, el cual deja identificar aun movimientos muy leves de las sonoridades. Esta experiencia de compartir un entorno acústico se estableció en nosotros con mayor firmeza cuando, de repente, doblaron las campanas. No hubo nunca un silencio absoluto, a pesar de que es posible imaginar —desde arriba, del espacio vertical— rostros retraídos, cuerpos de rodillas en posición de oración, dispuestos a lo largo de las bancas de las naves del recinto sagrado (en el espacio horizontal).

Sin embargo, el sonido de los repiques tiene su origen en una grabación digital, siendo la fuente primaria de los sonidos no el canónico artefacto de percusión bruñido, sino una serie de parlantes ubicados alrededor de todo el edificio. Al respecto, y de acuerdo con el argumento de que las sonoridades contribuyen a la estructuración de los territorios, siendo el tipo de sonoridad al que nos referimos, según Fortuna (2009, 47), es una que

[...] opera un desenfoque e irrealidad de las apariencias visuales. [...] el éxito perverso de [la] estrategia de implicación sonora artificial de edificios y monumentos históricos reside, por lo tanto, en la disminución de la nobleza y ejemplaridad de estos, banalizando y volviéndolos insignificantes.

Los repiques artificiales que anunciaban el tiempo ritual marcando un límite acústico, nos sugieren la siguiente distinción sobre las nociones de desplazamiento y movimiento. Tanto los desplazamientos como los movimientos guardan una relación estrecha con los cuerpos y sus trayectos recorridos. Diremos que hay un desplazamiento cuando se realiza un traslado de un lugar a otro. El movimiento, por su parte, se realiza como acción en los cuerpos, pero es también un estado constante en el que los cuerpos cambian con distintas frecuencias de posición o de lugar. Sujetos a la concepción tan general del movimiento, es posible establecer una relación de este con el tiempo, como se evidencia en la música: el movimiento se define allí como la velocidad o tiempo del compás (unidad métrica compuesta por unidades de tiempo).

En este orden de ideas, el tiempo en relación con el movimiento podría someterse a análisis desde una perspectiva que presuma su pre-

sencia en las subjetividades, así como su principio en la imaginación humana, más que desde el establecimiento de sus condiciones como realidad en sí misma, estable y constante. En otras palabras, del mismo modo que los sonidos que configuran los paisajes sonoros en el marco de los cuales se desenvuelve la vida social, se elabore la relación entre tiempo y movimiento como un fenómeno fundamentalmente antropocéntrico (Fortuna 2009).

La composición cognitiva de la imagen mental de la ciudad, se acoge, según Lynch (1970) a los lineamientos compositivos de los artefactos que componen el entorno urbano, a saber, identidad, estructura y significado. La primera hace alusión a la unicidad de cada artefacto; la segunda, a la situación espacial que guarda con respecto al transeúnte; y la tercera, al estado emotivo que se despliega en el cruce entre la existencia física de los artefactos y la percepción, entendida como un proceso productivo (activo o de *agencia*) y no de copiado (pasivo). En este sentido, la contradicción entre el paso del tiempo y el tiempo que parece permanecer en la catedral, confluyen en su edificación y constituyen representaciones estables, así como los medios para su estabilización.

De allí la afirmación de que el tiempo es una *situación* cuya existencia se consolida en los individuos y en las cosas: un hecho que existe en los individuos y que se mantiene en sociedad. Al respecto, el tiempo deviene generador y productor de las prácticas sociales, que se evidencian en las formas diferenciadas como se objetiva y se materializa, en el campo de la cultura (Elias 1989).

De este modo, el tiempo surge como una “manera de orientarse en el incesante flujo del acontecer” (Elias 1989, 12), constituyendo un proceso regulable que permite aprehender el constante movimiento que implica dicho flujo. Esta estrategia se configura culturalmente y detenta una intención concreta, que tiene que ver con la representación y la referenciación de los hechos y las cosas. De las distancias entre los espacios de la catedral, en este caso, así como las características que los definen, las cuales nos remiten, en consecuencia con lo escrito hasta ahora, a la horizontalidad y la verticalidad. Así, los agentes buscan marcar posiciones y periodos que se siguen unos tras otros en el acontecer.

Este acercamiento al concepto de tiempo, tiene una influencia definitiva en la comprensión de *la ciudad mental* e imaginada, la cual,

como hemos dicho antes, es el resultado de un proceso de percepción del espacio desde los componentes materiales de la ciudad y por medio de lo simbólico. Los rasgos materiales característicos de cada ciudad, funcionan como pautas de referenciación de periodos y acontecimientos perceptibles por medio de la distribución de los lugares y la memoria, que condensa de manera disímil experiencias, conocimientos y acontecimientos, cuyos contenidos persisten en los objetos y la configuración material de los espacios, así como en sus diferenciaciones. Es así que, “los acontecimientos en curso son perceptibles” —en parte por medio de la materialidad del espacio—, “pero la relación entre ellos constituye una elaboración de percepciones que hacen hombres con ciertos conocimientos” (Ibíd., p. 19).

De este modo, la experiencia del edificio de la Catedral de Manizales, como rasgo material arquitectónico y característico de la ciudad, es percibida y vivida de acuerdo con las prácticas que cada transeúnte conserva con el lugar, así como a través de lo que en el curso de estas, la edificación de la catedral representa en el imaginario local: la catedral como faro para la memoria histórica de la ciudad.

Un faro esbozado a través del arte, pero no por ello menos influyente: “[la obra de arte] no es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas” (Kandinsky, citado en Oliva Mompeán 1991, 34).

CONCLUSIONES

En términos conceptuales es posible afirmar que el conocimiento y la imaginación de la ciudad en general y la catedral en particular, hacen parte de un proceso bilateral de percepción y apropiación (a través de atribuciones significativas) de los espacios y de cómo ocurre esto en la cotidianidad y agencia de un agregado de elementos (el movimiento de los cuerpos, las percepciones, las sensaciones, el espacio físico), generador de sentidos y experiencias con y en el espacio, así como a través de distintas representaciones que no se encuentran solo ligadas a este, sino también a nociones temporales particulares. Este proceso pone en juego mecanismos de memoria colectiva, activados a partir del recorrido por el espacio geométrico y a través de la experiencia sensible de quienes lo recorren y experimentan.

La imaginabilidad y la construcción de los lugares recorridos y experimentados, se expresa en la interacción entre lo simbólico y la materialidad del espacio; en el caso de la Catedral de Manizales, y de la ciudad en sí, permiten a los transeúntes improvisar movimientos, tiempos y percepciones de lo experimentado, a pesar de la persistencia de las estructuras impuestas en el espacio.

La superposición de las imágenes (faro/torre) en el boceto artístico, no está condicionada por la lógica inherente a cada una, sino por una relación selectiva de elementos reales en el ámbito de la imaginación que se trasladan de un dominio al otro. En este sentido, las imágenes se encuentran unidas entre sí no solo a causa de la fabricación de un signo emotivo-imaginario por parte del artista, sino también a través de una relación doble, funcional y representativa, expresada en la verticalidad del espacio.

Una relación entre la catedral, el arte y sus implicaciones prácticas, se puede trazar a partir de su estética y a través de su recorrido, teniendo en cuenta que toda obra de arte es también —posible o intrínsecamente— historia del arte. En este orden de ideas, se podría mencionar que son históricas también las visitas y recorridos al templo, en cuanto estructura que representa simultáneamente dinámicas de otro tiempo, re-creadas mediante acciones formales (como asistir a la misa en el templo) y funcionales (como los recorridos del público que se realizan en la parte superior, hacia la torre), permitiendo que el edificio de hoy, sea a la vez pasado y presente.

La catedral sirve como ejemplo de metáfora orientacional. Estas metáforas son aquellas que tienen relación con *estatus-elevado-arriba* y con el *bajo-abajo*, así como con lo *bueno-arriba* y lo *malo-abajo* (Lakoff y Johnson 1986). Tanto la base social como física de estas metáforas, se centran en que el estatus se encuentra relacionado con el poder y el poder se representa por medio de su situación (arriba).

Así, el orden urbano vertical (al cual se adscribe la catedral, en especial la torre central de la edificación), se caracteriza por la “conquista” o ganancia del espacio aéreo, que es a la vez abstracto, en el que la idea de elevación y altura supone la noción de dominio, por tanto de jerarquización (social y espacial).

El espacio vertical, por último, no es una entidad cuya existencia tenga lugar de manera aislada con respecto a procesos históricos y de

condiciones específicas de producción. No constituye una categoría fija, aunque a través de él se realice la posibilidad de simplificar fenómenos urbanos, sirviendo como parámetro para fenómenos figurativos (Aymonino 1981).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agar, Michael. 1991. "Hacia un lenguaje etnográfico". En *El surgimiento de la antropología posmoderna*, editado por Clifford Geertz y James Clifford, 117-140. Buenos Aires: Gedisa.
- Aymonino, Carlo. 1981. *El significado de las ciudades*. Madrid: Hermann Blume.
- Barabas, Alicia. 2006. *Dones, dueños y santos: ensayo sobre religiones en Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Borges, Jorge Luis. 1989. "El otro, el mismo". En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- Boyer, Pascal. 2005. "Restricciones cognitivas sobre las representaciones culturales: ontologías naturales e ideas religiosas". En *Cartografía de la mente: la especificidad de dominio en la cognición y en la cultura*, editado por Lawrence Hirschfeld y Susan Gelman, 193-220. Barcelona: Gedisa.
- Calvino, Italo. 2009. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Editorial Siruela.
- Centro de historia de Manizales. Consultado el 4 de agosto de 2013. <http://www.centrodehistoriademanizales.com/>
- Cruces Villalobos, Francisco. 2007. *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Delgado, Manuel. 2002. "Etnografía del espacio público". *Revista de Antropología Experimental* 2: 158-159.
- Elias, Norbert. 1989. *Sobre el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández de Rota, J. y José A. Monter. 1990. "Antropología del arte y arte antropológico". *Anales de la Fundación Joaquín Acosta* 7: 55-62.
- Fortuna, Carlos. 2009. "La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos". *Cuadernos de Antropología Social* 30: 39-58.
- Foucault, Michel. 1997. "Los espacios otros". *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana* 7: 83-91.
- Gadamer, Hans Georg. 1996. *Lo bello en el arte*. Barcelona: Paidós.

- Goodenough, Ward. 1969. "Rethinking 'Status' and 'Role': Toward a General Model of Cultural Organization". En *Cognitive Anthropology Readings*, editado por Stephen Tyler. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Goodenough, Ward. 2002. "Anthropology in the 20th Century and beyond". *American Anthropologist* 2: 423-440.
- Hutchins, Edwin. 1995. *Cognition in the Wild*. Cambridge: The MIT Press.
- Ingold, Tim. 2000. "Building, dwelling, living: How animals and people make themselves at home in the world". En *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, editado por Tim Ingold, 165-181. London: Routledge.
- La Catedral de Manizales. Consultado el 6 de agosto del 2013. <http://catedralmanizales.wordpress.com/2011/07/15/corredor-polaco-de-la-catedral-de-manizales/>
- Lakoff, George y Mark Johnson. 1986. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- La Patria. 2012. "Historia de la catedral Basílica de Manizales". *La Patria*. Consultado el 3 de mayo de 2014. <http://www.lapatria.com/manizales/historia-de-la-catedral-basilica-de-manizales-7261>
- Lévi-Strauss, Claude. 1995. *Antropología estructural*. España: Paidós.
- Low, Setha (ed.). 1999. *Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Low, Setha. 2009. "Cerrando y reabriendo el espacio público en la ciudad latinoamericana". *Cuadernos de Antropología Social* 30: 17-38.
- Lynch, Kevin. 1970. *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
- Lynch, Kevin. 1975. *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lynch, Kevin. 1992. *Administración del paisaje*. Bogotá: Norma.
- Mairal Buil, Gaspar. 2000. "Una exploración etnográfica del espacio urbano". *Revista de Antropología Social* 9: 177-191.
- Martínez Luna, Sergio. 2012. "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell". *Revista de Antropología Iberoamericana* 2: 171-195.
- Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial (s. f.). Documento técnico de soporte macroproyecto de interés social nacional, Centro Occidente de Colombia San José Municipio de Manizales. Consultado el 5 de agosto del 2013. http://www.minambiente.gov.co/documentos/normativa/vivienda/resolucion/res_1527_060810_doc_tecn_soporte.pdf

- Moore, Henrietta y Sanders Todd. 2006. "Anthropology and epistemology. Anthropology in theory". *Issues in epistemology* 1: 1-21.
- Moya, Marian. 2008. *Miradas Profundas: una experiencia socioestética*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Oliva Mompeán, Ignacio. 1991. *La imagen sustantiva: elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte*. Madrid: Universidad de Castilla.
- Parent, Claude. 2009. *Vivir en lo oblicuo*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Pineda Camacho, Roberto. 1993. "Los grandes temas de antropología urbana". *Revista Maguaré* 9: 9-42.
- Plattner, Stuart. 2003. "Anthropology of Art". En *A Handbook of Cultural Economics*, editado por Ruth Towse, 15-19. Northampton: Edward Elgar Publishing Limited.
- Portal, María Ana. 2009. "Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México". *Cuadernos de Antropología Social* 30: 59-75.
- Raffestin, Claude. 1986. "Écogénèse territoriale et territorialité". En *Espaces, jeux et enjeux*, coordinado por Franck Auriac y Roger Brunet, 175-185. Paris: Fondation Diderot.
- Reynoso, Carlos. 1998. *Corrientes en antropología contemporánea*. Buenos Aires: Biblos.
- Reynoso, Carlos. 2010. *Análisis y diseño de la ciudad compleja: perspectivas desde la antropología urbana*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Sperber, Dan. 1988. "Significaciones ocultas". En *El simbolismo en general*, editado por Dan Sperber, 40-76. Barcelona: Anthropos.
- Vigotsky, Lev. 2003. *Imaginación y creación en la edad infantil*. Buenos Aires: Nuestra América.
- Wertsch, James. 1999. *La mente en acción*. Buenos Aires: Aique.
- Wigley, Mark. 1994. "La deconstrucción del espacio". En *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, editado por Dora Fried Schnitman, 235-257. Buenos Aires: Paidós.
- White, Leslie. 1982. *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*. Barcelona: Paidós.