

Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la Ciudad



Marie Caroline Leroux
Gloria Zarza Rondón
Estibaliz Pérez Asperilla (Eds.)



DOI : 10.25965/ebooks.572
EAN électronique : 978-2-84287-895-5
Date de mise en ligne : Octobre 2024
Licence : CC BY-NC-SA 4.0

Référence électronique :
Leroux, M.-C., Zarza Rondón, G. et Pérez
Asperilla, E. (2024). *Cultura (audio)visual y espacios
públicos: (re)inventando la Ciudad*. Université de
Limoges. <https://www.unilim.fr/ebooks/572>



PULIM, 2024

5, rue Félix Eboué - 87031 Limoges cedex 1 - France

Tél : 05.55.14.92.26

Mail : pulim@unilim.fr - [http : pulim.unilim.fr](http://pulim.unilim.fr)

Introducción

Marie-Caroline LEROUX

Université de Limoges - EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles)

Gloria ZARZA RONDÓN

Universidad de Valladolid - Departamento de Historia Moderna, Contemporánea de América y Periodismo (Área de Historia de América)

Estíbaliz PÉREZ ASPERILLA

Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA) - Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

Ville tentaculaire [...], il lui fallait, pour se maintenir, actualiser sans cesse sa provision d'images.
(François Schuiten y Benoît Peeters, « Les murailles de Samaris », Les Cités obscures, 1983)

México, Roma, São Paulo, Vancouver, Nueva York: ¿qué se oculta detrás del nombre de una ciudad? Las imágenes asociadas con aquellos nombres se fundamentan en experiencias de circulación y habitación del espacio urbano por sus «practicantes ordinarios»¹, pero también son el fruto de proyecciones simbólicas: las generadas tanto por el discurso político como por el diseño urbano, la arquitectura o las representaciones artísticas. La urbe se presta así, a varias escalas, a un abordaje desde la subjetividad de la mirada de quienes la viven, la sueñan, la inventan o reinventan.

Capitales estratificadas sobre los sedimentos de una historia milenaria; epicentros financieros, económicos y políticos —ciudades globales—; megápolis marcadas por la expansión propia del orden urbano contemporáneo: si las ciudades estudiadas en el presente volumen pertenecen a ámbitos geo e histórico-culturales distintos, tienen en común el amplio repertorio de imágenes que movilizan y suscitan, en el campo de la producción artística. García Canclini habla de los imaginarios como de «elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera»². Los imaginarios urbanos aquí examinados se sitúan precisamente en esta fisura entre la realidad y su reelaboración mediada por la ficción; entre la realidad y el deseo de reinención.

«La ciudad», escribe Martín-Babero, «ocupa hoy un lugar estratégico en el cruce de los debates teóricos con los proyectos políticos, de las experimentaciones estéticas y las utopías comunitarias. Lo cual nos está exigiendo un pensamiento nómada, capaz de burlar los compartimentos de las disciplinas». Lo que ha prevalecido a la hora de reunir las doce contribuciones que componen este libro es precisamente la voluntad de optar por una perspectiva transdisciplinar en el acercamiento a los espacios públicos de la urbe a partir de la cultura visual y audiovisual.

¹ Michel de Certeau, « Marches dans la ville ». *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1980, p. 139-169.

² Alicia Lindón, «Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?» [en línea]. *EURE*, vol. XXXIII, n. 99, agosto de 2007, p. 90. [Consulta: 22-06-2024]. Disponible en <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art08.pdf>>.

El doble enfoque que estructura la obra retoma el del seminario internacional que le dio origen³. Por un lado, las ciudades estudiadas se concebirán en su relación con los discursos y las imágenes que las atraviesan, desde las artes plásticas, el cine, la fotografía o el cómic. Proyecciones todas que a su vez pueden llegar a transformar la ciudad⁴. Por otro lado, la segunda línea de estudio se centrará en la intervención del espacio urbano, que al movilizar espacios baldíos o intersticiales resemantiza la ciudad, hasta el punto de competir con los espacios convencionales de exhibición del arte. De este modo, la presente obra planteará una doble perspectiva a la hora de explorar la ciudad, razón por la cual se presenta en dos secciones bien diferenciadas: Representación (audio)visual de la ciudad e Intervenciones artísticas en el espacio público.

La Parte I, titulada *Representación (audio)visual de la ciudad*, propone un análisis de distintas urbes europeas, latinoamericanas –y norteafricana– a partir de diversas artes como el cine, la fotografía o el cómic. En este sentido, el acercamiento a la ciudad como espacio vivido, transitado y trazado, así como filmado y captado, conducirán al lector a lo largo de un recorrido histórico-urbano cuyo punto de partida comienza en la ciudad de Argel.

Fé Cantó aborda un análisis de dicha ciudad durante la Época Moderna. Su enclave geoestratégico en el Mediterráneo la convertiría en un espacio particularmente conflictivo, razón por la cual, el autor se hace eco de la representación textual e iconográfica de la misma abordando cómo la violencia histórica constituye un elemento relevante a la hora de trazar y representar a la ciudad norteafricana.

A continuación, en un salto cronológico y espacial, el estudio de Guasch Marí nos ofrece una visión de la capital mexicana desde la mirada de los cineastas españoles exiliados en el país azteca a partir de 1939. Siendo la década de los cuarenta un período especialmente fructífero en México desde el punto de vista cinematográfico, el análisis centra su atención en cómo estos cineastas proyectaron y representaron en la gran pantalla la que se convirtió en su lugar de acogida y producción artística.

De vuelta a Europa, dos capitales históricas, Roma y París constituyen la siguiente parada. Lapeña Marchena nos conducirá hasta la ciudad de Roma, concretamente a su periferia, poniendo de relieve cómo esta parte del espacio urbano se ha configurado en un territorio característico de la cinematografía italiana. En este sentido, el estudio pondrá de manifiesto el modo en que dicha cinematografía vinculada a la periferia supondrá una clara diferencia con respecto a las producciones extranjeras filmadas en la ciudad papal. Si bien estas producciones tomaron el centro histórico y turístico como telón de fondo, la cinematografía italiana centrará su producción en barrios del cinturón periférico, reflejando así un área de carencias y una imagen más realista y cercana de la ciudad eterna.

Por su parte, Leroux nos sitúa en el París de los años ochenta a partir de la novela gráfica de Ángel de la Calle, *Pinturas de guerra*. El devenir de un grupo de artistas-activistas refugiados en la capital francesa tras escapar de las dictaduras militares de los años del Cóndor, nos permitirá conocer de qué forma la geografía urbana del cómic puede construirse a partir de la propia sensibilidad de los personajes y del dibujante. Asimismo, *Pinturas de guerra* acompaña

³ Seminario de investigación internacional *Arte y ciudad. Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la ciudad*. 27 de abril 2024, Universidad a Distancia de Madrid, Grupo de Investigación Arte y Ciudad (UCM), Universidad de Limoges. Dirección: Marie-Caroline Leroux y Miguel Ángel Chaves Martín. Coordinación: Gloria Zarza Rondón y Estibaliz Pérez Asperilla. [Consulta: 03-07-2024]. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=XMvG0a3Wejs&t=8744s>> y <https://www.youtube.com/watch?v=CJe8l_jtdD8&t=9229s>.

⁴ Véase el acercamiento al espacio propuesto por la geocrítica, que sugiere estudiar « *non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé* » (Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes » [en línea]. En Bertrand Westphal. *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, col. « Espaces Humains », n. 0, 2000, p. 9-40. [Consulta: 03-07-2024]. Disponible en <<https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>>.

al lector a conocer cómo las acciones artístico-históricas encuentran en el espacio urbano un marco adecuado para su florecimiento y desarrollo.

De vuelta a América Latina, el siguiente enclave de nuestro recorrido se sitúa en la Ciudad de Guatemala. Quesada Avendaño nos guiará en un análisis crítico de la construcción de la imagen moderna de dicha urbe a través de la fotografía. Producto de una ideología propia del reformismo liberal autoritario, la noción de progreso ocuparía un papel fundamental en la construcción del espacio urbano. Para ello, la fotografía actuaría como un elemento clave para documentar dicha imagen. A partir de una nutrida producción fotográfica, la autora propone un análisis de la construcción y la transformación de la urbe examinando la intersección entre ciudad, espacio y poder en aras de desmitificar la imagen moderna que se generalizó de la capital.

Cierra esta primera parte de la obra la ciudad de Nueva York. Treviño Avellaneda nos acerca al estudio de la arquitectura contemporánea y el espacio urbano de esta ciudad a través de los cómics de dos famosos superhéroes: Daredevil y Spiderman. Si bien este tipo de historias constituirían un lienzo recurrente para la representación de la ciudad, también lo harían, para el caso que nos atañe, de forma contrapuesta. Su autor analiza cómo una misma ciudad, Nueva York, sus barrios y edificios, son representados a partir de dos visiones diferentes en función de sus protagonistas.

Así pues esta inicial travesía cimentada en las narraciones visuales y audiovisuales elaboradas y concebidas en torno a la ciudad nos situará ante diferentes perspectivas de la urbe. Ya sea como espectadores, habitantes propiamente dichos e incluso cautivos, percepción, reinención y memoria constituyen parte esencial del espacio que nos rodea, definiendo así una identidad individual y colectiva producto de la interacción entre el espacio y la propia sociedad⁵.

La Parte II, bajo el título de *Intervenciones artísticas en el espacio público*, presenta un recorrido internacional con diversas obras, instalaciones y acciones localizadas en diferentes espacios públicos. El punto de partida se encuentra en Canadá, pasando posteriormente por otros países como Brasil, Italia o Reino Unido y finalizando en México.

La primera parada de este recorrido la encontramos en Vancouver (Canadá) de la mano de Chacón Ramírez que, a través de sus “viajes visuales y críticos”, permite explorar el arte público localizado en las áreas urbanas de False Creek Norte y Coal Harbour. Arte público relacionado estrechamente con el denominado “Vancouverismo”, ligado a la habitabilidad y la sustentabilidad.

De vuelta a la capital italiana, Chaves Martín nos invita a reflexionar sobre la periferia de Roma a través del Museo del Altro e del’Altrove di Metropolit città meticcica (MAAM). El autor presenta un claro ejemplo de rehabilitación de espacios de carácter industrial en decadencia gracias a la contribución de diferentes artistas que interactúan con el espacio y, a su vez, con quienes lo habitan u ocupan.

El siguiente destino se encuentra en Brasil. Furegatti sigue las huellas de Alex Flemming, adentrándose en las estaciones de metro y tren urbano de las ciudades de São Paulo y Santo André, en busca de dos de las intervenciones de este autodenominado “artista viajero”, *Sumaré* y *Duas Cabeças*. Obras que acompañan a quienes transitan diariamente por las plataformas urbanas de tren y metro, permitiéndonos reflexionar sobre la movilidad urbana y la relación entre el artista y la ciudad.

García Carrizo plantea diferentes interrogantes acerca del papel del arte en diferentes espacios públicos urbanos de Reino Unido, ligados a la concentración de industrias creativas

⁵ Héctor Quiroz Rothe, «El fenómeno urbano y el cine». XXX Encuentro de la RNIU. *Pensar la ciudad: Miradas y desafíos a la realidad latinoamericana*. Metepec, México: 2007, p. 2. [Consulta: 25-6-2024]. Disponible en <<https://inforavit.smart-ed.mx/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=b70a753dd170a9dbdc0bb2877cea3ebc>>.

e instituciones culturales. Uno de los aspectos claves identificados por la autora es la importancia de la cohesión de la comunidad y la participación ciudadana, permitiendo una conexión significativa entre los habitantes y su entorno.

De nuevo regresamos a Italia, gracias a las obras de Alfredo Pirri analizadas por Moral Andrés y Merino Gómez, quienes realizan una lectura crítica del espacio público en la ciudad actual. Estas obras permiten centrarnos en el estudio de la construcción de memorias colectivas en espacios públicos claves de Roma, Turín, Tirana y Florencia, desempeñando un papel fundamental en la reflexión colectiva de las sociedades que las albergan y reciben.

Ramouche nos traslada a México, la última parada de este recorrido. En este destino, se analiza el papel que desempeñó el concurso HIDRO ARTE en la revitalización y reinención de la relación entre la ciudad de México y el agua. A través de la cultura del agua y el arte urbano, se recalca la importancia de la conexión entre la urbe y sus habitantes, así como la responsabilidad de estos sobre un recurso tan escaso como el agua.

En suma, tal y como se aborda en esta segunda parte, además de utilizar el espacio físico que brindan los museos más tradicionales, hay una búsqueda continua de nuevos espacios por parte de diferentes artistas no solo para difundir sus obras de arte, sino para experimentar y generar nuevas relaciones e interpretaciones. Se permite así un constante desarrollo de técnicas y una exploración continua de nuevos materiales y soportes. Entorno y espacio comparten protagonismo con la obra, generando nuevas impresiones y diálogos por parte de la comunidad artística y local, generando así un sentido de autenticidad y singularidad, conectado estrechamente con la ciudad y con el colectivo que lo habita.

Parte I: representación (audio)visual de la ciudad

Representaciones de ciudades coloniales en el tiempo: reflexiones sobre la ciudad de Argel

Luis Fernando FÉ CANTÓ

Laboratorio EHIC: Espaces Humains et Interactions Culturelles
(UR 13334)

Universidad de Limoges

Proyecto Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo:
cautiverio, violencia y representación, referencia PID2021-122319NB-C21,
financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

luis.fe-canto@unilim.fr

Resumen: Argel fue durante la Época Moderna una ciudad central del Mediterráneo no sólo por su situación geográfica. Su dinamismo social, su papel en los asuntos políticos hicieron de ella un espacio conflictivo denso dentro de la historia, también densa, del mar Mediterráneo. Por eso un análisis de cómo se configuró su representación textual e iconográfica en el mundo hispánico nos puede permitir comprender cómo la violencia histórica ha ido configurando los conocimientos sobre dicha ciudad. El saber sobre Argel se refleja en las representaciones que van consolidándose a lo largo de la Época Moderna hasta llegar a otra época, la de la conquista colonial, que inaugura otro tipo de violencia, pero también una nueva etapa de recopilación de conocimientos y representaciones.

Palabras claves: Argel, historiografía, Magreb, cautiverio, Argelia

Les représentations des villes coloniales dans la durée : réflexions sur la ville d'Alger

Résumé : Alger a été pendant la Période Moderne une ville centrale de la Méditerranée, non seulement en raison de sa situation géographique. Son dynamisme social, son rôle dans les affaires politiques en ont fait un espace conflictuel dense au sein de l'histoire tout aussi dense de la Méditerranée. C'est pourquoi l'analyse de la configuration de sa représentation textuelle et iconographique dans le monde hispanique peut nous permettre de comprendre comment la violence historique a façonné le savoir sur la ville. Le savoir sur Alger se reflète dans les représentations qui se sont consolidées tout au long de la Période Moderne jusqu'à la conquête coloniale, qui inaugure un autre type de violence mais aussi une nouvelle étape dans la compilation des savoirs et des représentations.

Mots-clés : Alger, historiographie, Maghreb, captivité, Algérie

Representations of colonial cities in time: reflections on the city of Algiers

Abstract: Algiers was during the Modern Period a central Mediterranean city not only because of its geographical situation. Its social dynamism, its role in political affairs made it a dense conflictive space within the equally dense history of the Mediterranean Sea. For this reason, an analysis of how its textual and iconographic representation was configured in the Hispanic world can allow us to understand how historical violence has been shaping knowledge about the city. Knowledge about Algiers is reflected in the representations that were consolidated throughout the Modern Period until the colonial conquest, which inaugurated another type of violence but also a new stage in the compilation of knowledge and representations.

Keywords: Algiers, historiography, Maghreb, captivity, Algeria

Introducción

Es complejo comprender cómo se configuran las representaciones de las ciudades, no sólo por su capacidad metamórfica en el tiempo sino también por la variedad de soportes expresivos, artísticos o no, que permiten reflexionar sobre el ente urbano. Al introducir la variable del tiempo histórico, la complejidad puede aumentar ante la desaparición, por ejemplo, de vestigios que nos hubieran permitido conocer las realidades de unas sociedades en las que los medios de comunicación dependían en gran medida de la transmisión oral, sujeta a sus deformaciones desde el primer momento del acto comunicativo, o a la transmisión escrita o iconográfica mucho más minoritaria en su difusión. Estas representaciones asociadas a una ciudad podían consolidar la identidad de sus habitantes, pero también crear una base epistemológica en aquellas personas que por un interés económico, político, social o cultural podían tener curiosidad por las estructuras urbanas como tales, pero también por los equilibrios de poder o por la cultura que podían definir a una ciudad.

El interés de las ciudades por configurar una imagen positiva de sí mismas es un tema difícil de abarcar sobre todo si tenemos en cuenta la larga duración. Aún más arduo puede ser enfrentarse al problema de la construcción de la representación de las ciudades de allende el horizonte cultural europeo. La expansión europea de la Edad Moderna hizo que se multiplicaran las descripciones de espacios urbanos exógenos. Este humilde ensayo quiere evitar fracasar frente a la pluralidad de casos y la riqueza insuperable de las tipologías y casuísticas. Por eso se va a limitar a trabajar sobre una tipología de ciudad particular en el arco temporal relativamente largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Este trabajo se integra en la categoría de las ciudades coloniales, es decir, reflexiona sobre las urbes que sufrieron el impacto de una conquista alógena que cambió radicalmente su esencia tanto desde el punto de vista urbanístico como del punto de vista social y cultural. En este caso, habría que restringir aún más el análisis para circunscribirla a la principal ciudad de la costa argelina actual: Argel, ciudad que presenta la particularidad de ser una ciudad grande, comparable a las grandes urbes del Mediterráneo de la época, con más de 100.000 habitantes desde finales del siglo XVI manteniendo estos registros poblacionales por lo menos hasta finales del siglo XVII¹.

Argel: la cautiva en la lejanía

Queremos hablar de Argel para destacar uno de los aspectos peculiares que no se han subrayado lo suficiente en la producción historiográfica de los últimos años pues dicha ciudad es quizás una de las ciudades extraeuropeas sobre las que más se ha escrito por europeos. Esto se debe a que la ciudad se mantuvo inexpugnable a los intentos de conquista por parte de las potencias europeas, sobre todo de la Monarquía Hispánica, por ejemplo, con las grandes expediciones de 1541 y 1775, por citar las dos más importantes de la Época Moderna. La sobreabundancia de textos sobre Argel es debida a la importancia numérica de una población europea que afluyó a la ciudad norteafricana ya fuera como prisioneros por causa de las largas guerras entre los poderes musulmanes y cristianos o también por alguna de las múltiples acciones de guerra corsaria que caracterizaron el espacio mediterráneo en la época moderna y que afectaron sobre todo a las poblaciones de los espacios ibérico, portugués,

1 René Lespes, *Alger : étude de géographie et d'histoire urbaines*. Paris : Félix Alcan, 1930. Dicha obra sigue siendo un gran libro para introducirnos en la geografía argelina; Federico Cresti, «Description et iconographie de la ville d'Alger au XVI^e siècle», *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1982, 34, p. 1-22. Sakina Missoum, *Alger à l'époque ottomane. La médina et la maison traditionnelle*. Aix-en-Provence, 2003.

italiano y magrebí en general². Desde este punto de vista hay que distinguir esta producción histórica sobre la ciudad de Argel de otras historiografías asociadas a la conquista colonial, como pueden ser las crónicas de las conquistas de los territorios americanos donde nos podemos encontrar por ejemplo con la descripción maravillada de Tenochtitlan en las *Relaciones* de Hernán Cortés o en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. No entramos tampoco a comparar con las crónicas de las ciudades creadas o ya modificadas por el gesto transformador del poder colonial que abundaron tras la época de las primeras conquistas. Argel nos interesa por ser un espacio urbano abierto a la mirada europea fuera del gesto transformador del conquistador. Tiene la especificidad de ser una ciudad descrita desde el deseo de conquista. No estamos, tampoco, ante una mirada en la que el exotismo o la excentricidad sea un elemento generador del impulso literario que podemos encontrar en el género de libros de viajes que empieza a imponerse en Europa al mismo tiempo que Argel se convirtió en el espacio urbano más citado de la literatura de cautiverio, otro género o subgénero que ha atraído en estos últimos años la atención de los historiadores de la literatura³.

Argel desde Roma

En estos tiempos nuestros en los que estamos pendientes de esas miradas cautivas o de la obsesión por la imposibilidad epistemológica de conocer o incluso de conocer al Otro quizás lo mejor sea comenzar con la primera descripción de la ciudad de Argel que nos ofrece un cautivo ilustre, pero un cautivo musulmán que escribe en italiano, desde la Roma papal, después de haber renegado de su primera fe, el Islam. Se trata de Juan León el Africano, su nombre de renegado, utilizado hasta hoy y que utilizaremos aquí aunque la sugerencia de una de sus principales estudiosas, Natalie Zemon Davis, nos parece muy legítima. La historiadora norteamericana nos invita a utilizar el nombre árabe preferido por el propio autor Yuhanna al-Asad (Yuhanna el León) como la mejor manera de recordar la identidad híbrida de este escritor⁴. En cualquier caso este autor, pilar de la historiografía geográfica sobre el África del Norte, describe así la ciudad:

La ciudad es antigua y fue edificada por una tribu africana llamada Mezganna, por lo que entre los antiguos se denominaba así. Es muy grande y cuenta unos 4.000 hogares. Sus murallas son espléndidas y fuertes, construidas con gruesas piedras. Posee bellas casas y mercados muy ordenados en los que cada gremio dispone de su emplazamiento particular. Allí se encuentra buen número de Albóndigas y baños. Entre otros edificios se observa una soberbia aljama situada a orilla del mar y delante del templo una magnífica explanada bajo la misma muralla de la ciudad, al pie de la cual baten las olas. Alrededor de Argel se ven numerosos huertos y terrenos plantados con árboles frutales. Cerca de la ciudad, por el lado este, pasa un río donde hay molinos y el canal sirve para cubrir las necesidades de la ciudad. Las llanuras de la región son muy

2 La historiografía sobre este asunto es muy abundante. Entre las últimas obras que permiten hacer un recorrido por estas problemáticas y ofrecen una bibliografía consecuente podemos citar el libro de Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *Políticas de Felipe III en el Mediterráneo: 1598-1621*. Madrid: Polifemo, 2021. También como síntesis reciente sobre la complejidad del mundo urbano mediterráneo; Guillaume Calafat et Mathieu Grenet, *Méditerranées. Une histoire des mobilités humaines (1492-1750)*. Paris : Seuil, 2023.

3 Anne Duprat, *Histoire du captif. Un paradigme littéraire, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*. Genève, Droz, 2023. Dicha obra es el libro más reciente para orientarse en este tema. También Steven Hutchinson, *Frontier narratives. Liminal lives in the Early Modern Mediterranean*. Manchester: Manchester University Press, 2022.

4 Natalie Zemon Davis, *León el Africano: un viajero entre dos mundos*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008. También sobre esta figura se pueden leer las contribuciones recogidas en François Pouillon, (éd.), *León l'Africain*, Paris: Karthala, 2009.

*hermosas, sobre todo una dicha Mettegia cuya longitud es de cerca de 45 millas y una anchura de 36, donde crece trigo abundante y de primera calidad*⁵.

Después de este párrafo añade algunas noticias de tipo histórico aludiendo a la ocupación por los españoles del Peñón de Argel y el primer intento fallido de Carlos V para conquistar la ciudad en 1516. Estas alusiones a los episodios políticos que estaba viviendo la ciudad de Argel las hace como testigo presencial de los mismos. Es como tal que organiza su obra escrita: es también como testigo ocular como consolidó su posteridad. La memoria de sus viajes como embajador del poder marroquí, cuando era un hombre libre musulmán, es la semilla de la obra que escribe siendo ya un converso cautivo del papa. Su biografía le hace entrar en esa categoría de los seres híbridos que intrigan a la historiografía sobre el Mediterráneo estos últimos años. Su texto no entra en la categoría orientalista si ésta se define como la imagen del espacio geográfico conocido por Oriente y delimitado por los agentes de un saber construido desde Europa y por europeos a partir del siglo XVI hasta la actualidad. Juan León el Africano abre la puerta a los viajeros europeos de la Época Moderna de este espacio magrebí marcando así la tradición textual occidental sobre la ciudad de Argel. Este texto tantas veces citado nos da una idea de lo que era una modalidad de descripción de una ciudad dentro de la tradición de los viajeros árabes de épocas anteriores y que León conocía bien, como puede ser, por ejemplo, la descripción de Argel por Al-Bakri⁶.

Argel desde Granada

El libro de León, desde la tradición de la literatura de viajes árabe, marcó un jalón que siguieron otros autores. El más conocido es Luis de Mármol Carvajal⁷ quien tuvo una experiencia comparable a la del doble renegado granadino. No sólo tienen en común ambos el lugar de nacimiento, Granada, aunque con la diferencia, abismal, de haber nacido en la ciudad todavía musulmana el primero y en la ciudad ya cristiana el segundo. Ambos vivieron, también, la experiencia del cautiverio. Mármol fue capturado, hipotéticamente⁸, durante la expedición a Argel de 1541 y según su propio testimonio estuvo al servicio de los príncipes Sa'adies viajando por diferentes partes del Magreb y del África subsahariana. Pudo seguir, por lo tanto, un recorrido geográfico paralelo al de Juan León. Se trata asimismo de un narrador que recorrió y conoció los espacios geográficos que describe en su obra o al menos eso afirma. Como Juan León, Luis fue también un viajero, pero en su bagaje no sólo cuenta con su experiencia vital, sino que, también, en el momento de escribir, unos cuantos años después de haber sido rescatado y vuelto a su Granada natal, va a utilizar su memoria y, también, el libro de Juan León como una de sus principales fuentes. Eso hace que su texto sea todavía interpretado, a pesar de las advertencias de historiadores como Fernando Rodríguez Mediano⁹, como un plagio del texto de Juan León. En estas páginas sólo nos interesamos en la descripción de Argel que copiamos aquí para observar la diferencia que puede haber entre los dos textos:

5 Juan León el Africano, *Descripción general de África y de las cosas peregrinas que allí hay*. Edición y traducción de Serafín Fanjul. Barcelona: Lunwerg, 1995, p. 220.

6 `Abd Allah b. `Abd al-`Aziz Al-Bakri, *Description de l'Afrique septentrionale*. Edición y traducción de William MacGuckin, barón de Sloane. Paris: Maisonneuve, 1965. Sobre la tradición de la literatura de viajes en el Islam; Touati Houari, *Islam et voyage au Moyen Age*. Paris: Seuil, 2001.

7 Sobre este autor se puede consultar la obra reciente de Javier Castillo Fernández, *Entre Granada y el Magreb: vida y obra de Luis del Mármol Carvajal (1524-1600)*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

8 Para los elementos de esta discusión, consultar el texto de Javier Castillo Fernández (*Ibid.*) y lo que se comenta aquí más adelante.

9 Fernando Rodríguez Mediano, «Luis del Mármol lecteur de Léon. Une appréhension espagnole de l'Afrique», Pouillon, François, *Léon l'Africain, Op. cit.*, p. 239-267.

*Su sitio es en la ladera de un alto monte, y esta cercada de altos y fuertes muros de piedra, y de un fosso muy hondo con muchos baluartes al derredor. Tiene quatro puertas principales: la una responde al cierzo donde está el puerto y una isla donde solía estar la fortaleza del Peñón, el qual no era tan capaz ni tan seguro como ahora después que Salb Arraez hizo el muelle que junta la isla con la tierra firme, trayendo la piedra para el de los antiguos edificios de la ciudad de Metafus. Los muros se alçan poco a poco sobre unos cerros, y dando vuelta hacia el Mediodia hazen una punta que desde lexos parece un triángulo empinado, y en lo más alto está un castillo antiguo y muy vistoso que se descubre de muy lexos a la mar. Y desde allí va una senda por una loma arriba hasta dar en una fortaleza que los Turcos han hecho modernamente, y está poco más de un quarto de legua del castillo, llamada el Burche; la qual tiene quatro baluartes fuertes, y en medio una gran plaça capaz de mil hombres de pelea, y una grandísima cisterna para el tiempo de la necesidad, siempre la tienen guardada que no beben de ella si no de un pozo manantial que esta doce o quinze pasos fuera de la puerta de la fortaleza. Los baluartes están llenos de artillería de bronce, y siempre reside allí un alcaide con 300 turcos de guarnición. Entre esta fortaleza y la ciudad está otro fuerte modernamente hecho por Aluch Ali Fartaci, en el qual hay también gente de guarnición. Las casas comienzan desde la marina en un llano y se van alçando poco a poco coo gradas unas sobre otras por el monte arriba haciendo una hermosa vista, porque todas tienen sus ventanas y corredores a la mar y que no se quitan la vista unas a otras. La fábrica de ellas es muy buena en general, y en particular hay muchos palacios modernos hermosamente labrados por los arraezes y capitanes turcos, y renegados que allí han residido. Las plaças y las calles están muy bien repartidas y cada oficio y trato puesto por si. A la orilla de la mar está una hermosa mezquita y muy grande, y delante della hay un mirador espacioso y largo hecho sobre el propio muro de la ciudad donde baten las olas del mar. Alderredor de los muros hay grandes arboledas de huertas, y dos leguas levante de la ciudad pasa un río que los Alarabes llaman Ued el Harrax [...]*¹⁰.

Es difícil decir, tras leer este pasaje, que Mármol de Carvajal copia a Juan León. No parece tampoco que el texto de este último haya sido una inspiración para el primero. Sí que hay algo que relaciona los dos textos: se trata en ambos casos de una mirada un tanto lejana, como una imposibilidad para penetrar en el cuerpo de la ciudad. Lo cual nos hace pensar en el estatuto que tradicionalmente se ha dado a las dos obras como obras de viajeros que vieron, y entraron, en los lugares citados en sus textos. Es cierto que los historiadores que han criticado estos textos lo afirman de manera general para discutir después de manera más detallada si esta aseveración funciona para todos los sitios mencionados. En cualquier caso, para Argel, Juan León afirma que fue testigo de la llegada al poder en Argel por parte de los hermanos Barbarroja gracias al asesinato de Selim Etteumi, emir de la ciudad en 1514. Afirma que estuvo presente durante esos acontecimientos y que, después, salió de Argel para ir a Bugía « donde encontré a Barbarroja en el asedio de la fortaleza y me quedé con él para ver el final de su empresa hasta el momento en que huyó hacia Gegel »¹¹. La cronología del pasaje es confusa, lo cual no quiere decir que el autor no haya estado en Argel, sino que más bien ha preferido dar importancia a la densidad de la historia de los acontecimientos. Estos borraron la posibilidad de describir tanto el urbanismo de la ciudad de Argel como el de profundizar en la descripción de los elementos sociales de la población.

En el caso de Luis de Mármol los elementos biográficos que da en su libro nos pueden también guiar para entender qué experiencias de viajero están detrás de su descripción de Argel. En el prólogo del primer libro, publicado en 1573, informa al lector que siendo joven

10 Luis del Mármol Carvajal, *Libro primero y segundo volumen de la primera parte de la descripción general de Africa con todos los sucesos de guerra, y cosas memorables*. Granada: René Rabut, 1573, fol. 215.

11 *Africano, Op. cit.*, p. 222.

participó en la expedición victoriosa de Carlos V contra Túnez en 1535 y que después estuvo 22 años al servicio del emperador en todas sus aventuras africanas, lo cual nos llevaría a 1557 o 1558, lo cual podría implicar que fuese capturado en la derrota del conde de Alcaudete cerca de Mostaganem en la última fecha. Pero las cuentas no son tan sencillas. Luis del Mármol añade que estuvo siete años y ocho meses cautivo durante los cuales afirma haber viajado junto a las tropas de Muhammad al-Sayj al Sáhara. Este es el resumen de los datos biográficos dados por el mismo autor en el prólogo. Estas indicaciones, junto a otras, escasas, dispersas en la obra, han dado mucho de qué hablar a los estudiosos. En el último y muy completo estudio sobre Luis del Mármol Carvajal, Javier Castillo Fernández, tras haber resumido las diferentes hipótesis barajadas por los historiadores, avanza su hipótesis según la cual Mármol cayó cautivo a finales de la década de los 30 y que los veintidós años que refiere (entre los que se contarían los siete años y ocho meses de esclavitud) son los que sirvió en los ejércitos imperiales. A partir de estas informaciones que nos proporciona el mismo Luis del Mármol podemos establecer con casi total seguridad que estuvo en poder de los sultanes sa'díes de Marruecos entre el año de 1542 y septiembre de 1545. Los testimonios que da el sobre su presencia en Marruecos en la década de los 40 nos indican que el periodo de cautiverio se produjo en ese momento pero también es cierto que indica que sus viajes por diferentes partes de África, desde el Sáhara hasta Egipto, los hizo tanto como cautivo como hombre libre, lo cual puede indicar que así como los veintidós años no son contabilizados como un periodo continuo, el cautiverio fue quizás también entrecortado, como lo sugiere Castillo Fernández al indicar que, probablemente, en 1546, Mármol viaja por Egipto «con toda probabilidad ya como hombre libre puesto que este no es uno de los cinco reinos en los que declara haber sufrido cautiverio» y, por lo tanto, los siete años y ocho meses indicados por nuestro autor se podían reducir a cuatro, los que van de 1542 a 1546. Observamos que los elementos biográficos que pueden explicar la descripción de Argel de Mármol son escasos. Sin embargo, el texto sobre la ciudad está construido desde un eje visual que puede indicar que el granadino estuvo como soldado en la expedición anfibia contra Argel en 1541. Describe la ciudad como si la viera desde la costa, preocupado por sus fortificaciones y por su entorno. Alude, más que describe, a las murallas, al foso, al paisaje y, curiosamente, a las fortificaciones que se construyeron después de 1541, entre las cuales se cita la más conocida que es el castillo del emperador, acabado seguramente en 1545 y el castillo intermediario entre éste y la ciudad que se construyó en 1568. Estamos lejos del plagio del que se acusa a Mármol con respecto a Juan León, la única alusión que se puede encontrar en su texto a su predecesor en las descripciones norteafricanas es la que se refiere a la ordenación de las calles argelinas. El resto del texto nos invita a interpretar a Mármol como un escritor que utiliza su memoria pues no parece que pueda decir que participó «en todas las empresas de África» sin que haya vivido la de Argel en 1541 que acabó con miles de muertos y cautivos (quizás él mismo) a orillas de la ciudad magrebí. Es, también, como lector y auditor curioso que introduce en su texto las noticias sobre los cambios que pudo haber en las fortificaciones argelinas entre 1541 y 1571, fecha en la que indica que acabó de escribir el volumen impreso en 1573. Utiliza, por lo tanto, tanto su memoria de viajero como su curiosidad para mantenerse informado sobre el tema que le interesa.

Argel cartografiada

La representación de la ciudad por parte de Mármol está, por lo tanto, lejos de ampliar o de profundizar un conocimiento sobre la misma que tampoco un autor árabe como El Africano nos había permitido construir. Quizás porque estos viajeros no hubieran visitado la ciudad, como puede ser el caso de Mármol, que la vislumbró desde el mar, como objeto por

conquistar, o quizás porque habiéndola visitado, el deseo de informar sobre la historia le lleva a prescindir de los elementos socio-urbanísticos que hubiera podido desarrollar, como es el caso de Juan León.

La descripción de Mármol puede funcionar como un objeto iconográfico. Como si fuera uno de esos mapas que empiezan a publicarse entre 1563 y 1573, los años que van de la publicación del libro de El Africano por el editor veneciano Ramusio y el de la edición del de Luis del Mármol Carvajal. El primer grabado del que tenemos constancia sobre la ciudad norteafricana marca una tradición iconográfica dominante entre los grabados que representan Argel. Se trata de la obra realizada por Antonio Salamanca en 1541 según indica el propio grabado¹². Aquí se configura también una estructura urbana general, una ciudad rodeada por murallas, con una fortificación en la parte alta, las fortificaciones costeras en las que destaca el muelle que une la ciudad con el antiguo Peñón. Esta tipología se va a difundir en otros atlas que sólo permiten crear una imagen irreal de la ciudad basándose en elementos básicos: una ciudad portuaria sin que haya elementos explícitos que nos permitan identificar esta ciudad como una ciudad musulmana. Se representan templos como si fueran iglesias y no mezquitas. Se representan puertos sin tener en cuenta su topografía exacta. Los únicos elementos reconocibles, o que podrían ser reconocidos como específicamente argelinos, desde la representación urbana iniciada por Antonio Salamanca, son el muelle con su torre defensiva, construida donde estaba el Peñón, y la fortaleza que domina la ciudad. En los diferentes grabados se representa siempre una ciudad sitiada, haciendo perdurar así la memoria de la aventura argelina de Carlos V en la mente del público que tenía acceso a esos atlas hechos para las cortes europeas de la época¹³.

Argel desde Argel

Estas iconografías se inspiran seguramente de los textos que se escribieron después de 1541 para explicar el fracaso del emperador en las costas argelinas y que son muy similares al de Mármol Carvajal que hemos podido leer en estas páginas. Hay que esperar a la década de 1570 para ver cómo se construye una nueva manera de representar la ciudad que marcará un antes y un después. Se trata de la *Topografía e historia general de Argel* del cautivo Antonio de Sosa, presente en Argel entre 1577 y 1581, y que fue publicada bajo la autoría de Diego de Haedo en Valladolid en 1612¹⁴. Se trata, de nuevo, de una obra en la que la experiencia del cautiverio juega un papel importante. En los dos casos que nos han ocupado hasta ahora no se puede hablar de que los dos autores estuvieran cautivos en Argel. El cautiverio fue más bien un facilitador de información, en el caso de Mármol, o un facilitador de producción, pues Juan León escribe su texto para responder a una demanda venida de la corte pontificia. En el caso de Antonio de Sosa es la experiencia del cautiverio en Argel la que va a dar su sello propio al texto y va a marcar la tipología historiográfica posterior, convirtiéndola en un clásico que anuncia nuevos tiempos o nuevas maneras de describir la ciudad y la sociedad argelina. No en vano se dice que Antonio de Sosa prefigura la ciencia antropológica y la etnografía. Pero no será esta su inmediata posteridad. Antes de llegar a esta herencia, Antonio de Sosa abrió la puerta a la literatura de cautiverio, a la autobiografía de los cautivos, a las denuncias de los abusos causados por la violencia de la experiencia de la caída en esclavitud y, por último, también al mundo de la ficción novelesca que tanto influyó en la creación

12 *Asedio/ sitio de Argel por Carlos V*, conservado en la Bibliothèque Nationale. [Consulta: 05-06-2024].

Disponible en <<https://i.pinimg.com/originals/68/71/26/687126876df98ace8a43f7533e69cac2.jpg>>.

13 Para analizar las vistas generales de Argel a partir de los diferentes atlas se puede acudir a la obra en tres grandes volúmenes de Gabriel Esquer, *Iconographie historique de l'Algérie depuis le XVI^e siècle* jusqu'à 1871. Paris: Plon, 1929.

14 Antonio de Sosa, *Topographia e historia general de Argel: repartida en cinco tratados do se verán casos extraños, muertes espantosas y tormentos exquisitos*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1614.

literaria de la primera mitad del siglo XVII español. Es la violencia de esta experiencia la que sesga la mirada y el saber sobre la ciudad de Argel y sus habitantes¹⁵.

El título de la obra ya nos indica dónde radica la novedad de la obra con respecto a las descripciones más conocidas que hemos visto hasta ahora. Antonio de Sosa va a prestar tanta atención a la descripción geográfica de la ciudad como a su historia y, también, lo más novedoso, a sus gentes. Hay que decir que tanto Juan León el Africano como Luis de Mármol Carvajal habían permanecido atentos a la historia y a las gentes y a sus costumbres, pero los capítulos más ricos sobre esta pluralidad de temas se reservan para las partes de sus obras dedicadas al espacio marroquí. Los años de cautiverio de Antonio de Sosa en Argel, que van de 1577 a 1581, le hicieron entrar en el interior de un cuerpo urbano mientras que en la descripción de Luis de Mármol dicho cuerpo, Argel, fue un objeto de deseo visto desde el mar o, para León, fue una ciudad más en su recorrido por la civilización musulmana del norte de África cuando él era todavía musulmán y el cautiverio en Roma no le había dado el impulso para escribir sobre sus viajes. Antonio de Sosa va a dar gran amplitud a su análisis, esa amplitud que sus antecesores habían reservado a sus descripciones de Fez y Marrakech. Sosa narra la historia antigua de Argel, y a partir de ella, describe sus murallas, sus fuertes, su puerto, sus calles. La historia y la geografía urbana son la puerta de entrada para la descripción de sus habitantes, de los turcos y su organización socio-militar, de los corsarios... para seguir con los árabes, los judíos, los renegados, las diferentes creencias, las costumbres y otros puntos de interés sobre la forma de vivir la religión y la vida cotidiana. Se completa así un ambicioso informe de la sociedad argelina que inspiró a todos aquellos europeos que escribieron sobre Argel en los siglos posteriores, hasta tal punto que al final de la Época Moderna, y casi al final de la Argelia otomana, en 1771, el fraile trinitario Alonso Cano y Nieto escribió su *Nuevo Aspecto de la Topografía de la Ciudad y Regencia de Argel* como una manera de rendir homenaje a la obra de Antonio de Sosa y, también, a la de Juan León el Africano. Dados los límites de este trabajo, me limito a citar a los otros dos historiadores que, para el trinitario español, escribieron sobre la ciudad de Argel en lengua española en el siglo XVII: se trata del fraile mercedario Gabriel Gómez de Losada con su Escuela de trabajos publicada en 1670 y del fraile trinitario Francisco Antonio Silvestre y su Fundación histórica de los Hospitales que la religión de la Santísima Trinidad, Redención de cautivos, de Calzados, tiene en la ciudad de Argel. El fraile Alonso Cano no menciona las obras de otros cautivos escritores cuyos textos no fueron publicados hasta hace pocos años como es el caso de las Memorias del cautiverio y costumbres, ritos y gobiernos de Berbería del fraile jesuita José Tamayo y Velarde, editada por Felipe Mailló Salgado, o la de otro mercedario, el fraile Melchor de Zúñiga, Descripción y república de la ciudad de Argel, edición a cargo de Pancracio Cerdán Gomariz. No es una coincidencia que los cinco autores mencionados pertenezcan al clero, como también pertenecía Antonio de Sosa. Quizás esta sea una de las características de la construcción de la imagen de Argel durante la Época Moderna hispánica. La preponderancia de textos escritos por miembros del clero que focalizan su interés en los aspectos religiosos, en las dificultades del cautiverio, en las pruebas de la fe. En este aspecto, Antonio de Sosa ya había preparado el terreno, pues el subtítulo de su obra abre la puerta a la temática de la oposición religiosa vista desde la perspectiva de la violencia del cautiverio. Dice así: «Do se verán casos extraños, muertes espantosas y tormentos exquisitos que conviene se entiendan en la Cristiandad con mucha doctrina y elegancia».

15 Maria Antonia Garcés (ed.), *An early modern dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, 2011. Se trata del último estudio sobre esta obra.

Conclusión

La representación cultural de la ciudad de Argel en Europa va a estar mediatizada por el fenómeno del cautiverio; por la violencia de la pérdida de la libertad, ligada a menudo a las guerras entre potencias mediterráneas o a la guerra de corso; o, por último, por las historias ejemplares de martirios y redenciones. Es esta violencia la que configura la construcción de una representación que, en el mejor de los casos, busca la descripción y el análisis del otro, como se puede leer en ciertos pasajes de la *Topografía* de Antonio de Sosa o de algunos de los autores citados. La violencia impulsa a Sosa y a otros autores a profundizar en el análisis de la sociedad argelina, buscando sus defectos, denunciando el poder arbitrario de los otomanos, describiendo costumbres musulmanas. Pero la voluntad de denunciar las experiencias traumáticas del cautiverio hace que se difuminen los matices, a menos que el lector atento sepa mantener la vigilancia, pues se compaginan en muchos casos, por ejemplo en Mármol y en Sosa, la denuncia de violencias con los análisis pertinentes de la realidad social de la ciudad argelina. No fueron estos, sin embargo, los elementos perdurables. La violencia del enfrentamiento plurisecular hizo que las tendencias culturales favorables a las culturas musulmanas, tanto de la época granadina medieval como del Magreb de la Época Moderna, fueran difuminándose a principios del siglo XVII favoreciendo obras apologéticas donde domina la voluntad de conquista.

En la ficción de esta época se ha estudiado el auge y desaparición de estas temáticas¹⁶. Sería vano entrar aquí en este espacio de la ficción, pero cabe recordar que en la llamada Novela del Cautivo inserta en la primera parte del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Argel no es más que un nombre que enmarca una historia de cautivos con elementos autobiográficos. En la economía narrativa no es necesario más, lo mismo podemos ver en otras obras de Miguel de Cervantes¹⁷ o de otros grandes autores¹⁸. Argel se convierte en un marco de referencia esquemático. También en la iconografía histórica van a abundar vistas marítimas de la ciudad en las que la ciudad se convierte en un trapecio de color blanco, así como lo definía el propio Sosa y otros autores o como se puede observar en las observaciones cartográficas citadas en estas páginas. Un ejemplo, ya tardío, puede ser la *Vue d'Alger* de 1802, una acuarela de Boizot, a partir del testimonio del ciudadano Hulin que iba en la escuadra francesa para negociar con el dey de Argel, conservada en la Biblioteca Nacional de Argel o, por poner otro ejemplo de una obra de fácil consulta en línea, la *Vue de la rade d'Alger* del pintor Adrien Champel, de composición similar pero realizada ya después de la conquista de la ciudad por Francia en 1830¹⁹. Durante los siglos anteriores Argel había sido un objeto de deseo de posesión. Se quiso conquistarla, se la bombardeó, por españoles, franceses, holandeses, ingleses, se la amenazó por las potencias citadas, pero también por Dinamarca, Venecia, Suecia y otras. Pero la ciudad se mantuvo alejada de estas presencias y supo defenderse de todos estos enemigos, a veces con las armas y a veces, como en el caso de las potencias del Norte y Francia, mediante la diplomacia, negociando con ellas acuerdos de paz, inestables, es cierto, pero que favorecieron su prosperidad²⁰.

16 Francisco Márquez Villanueva, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes: ensayos críticos*. Barcelona: Bella Terra, 2010; George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977; Albert Mas, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherche sur l'évolution d'un thème littéraire)*. Paris: Centre de Recherches Historiques, 1967; Natalio Ohanna, «Los Cautivos de Argel de Lope de Vega y la expulsión de los moriscos», in *Hispanic Review*, 2016, 84, n. 4, p. 361-379.

17 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico, (ed. lit). Barcelona: Alfaguara, 2015.

18 Félix Lope de Vega y Carpio, *Los cautivos de Argel*, Natalio Ohanna, (ed. lit). Barcelona: Castalia, 2017.

19 [Consulta: 06-06-2024]. Disponible en <<https://www.museedevalence.fr/fr/19e-siecle/vue-de-la-rade-dalger>>.

20 Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres. 1830-1960*. Paris: Editions Paris-Méditerranée, 2000.

La violencia del Mediterráneo, la violencia del corso, hizo de Argel, y de otras ciudades magrebíes y europeas, un puerto esclavista. El cautiverio fue el motor que movió la curiosidad europea hacia esta ciudad. Esa violencia deformó la perspectiva de los análisis, aunque nutrió y consolidó la literatura que representaba la oposición entre dos mundos. De esta manera se armó el arsenal de las justificaciones de la violencia de una conquista que se convirtió en el mecanismo del pensamiento colonial que entre otras muchas otras cosas hizo que se expandiera al mismo tiempo el poder violento de los agentes coloniales y el conocimiento de las sociedades colonizadas. A partir de 1830 las representaciones de Argel van a desarrollarse tanto a nivel de las fuentes escritas como iconográficas dando lugar, en esta última rama, al orientalismo, una escuela pictórica que acompañó la aventura colonial para rendir homenaje a los conquistadores, pero también para crear una mirada exótica sobre la sociedad colonizada. Entre 1830 y 1962 el arte construye la imagen de Argel combinando tanto el interés por el cambio acelerado como la voluntad de registrar las costumbres antiguas. El arte del colonizador penetra los espacios privados que hasta entonces habían permanecido en la sombra. La violencia de la conquista se impuso a la violencia del cautiverio. En los dos casos, la violencia fue el motor del conocimiento.

En 2024 las sociedades de ambos lados del Mediterráneo siguen sujetas a violencias de diversos tipos, violencias que tienen que ver con las rentas energéticas, con las desigualdades sociales, violencias ligadas a la herencia colonial, conflictos memoriales. Las representaciones de Argel están hoy en día muy presentes, sobre todo en Francia, pues España pasó a un segundo plano en la historia contemporánea del Mediterráneo. Es por lo tanto en el país galo donde la representación de la ciudad de Argel sigue siendo un tema de interés que está presente en la cultura popular. Hojeando algunos de los productos más convincentes de la misma podemos darnos cuenta de cómo el conocimiento acumulado por los últimos cinco siglos de historia es utilizado. El trabajo del dibujante Joan Sfar en la serie de cómics *Le Chat du Rabbín* recrea la ciudad de Argel utilizando el trabajo de los orientistas del siglo XIX convocando una memoria visual subyacente del público francés y europeo. Se trata de una evocación entre nostálgica y fantasmagórica de un mundo perdido que quizás nunca existió pero que es capaz de provocar ecos en sus lectores. Otro dibujante que utiliza la memoria histórica visual y textual de Argel para crear una obra evocadora es Jacques Ferrandez en la serie *Carnets d'Orient* o más recientemente *Suites algériennes* donde podemos observar cómo Argel no es ya ese trapecio blanco de los cuadros de marinas del siglo XVII y XVIII. Ferrandez dibuja la *casbah* como es y como fue, dibuja los paisajes de la Mitidja, de Argelia, para dibujar una historia que parece que se cierra desde una perspectiva francesa. En cualquier caso, esa historia nos cautiva y mantiene vivas las preguntas de orden histórico y humano sobre la ciudad argelina aunque la tentación de mirar desde lejos la evolución de Argel parece que tienta a los poderes políticos de ambos lados del Mediterráneo y también a los ciudadanos europeos.

Bibliografía

AFRICANO, Juan León. *Descripción general de Africa y de las cosas peregrinas que allí hay*, edición y traducción de Serafín Fanjul. Barcelona: Lunwerg, 1995.

AL-BAKRI, `Abd Allah b. `Abd al-`Aziz. *Description de l'Afrique septentrionale*, edición y traducción de William MacGuckin, barón de Sloane. Paris: Maisonneuve, 1965.

BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. *Políticas de Felipe III en el Mediterráneo: 1598-1621*. Madrid: Polifemo, 2021.

CALAFAT, Guillaume y GRENET, Mathieu. *Méditerranées. Une histoire des mobilités humaines (1492-1750)*. Paris: Seuil, 2023.

CAMAMIS, George. *Estudios sobre el cautiverio en el siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977.

- CASTILLO FERNÁNDEZ, Javier. *Entre Granada y el Magreb: vida y obra de Luis del Mármol Carvajal (1524-1600)*. Granada: Universidad de Granada, 2016.
- CERDÁN GOMARIZ, Pancracio. *Judíos, moros y cristianos en la ciudad de Argel: (según un manuscrito inédito de Melchor de Zúñiga)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Rico, Francisco (ed. lit). Barcelona: Alfaguara, 2015.
- CRESTI, Federico. «Description et iconographie de la ville d'Alger au XVI^e siècle». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. 1982, 34, p. 1-22.
- DAVIS, Natalie Zemon. *León el Africano: un viajero entre dos mundos*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- DUPRAT, Anne. *Histoire du captif. Un paradigme littéraire, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Genève: Droz, 2023.
- ESQUER, Gabriel. *Iconographie historique de l'Algérie depuis le XVI^e siècle jusqu'à 1871*. Paris : Plon, 1929.
- FERRANDEZ, Jacques. *Carnets d'Orient*, (12 vols.). Paris : Casterman, 1987-2009.
- . *Suites algériennes, 1962-2019*, (2 vols.). Paris: Casterman, 2021-2023.
- GARCÉS, María Antonia (ed.). *An early modern dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, 2011.
- HOUARI, Touati. *Islam et voyage au Moyen Age*. Paris : Seuil, 2001.
- GÓMEZ DE LOSADA, Gabriel. *Escuela de trabajos: en quatro libros dividida: primero, del cautiverio más cruel y tirano; segundo, noticia y gobierno de Argel: tercero, necesidad y conveniencia de la redempción de cuatros cristianos: quarto, el mejor cautivo rescatado con la vida dél ... Fr. Pedro Pascual de Valencia*. Madrid: Julián Paredes, 1670.
- HUTCHINSON, Steven. *Frontier narratives. Liminal Lives in the Early Modern Mediterranean*. Manchester: Manchester University Press, 2022.
- LESPE, René. *Alger : étude de géographie et d'histoire urbaines*. Paris : Félix Alcan, 1930.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix. *Los cautivos de Argel*, OHANNA, Natalio (ed. lit). Barcelona: Castalia, 2017.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Moros, moriscos y turcos de Cervantes: ensayos críticos*. Barcelona: Bella Terra, 2010.
- MAS, Albert. *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherche sur l'évolution d'un thème littéraire)*. Paris: Centre de Recherches Historiques, 1967.
- MISSOUM, Sakina. *Alger à l'époque ottomane. La médina et la maison traditionnelle*. Aix-en-Provence: 2003.
- OHANNA, Natalio. «Los Cautivos de Argel de Lope de Vega y la expulsión de los moriscos». *Hispanic Review*, 2016, 84, n. 4, p. 361-379.
- POUILLON, François. *Léon l'Africain*. Paris : Karthala, 2009.
- RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando. «Luis del Mármol lector de León. Une appréhension espagnole de l'Afrique ». En Pouillon, François. *Léon l'Africain*. Paris : Karthala, 2009, p. 239-267.
- SFARR, Joan. *Le chat du Rabbín*, (12 vols.). Paris : Dargaud, 2003-2023.
- SILVESTRE, Francisco Antonio. *Fundación histórica de los Hospitales que la Religión Santísima Trinidad, Redempción de Cautivos, de Calçados, tiene en la ciudad de Argel*. Madrid: Julián Paredes, 1690.
- TAMAYO Y VELARDE, José, MAILLO SALGADO, Felipe (ed. lit.). *Memorias del cautiverio y costumbres, ritos y gobiernos de Berbería*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2017.
- VIDAL-BUÉ, Marion. *Alger et ses peintres. 1830-1960*. Paris : Éditions Paris-Méditerranée, 2000.

La ciudad de México a través de la mirada de los cineastas del exilio español

Yolanda GUASCH MARÍ

Universidad de Granada

yguasch@ugr.es

Resumen: En 1939, como exiliados de la Guerra Civil, llega a México un nutrido grupo de españoles vinculados a la industria cinematográfica. Las condiciones específicas del séptimo arte mexicano en los años 40, que junto con el país argentino se situaba a la cabeza de la industria cinematográfica latinoamericana, permitirán la continuidad, o el inicio, de los españoles exiliados en los diferentes ámbitos profesionales del cine. Destacan nombres como los directores Luis Buñuel y Carlos Velo; o el crítico de cine Emilio García Riera. Sus diversas aportaciones a la industria cinematográfica les convertirán en figuras clave para entender la historia del cine mexicano del siglo XX, contribuyendo claramente al proceso de expansión en el que se vio inmerso el país azteca a su llegada. Este texto analiza la visión que se dio en las producciones, en las que participaron exiliados españoles, sobre la Ciudad de México.

Palabras claves: Ciudad de México, cine, directores, España, exilio, guerra civil, guionistas

La ville de Mexico à travers les yeux des cinéastes de l'exil espagnol

Résumé : En 1939, un groupe important d'Espagnols liés à l'industrie cinématographique est arrivé au Mexique en tant qu'exilés de la guerre civile. Les conditions spécifiques du septième art mexicain dans les années 1940, qui, avec l'Argentine, était à l'avant-garde de l'industrie cinématographique latino-américaine, ont permis aux Espagnols exilés de continuer, voire de commencer, à travailler dans les différents domaines professionnels du cinéma. Les réalisateurs Luis Buñuel et Carlos Velo, ainsi que le critique de cinéma Emilio García Riera se distinguent. Leurs diverses contributions à l'industrie cinématographique en feront des personnages clés pour comprendre l'histoire du cinéma mexicain du XX^e siècle lui-même, contribuant clairement au processus d'expansion dans lequel le pays aztèque était plongé à leur arrivée. Ce texte analyse la vision de la ville de Mexico dans les productions auxquelles ont participé les exilés espagnols.

Mots-clés : Mexico, cinéma, réalisateurs, Espagne, exil, guerre civile, scénaristes

Mexico City through the eyes of filmmakers in Spanish exile

Abstract: In 1939, as exiles from the Civil War, a large group of Spaniards linked to the film industry arrived in Mexico. The specific conditions of the Mexican seventh art in the 40's, which together with the Argentinean country was at the head of the Latin American film industry, will allow the continuation, or the beginning, of the exiled Spaniards in the different professional fields of cinema. The film directors Luis Buñuel and Carlos Velo; and the film critic Emilio García Riera. Their diverse contributions to the film industry will make them key figures in understanding the history of Mexican cinema in the 20th century, clearly contributing to the expansion process in which the Aztec country was immersed upon their arrival. This text analyzes the vision given in the productions, in which Spanish exiles participated, about Mexico City.

Keywords: Mexico City, cinema, directors, Spain, exile, Civil war, screenwriters

Introducción

En 1939, con el final de la Guerra Civil que tuvo como resultado la instalación de la dictadura franquista en nuestro país, se produce la salida masiva más importante de españoles y de

españolas de nuestra historia reciente. Entre este exilio, se encontraba un significativo número de escritores, pintores, arquitectos, cineastas, filósofos y un largo etcétera, que conformaron muchos de ellos la llamada «Edad de Plata»¹ de la cultura española, con nombres tan sobresalientes como José Moreno Villa, Remedios Varo, Antonio Rodríguez Luna o Soledad Martínez, por destacar algunos en el campo de la plástica pero, también, un importante número de profesionales del mundo del cine, que han suscitado importantes trabajos de investigación².

Muchos de ellos se establecerán en un primer momento en Francia donde, ante su sorpresa, serán confinados en los campos de concentración, inhóspitos espacios que funcionaron en Argelès-sur-Mer, Saint Cyprien o Le Barcarès³. Sin embargo, el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial provoca un segundo exilio que dirigirá fundamentalmente su mirada hacia América, convirtiéndose México en el país escogido por la mayoría. De hecho, fue este territorio el que más refugiados acogió de entrada y tras de él se sitúan países como Argentina, Chile, Santo Domingo o Cuba.

La recepción de este masivo exilio fue una de las últimas grandes decisiones tomadas por el entonces presidente de México Lázaro Cárdenas, que gobernó entre 1936 y 1940, quien desde los inicios de la contienda apoyó con determinación al gobierno legal de la República.

La llegada de este numeroso grupo de exiliados, que en el caso de los profesionales relacionados con la industria del cine se cuantifica en un centenar⁴, coincide con el periodo de crecimiento del cine mexicano que acabará convirtiéndose en la primera industria cinematográfica de América Latina. Entre las iniciativas llevadas a cabo durante la década de los 30 cabe destacar la fundación de la Compañía Cinematográfica Latino Americana S.A. (Clasa, 1934), dotada de los equipos más modernos y adquirida más tarde por el gobierno; la inauguración de los Estudios Azteca en 1939; o, el mismo año, la imposición a las salas de cine de la exhibición de un mínimo de una película mexicana.

En el siguiente sexenio, el de Ávila Camacho, se creó el Banco Cinematográfico S.A., (1941), la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana (Canacine, 1942), la Gran Comisión de Asuntos Cinematográficos (1943), la distribuidora Películas Mexicanas (Pelmex,

1 José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.

2 Para un panorama general, véase desde el pionero trabajo de Román Gubern, *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen, 1976; a los numerosos trabajos de Juan Rodríguez entre los que destacamos: «La aportación del exilio republicano español al cine mexicano». *Taija: Publicación trimestral de literatura*, 1994, n. 4 (Ejemplar dedicado a: El exilio español en México (1939-1977)); «La aportación del exilio republicano español al cine mexicano» [En línea]. *Clio: History and History Teaching*, 2002, n. 25, [Consulta: 12-11-2023]. Disponible en <https://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>; «Recursos para el estudio de la literatura y el cine en el exilio» [En línea]. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 2007 n. 8, p. 163-174. [Consulta: 14-12-2023]. Disponible en <<https://www.aemic.org/ano-2007-numero-8-dossier-fuentes-archivisticas-estudio-exilio-republicano-1939/>> (Dedicado a: Fuentes archivísticas para el estudio del exilio republicano de 1939); «Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)». *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 2012, vol.12, n.47; «Identidad y nación en el cine de los exiliados republicanos». En Mari Paz Balibrea Enríquez (coord.). *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2017; y, más recientemente, «El cine del exilio republicano». En Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro (coords.). *1939. Exilio republicano español*. Madrid: Ministerio de Justicia; y, finalmente, los trabajos de Eduardo de la Vega Alfaro, «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano» [En línea]. *Filmbistoria online*. 2000, vol. 10, n. 1-2. [Consulta: 13-10-2023]. Disponible en <<http://revistes.ub.edu/index.php/filmbistoria/article/view/12386>>; «El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)». *Cuadernos de la Academia*, 2001, n. 9. (Ejemplar dedicado a: La herida de las sombras. El cine español en los años 40 / coord. por Luis Fernández Colorado, Pilar Couto Cantero).

3 Sobre el tema existe una importante literatura científica, además de los propios testimonios de quienes vivieron la experiencia en primera persona. Véase, por ejemplo, Marie-Claude Rafaneau-Boj, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Omega, 1995.

4 Entre directores, actores y actrices (el mayor número cuantificado), músicos, guionistas, críticos y técnicos, especialmente. En este texto se ha hecho una selección de directores y películas en relación con el tema de estudio, centrado en la mirada sobre la Ciudad de México.

1945) o la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1946) que vinieron a consolidar la hegemonía mexicana en el sector fundándose, además, importantes empresas productoras⁵. De este modo, durante esta década la producción se multiplicará por seis⁶, lo que conllevará la apertura de un mayor número de salas de cine y el aumento del público cuyos gustos se centrarán especialmente en el melodrama, la comedia y el llamado género “ranchero”⁷.

En este prometedor contexto se insertan los exiliados españoles que, como los mexicanos, deben adaptarse a los propios gustos del nuevo espectador al que ahora se enfrentan, lo que provoca que muchas veces los resultados no sean los esperados ni se ubiquen a la altura de sus potencialidades y talento. Igualmente, tampoco pudieron hacer en los primeros momentos un cine que expresara lo vivido, como sí ocurre con otras manifestaciones artísticas. Por ello, y así lo han expresado numerosas investigaciones, más que un cine español en el exilio, los exiliados con una trayectoria iniciada en España, provinieran o no ya del medio cinematográfico, hicieron, sobre todo, cine mexicano⁸, mientras que los formados en México pudieron, como veremos en las páginas siguientes, hacer un cine que logró reflejar la experiencia del exilio, gracias a la aparición, entre otras circunstancias, del grupo *Nuevo Cine*.

Esta diferenciación tiene que ver con el propio modo de producir del cine, que requiere un equipo amplio, a diferencia de otras disciplinas como la pintura o la literatura, y, también, por la situación del cine mexicano, convertido en la industria cultural más sólida de habla hispana. Sin embargo, precisamente este buen momento del séptimo arte permitió, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, la inserción de los exiliados, incluso para aquellos que estrictamente no eran del medio⁹, aunque no sin problemas ya que, como ocurre en todos los campos profesionales, existen voces que se alzan en contra de la incorporación de todos estos cualificados refugiados españoles. En este sentido, distintos sindicatos de profesionales del cine impusieron cuotas restrictivas para los extranjeros en producciones mexicanas¹⁰ vetando incluso su participación, en algunos casos, como la del director Carlos Velo, quien había escrito en colaboración con Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández el guion de *Entre Hermanos* (1944), basado en la novela de Mauricio Gamboa, que finalmente solo fue dirigida por Ramón Peón¹¹. Incluso durante estos años 40 los exiliados llegan a utilizar pseudónimos o sus nombres son omitidos de los créditos. Esta situación fue cambiando en la medida en la que se fueron nacionalizando enriqueciendo, con los propios bagajes que habían adquirido en España, la producción local.

5 Un acertado análisis de la industria se puede leer en el reciente libro de Rosario Vidal Bonifaz, *Estudios América. Una alternativa a la producción cinematográfica mexicana en tiempos de crisis (1941-1993)*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2023.

6 Juan Rodríguez, «Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta». *Quaderns de Vallençana*, 2009, vol. 3, n. 25, p. 24.

7 Cf. Marina Díaz López, *La comedia ranchera como género nacional de cine mexicano (1936-1952)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, Tesis doctoral.

8 Juan Rodríguez, «El cine del exilio...», *Op. cit.*, p. 483.

9 Cabe señalar el ejemplo de Max Aub quien llegó a afirmar «que su colaboración con la industria mexicana tenía un carácter puramente “alimenticio”». Cf. Rodríguez, *Op. cit.*, p. 28; la dramaturga María Luisa Algarra; o los casos de los pintores Josep Renau y José Horna, aunque este último todavía por reivindicar, que se dedicaron a hacer carteles de cine. Cf. Yolanda Guasch Marí, «La obra gráfica de José Horna en su exilio mexicano». En Carolina Erdocia Castillejo (coord.). *Arte y Exilio (1926-1960)*. San Sebastián: Hamaika Bide Elkartea, 2015.

10 Gubern señala a Jorge Negrete, entonces presidente de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), consiguió que el tope para la aparición de actores extranjeros fuese del 35%. Gubern, *Op. cit.*, p. 16.

11 Rodríguez, *Op. cit.*, p. 24.

Algunos de los protagonistas del exilio en el cine mexicano

Uno de los directores más importantes llegados al país mexicano con un camino profesional consolidado fue Carlos Velo (1909-1988). Especialista en el género documental, había trabajado al servicio de la República. Fundador del Cine Club de la Federación Universitaria de Estudiantes (FUE), este biólogo de formación se había iniciado en el cine como realizador con el filme sobre la vida de las abejas, en 16 mm, que ilustraba su tesis doctoral, consolidándose como uno de los documentalistas más importantes de España. Entre sus trabajos destacan *La ciudad y el campo* (1935), *Almadrabas* (1935), *Galicia y Compostela* (1935) o *Infinitos* (1935), todos grabados para CIFESA.

A su llegada a México como exiliado sigue ejerciendo la profesión de biólogo como docente en la Academia Hispano-Mexicana, aunque pronto abandonará la docencia para dedicarse de lleno al cine¹². Sus primeros proyectos estuvieron centrados en el documental hasta que, en 1944, como indicamos más arriba, realizó el guion de *Entre hermanos* ya que la dirección fue asumida por Ramón Peón. Con ella obtuvo el Ariel al mejor guion, su primer galardón y, por tanto, el reconocimiento mexicano¹³, que le valió un importante impulso a su carrera. En este sentido, en 1946, recibió la propuesta de dirigir el *Noticiero Mexicano EMA*, por encargo de Juan F. Azcárate. En esta empresa coincidirá con Manuel Barbachano Ponce con quien produce *Tele-Revista* para *Noticiero Mexicano EMA* y, poco después, *Cine-Verdad*, que supuso una valiosa aportación al movimiento documentalista, convirtiéndose en un referente y director de importantes documentales como *La tierra del chicle*, *El corazón de la ciudad* o *Pintura mural mexicana*. A partir de aquí se valida, también, su trabajo como director, con películas como *Raíces*, donde aparece como supervisor y coautor del guion, aunque muchos le acreditan también la dirección, o *Torero* (1956), filme que le consagra definitivamente¹⁴. Una década después emprenderá proyectos como *Pedro Páramo* (1966), autorizado ya por el STPC para hacer ficciones. Comenzado en 1960, la temible censura propició que la producción, realmente, no se concretara hasta 1966. La película, sobre la que se había proyectado Velo de forma especial, tuvo una feroz crítica y fue recibida con mucho desconcierto, aunque buscó resurgir de las cenizas la cinematografía mexicana que desde la década de los cincuenta estaba sumida en una importante crisis. Hoy está considerada como un filme de culto¹⁵.

Después de este fracaso junto a su mujer de entonces, la productora Angélica Ortiz, funda una empresa de producción de comedias que se disolverá una vez se rompa la relación. Lo interesante de esta etapa, y que tiene que ver con el espíritu documentalista de Velo, es que en la medida de lo posible siempre buscó la realización de sus filmes en exteriores. Así filmó películas como *Don Juan 67* (1966), *5 de chocolate y una de fresa* (1967), *Alguien nos quiere matar* (1968) y *El medio pelo* (1970), que gozaron tanto de éxito como de fracaso, si bien finalmente abandonó este tipo de producciones para retomar sus orígenes como documentalista, pasando a dirigir el Departamento de Producción de Documentales de los Estudios Churubusco y, más tarde, fue director del Centro de Producción de Cortometraje. Asimismo, desde 1975, estuvo al frente del Centro de Capacitación Cinematográfica del que fue su creador.

Sin lugar a duda, uno de los cineastas más conocidos y reconocidos no solo del exilio sino, también, de la cinematografía mundial es Luis Buñuel. Su presencia en el país mexicano se produce años después en relación con el grueso del exilio. No obstante, a su llegada es ya

12 Miguel Anxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 109.

13 *Ibid.*, p. 113-114.

14 *Ibid.*, p. 119-123.

15 Sobre toda la polémica de producción véase *Ibid.*, p. 165-185.

una figura consolidada, con una trayectoria reconocida fruto de su trabajo en España, Francia y Estados Unidos. Desde

su instalación en México capta la necesidad de incluir en sus películas una realidad tan desbordante como la mexicana y de relegar a segundo plano la omnipresencia del surrealismo de sus primeras películas (Un perro andaluz y La edad de oro), para dejar paso a un modo de expresión más acorde con la realidad que le toca vivir, cargada de problemas sociales y económicos¹⁶.

Ese nuevo escenario, sin embargo, no le impidió seguir siendo honesto a sus principios e, incluso, superar y trascender en el caso de México el discurso oficial del cine, como veremos en el siguiente apartado.

Con mucho más éxito en la industria debemos destacar a Miguel Morayta (1907-2013), siendo, quizás, uno de los personajes menos conocidos, aunque estaba emparentado con Francisco Franco. Cuando llegó a México la única experiencia que tenía en cine era haber sido en España jefe de publicidad de la distribuidora Renacimiento Films¹⁷.

Nació en Villahermosa (Ciudad Real). Inició su formación como militar e ingeniero industrial, actividad que desempeñó, primero durante la dictadura de Primo de Rivera y, más tarde, también con la proclamación de la Segunda República. Con el estallido de la guerra civil mantiene su profesión de militar hasta el final del conflicto. Tras pasar a Francia será confinado en los campos de concentración de Le Boulou y Saint-Cyprien, de donde logra salir gracias a las gestiones de su padre. Tras instalarse en Hendaya con su mujer e hijo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial le vuelve a llevar hasta el campo de concentración de Goraus, del que logrará salir gracias a la intervención de Lázaro Cárdenas. Llega exiliado a México en 1941, instalándose en Ciudad de México. En un principio se gana la vida pintando, hasta que el productor Felipe de Mier le ofrece su primer trabajo en la industria fílmica como gerente de CISA, que abandonará invitado por el productor Gonzalo Elvira para la supervisión de la producción del filme *Dulce Madre mía* (1942) de Alfonso Patiño. Un año después, en 1943, debutará como director en la película *Caminito Alegre*.

Tras estos primeros proyectos firmará un contrato exclusivo con CLASA para dirigir una película al año, aunque el contrato se romperá al finalizar *El amor de una vida/Primero la cosecha*, en 1945.

Con una carrera cinematográfica de más de 100 películas, como productor, guionista y director, fue esencialmente un creador que abarcó todos los géneros y se consolidó en la industria comercial. Retirado de la dirección fungió distintos cargos contribuyendo a la fundación de la Ciudad Cinematográfica de México y el Sindicato de Directores y Escritores de Cine. En 1988, la Sociedad Mexicana de Directores-Realizadores de Obras Audiovisuales, le otorgó la Medalla de Oro al Mérito como director por sus 50 años de carrera.

En la misma línea de directores comerciales se sitúan los nombres de Jaime Salvador (1901-1978) y José Díaz Morales (1908-1976). El primero, de origen barcelonés, trabajó en Hollywood donde debutó como director y, más tarde en Cuba antes de llegar a México, en 1941, donde se convirtió en guionista frecuente de Cantinflas¹⁸, tras haber escrito *Ni sangre*

16 Cristina Martínez-Carazo, «El cine de Buñuel en el contexto del exilio». En Alicia Alted y Manuel Lluisa (eds.). *La cultura del exilio republicano español de 1939*. Volumen II. Toledo: UNED Ediciones, 2003, p. 166.

17 José de la Colina, «Los transterrados en el cine mexicano». En AA. VV. *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 671.

18 Matilde Mantecón de Souto, «Índice biobibliográfico del exilio». En AA. VV. *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 853.

ni arena. Hasta 1943 no dirigirá su primera película bajo el título *El jorobado*, convirtiéndose desde este momento en un prolífico director¹⁹.

Díaz Morales fue uno de los primeros en desembarcar en la cinematografía mexicana ya que llegó en 1936²⁰. Su primera participación fue como guionista en la película *Canto a mi tierra* (1938) de José Bohr²¹, aunque muy pronto pudo desarrollarse como director. Su primera película fue *Jesús de Nazaret* (1942), siendo su primer éxito la película *Cristóbal Colón* (1943)²². Entre los realizadores que llegaron siendo niños a México destacan los nombres de Luis Alcoriza (1920-1992) y José Miguel García Ascot (1927-1986), más conocido como Jomi. El primero, Alcoriza, originario de Badajoz, llegó a México procedente del norte de África donde se hallaba la compañía teatral de sus padres, La Compañía Alcoriza. Desde aquí, con algunos datos todavía inciertos de cuál fue el itinerario seguido, llegó al país mexicano en agosto de 1939, entrando por tierra a través de Tuxtla (Chiapas)²³.

En un primer momento en México realiza papeles de teatro trabajando para la Compañía de las hermanas Isabel y Ana Blanch con quienes debuta en 1940 y a finales de ese mismo año también lo hace en el cine, aunque todavía como actor, en *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla)²⁴.

En 1946 inicia, junto a su mujer la actriz Raquel Rojas, nombre artístico de Janet Riesenfelds o también conocida como Janet Alcoriza, la carrera como guionista²⁵. Gracias a ella, conoció al director norteamericano Norman Foster, con el que perfeccionó su técnica de guion, escribiendo para él *El ahijado de la muerte* (1946), y «conoció a Oscar Dacingers y Antonio Matouk, que serían indispensables en su carrera de guionista y futuro director. A través de ellos, [también], conoció a Buñuel, con el que colaborará en diez películas»²⁶.

Con la película *El gran calavera* (1949), da comienzo su colaboración profesional con Buñuel que se prolongará durante varios años con trabajos como *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño/Don Quintín el amargao* (1951), *Él* (1952), *Nazarín* (1958) o *El Ángel Exterminador* (1962). Incluso se tiene constancia de la participación de Buñuel en un guion que luego no dirigió *Si usted no puede, yo sí*.

En 1960, cuando el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) lo permite²⁷, se estrena como director en la dirección de *Los Jóvenes* con guion escrito por él mismo, a la que le seguirán *Tlayucan* y la que le consagrará como director será *Tiburoneros* (1962) triunfadora en el Festival del Mar de Plata en 1963. Con ellas y *Tarabumara* (1964), Alcoriza miró hacia el campo, ese espacio olvidado por el cine mexicano²⁸.

En 1967 regresa por primera vez a España con la intención de dirigir el proyecto *Divinas Palabras* de Valle-Inclán, junto a Ricardo Muñoz Suay aunque no llegó a materializarse por lo que decidió volver a México. En 1971 rodará *Mecánica Nacional* considerada una de las primeras cintas del llamado *Nuevo Cine Mexicano*. Hasta su muerte, en los noventa, mantendrá

19 Victoria María Sueiro Rodríguez, «Detrás de la pantalla grande: exiliados republicanos en la cinematografía cubana. Una aproximación». En María del Pilar Rodríguez (ed.). *Exilio y cine*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2012, p. 321.

20 Silvia Flores, «Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de producciones Calderón». *Culturas II*, Edición especial Argentina-España, p. 40.

21 Rafael de España, «El exilio cinematográfico en México». En Pablo Yankelevich (coord.). *México, país de refugio*. México: CONACULTA, 2002, p. 230.

22 Matilde Mantecón de Souto, *Op. cit.*, p. 762.

23 Manuel González Casanova, *Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2006, p. 25-26.

24 *Ibid.*, p. 43-44.

25 *Ibid.*, p. 56.

26 Jorge Chaumel Fernández, «Luis Alcoriza o la mexicanización del exiliado cinematográfico republicano». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historias contemporáneas*, n. 28, 2016, p. 288.

27 González Casanova, *Op. cit.*, p. 91.

28 *Ibid.*, p. 97.

su prolífica carrera obteniendo importantes premios como la medalla Salvador Toscano, en 1992, poco antes de su muerte.

En cuanto a Jomi Ascot (1927-1986), hijo de un diplomático republicano, nació en Túnez y abandonó España en 1939. En México realiza toda su educación, siendo importante su formación en Filosofía y Letras en la UNAM. Fue, además, socio fundador del Ateneo Español, en 1949, y, también, dirigió el Cine Club Universitario y el Cine Club de México en el Instituto Francés de América Latina (1949).

Su inicio propiamente en el cine comienza como ayudante de Carlos Velo, en 1950, en el cine documental. Más tarde trabaja como guionista colaborando en cintas como *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, en la escritura de *Torero* (1956) de Carlos Velo y *Nazarín* de Buñuel (1958). En esta década de los cincuenta, además, conocerá, a través de Álvaro Mutis, a Gabriel García Márquez²⁹ quien llega a México en 1959. El primer contacto del escritor colombiano con el cine se producirá de la mano de Jomi, asistiendo al rodaje de su película más célebre *En el balcón vacío*, que iniciará en 1961³⁰, tras un periodo en La Habana. El proyecto será materializado junto a Emilio García Riera, el gran historiador del cine mexicano, y María Luisa Elio, ésta última autora de los relatos sobre la experiencia de una niña obligada a abandonar su Pamplona natal.

A partir de aquí será frecuente su escritura en revistas, periódicos, además de trabajar como productor y director de comerciales, debido al fracaso de *En el balcón vacío*, no volverá a dirigir hasta 1976, su primer y último largometraje industrial: *El viaje*.

La carrera de estos dos directores da comienzo en un momento en el que se empieza a gestar una nueva dinámica en la industria del cine. La época del cine de oro mexicano todavía se extendió durante la primera mitad de la década de los cincuenta, pero en la segunda mitad la industria cinematográfica entró en crisis. La etapa de los sesenta fue un periodo de transición caracterizado por el final de la época de oro, motivado por el estancamiento estético y temático; la reducción de producciones; el incremento de costos de producción; la pérdida de público; la desaparición física de las grandes estrellas con la imposibilidad de reemplazarlas; la competencia de la televisión y de Hollywood; el número reducido de salas de exhibición, así como la política de los sindicatos.

Precisamente, esta crisis cinematográfica produjo el nacimiento de agrupaciones que denunciaron la precaria situación como el *grupo Nuevo Cine*, conformado en 1961 por intelectuales y periodistas como Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Luis González León, Salvador Elizondo o Gabriel Ramírez, quienes editaron una revista con el mismo nombre. Esta publicación adoptó de la nueva ola francesa, surgida a finales de los años cincuenta, el concepto de “cine de autor” reconociendo a Luis Buñuel y Fernando de Fuentes como los directores más importantes de México y posibilitando, también, otras miradas de la Ciudad de México como veremos en las producciones analizadas.

La Ciudad de México a través de la mirada del exilio español

A lo largo de la historia del cine existe una cuantiosa producción fílmica que ha tenido como protagonista a las grandes urbes³¹. En el caso de México, la capital metropolitana a partir de los años 40 se convierte en un escenario del cine coincidiendo con el florecimiento de la industria y la llegada del exilio español.

29 Aunque también trabajará con otros directores como Luis Alcoriza en el guion de *Presagio* (1974); o *Pedro Páramo* de Carlos Velo, en 1966. Cf. Augusto M. Torres, *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 2005, p. 132 y 136.

30 Gonzalo Restrepo Sánchez, *Gabriel García Márquez y el cine ¿Una buena amistad?* Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2019, p. 44.

31 Para el caso de América Cf. Gloria Camarero Gómez (ed.), *Ciudades americanas en el cine*. Madrid: Akal, 2017.

Evidentemente el impacto de la ciudad fue significativo en el conjunto de refugiados. ¿Pero cuál fue la mirada del exilio a la nueva urbe? En este sentido, conservamos algunos testimonios pictóricos que si bien en un primer momento se dedicaron a plasmar la propia experiencia de la guerra y el exilio, como quedó de manifiesto en la célebre muestra *Pintura en el destierro* (Casa de la Cultura Española, 1940), más tarde incorporaron el nuevo entorno dando cabida en sus telas a espacios socialmente reconocidos como los pintados por Soledad Martínez (*Chapultepec, Lago de Chapultepec* o *Parque España*)³², aunque sin olvidar que también tuvieron grandes dificultades para integrarse en el medio pictórico mexicano dominado por la Escuela Mexicana y los muralistas.

En cuanto a la visión aportada por los cineastas exiliados, en líneas generales, no se aleja de la expresada por la propia cinematografía mexicana. Aunque podemos identificar algunos ejemplos significativos, como el caso de *Los Olvidados*, los otros filmes escogidos para este trabajo recrean una metrópoli muy en consonancia con la propia industria nacional que refleja los propios cambios que va sufriendo la ciudad y donde, precisamente, la modernidad se expresa a través de ella. Así se desprende de la investigación *La ciudad de México que el cine no dejó*³³, de Carlos Martínez Assad, en la que se da cuenta de las formas en las que se va representando, desvelando buena parte de los edificios, las calles o las colonias más reconocidas por la colectividad, convirtiéndose en emblemáticas construcciones como la Catedral, el Palacio de Bellas Artes, la Torre Latinoamericana, la cárcel de Lecumberri, la Casa de los Azulejos; o espacios como el Zócalo, la Alameda, el mercado de la Lagunilla, el Bosque de Chapultepec; sus colonias más afamadas como la Roma, la Condesa, Santa María la Ribera, San Ángel o el propio centro; o monumentos como la Columna de la Independencia, El Caballito o el monumento a Cuauhtémoc, que simbolizan y expresan, también, la propia historia de la ciudad y de sus gentes. La modernidad se representó con el Paseo de la Reforma o la pobreza con el puente de Nonoalco, que tan de moda se pusieron en los años cincuenta, generando unos imaginarios y unos estereotipos que, a la vez, se convierten en la evocación de las propias transformaciones del espacio urbano, de sus cambios y su desarrollo, pero, también, de sus pérdidas. «En las imágenes del cine queda plasmada su memoria, su diario acontecer de manera aleatoria porque no era ése el único objetivo del realizador, que utiliza a la ciudad más como escenario»³⁴. Una ciudad de espacios elegantes y, también, una ciudad con lugares sórdidos donde sucede la prostitución o la delincuencia.

Miguel Morayta nos ofrece visiones precisas de la Ciudad de México en filmes como *La Vagabunda* (1950) o *El camino del infierno* (1951). De la primera, adaptación de la obra teatral *Zona roja*, ha quedado inmortalizada Nonoalco, logrando retransmitir como indica Rafael Aviña:

[...] el desasosiego social de la época, y el punto de vista cultural y público sobre un problema que había adquirido proporciones míticas. El arranque es un prólogo documental en el que la eficaz cámara de Víctor Herrera se interna en esos cinturones de miseria acompañado de un texto moralista: «En la ciudad de México hay una barriada que todos denominan zona roja que es la más pobre, miserable y mezquina de todas. Inimaginable el hacinamiento de covachas, de tugurios

32 Cf. Jaume Soler, *La pintora Soledad Martínez*. (Anotaciones autobiográficas recogidas por Jaume Soler). Valencia: Artes Gráficas Soler, 1990; o AA.VV. *La pintora Soledad Martínez y sus coleccionistas*. Valencia: Talleres Gráficas Ripoll, 1991.

33 Carlos Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2010.

34 *Ibid.*, s.p. (versión digital).

donde habitan seres que miran con indiferencia cómo se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener que comer...»³⁵.

En cuanto *El camino del infierno*, Martínez Assad describe la aparición de la urbe mexicana como una ciudad atemporal³⁶, pero también como un «lugar simbólico del tránsito de lo rural a lo urbano»³⁷.

Sin embargo, será el director aragonés Buñuel con su película *Los Olvidados*, quien abra una nueva etapa para el cine mexicano, convirtiéndose en uno de los pioneros del llamado Nuevo Cine Latinoamericano de este país. El motivo para ese giro es el interés por atender con espíritu crítico, en esa película,

el espacio de los invisibles, tal como refleja desde el inicio de la misma. Los hechos narrados están basados en la realidad, en personajes auténticos, paradigmas de los que podemos encontrar en la periferia de cualquier ciudad sin excepción -en este caso Ciudad de México-, donde proliferan los «hogares de miseria», que acaban convirtiéndose en verdaderos «semilleros de la delincuencia»³⁸.

Retrata la ciudad periférica y en construcción, en contraste con esos otros espacios representativos de la modernidad y la elegancia, siendo especialmente reconocible «el escenario vacío de Nonoalco»³⁹.

Cuando Luis Buñuel realiza este filme, venía de una fallida estancia en Estados Unidos y hacía solamente cuatro años que había llegado a México, tras el fracaso del proyecto que teóricamente le llevaba a París. Además, sus dos películas iniciales le habían conducido al fracaso, *Gran casino* (1947), y al éxito *El gran calavera* (1949). Ambas fueron producidas por Oscar Dancigers, quien llevaba exiliado en México desde 1940.

Por lo tanto, la llegada a la capital mexicana se produce de manera circunstancial, pero decide iniciar una nueva etapa, la más prolífica y productiva en términos cuantitativos⁴⁰. Nacionalizado desde 1949, aunque en sus memorias apuntó: «me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: Si desaparezo, buscadme en cualquier parte menos allí»⁴¹, su producción mexicana sigue siendo tema de actualidad. Apodado por algunos como «Buñuel el americano» o «Buñuel el mexicano», Ehrlicher nos propone Buñuel «el de las dos orillas», ya que en sentido estricto en México también realizó un cine producto de la propia industria nacional⁴².

La película *Los olvidados* le valdrá a partes iguales el fracaso y el éxito. El primero se lo propicia el país, que consideró indecente la forma en la que representó la juventud delincuente durando en cartelera pocos días. La situación se revertiría tras conseguir el premio a mejor director, en 1951, en el Festival de Cannes, alcanzando entonces un éxito que ha durado

35 Rafael Aviña, «Vagabunda: el calvario de Nonoalco». *Festival Internacional de cine de Morelia*. [Consulta: 15-12-2023]. Disponible en <<https://moreliafilmfest.com/vagabunda-el-calvario-de-nonoalco>>.

36 Carlos Martínez Assad, *Op. cit.*, s.p. (versión digital).

37 Carlos Martínez Assad, «La Ciudad de México en el cine». En Aurelio de los Reyes (coord.). *Miradas al cine mexicano*. Volumen II. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, p. 290.

38 María Dolores Pérez Murillo, «Invisibilizados en las ciudades iberoamericanas a través del cine. De Ushuaia a Tijuana». En Gloria Camarero Gómez (ed.). *Ciudades americanas en el cine*. Madrid: Akal, 2017, p. 92.

39 Carlos Martínez Assad, «La Ciudad de...», *Op. cit.*, p. 290.

40 Los estudiosos de Buñuel incluyen 20 producciones de sus 32 películas en esta etapa. Hasta no hace muchos años, este periodo en relación con el surrealista o su etapa francesa posterior había despertado poco interés en la historiografía sobre el cineasta, posiblemente porque el propio Buñuel también le concedió menos importancia. Cf. Hanno Ehrlicher, «Luis Buñuel: Los Olvidados (1950)». En Christian Wehr (ed.). *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 232.

41 Ana María de la Fuente (trad.), Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. Barcelona: Penguin Random House, 2012, p. 250. (Tercera edición).

42 Hanno Ehrlicher, *Op. cit.*, p. 233.

hasta nuestros días. Dos momentos más destacarían en la carrera de éxitos de esta película: el descubrimiento insólito de un doble final, en 1996, por personal de la Filmoteca de la UNAM y su declaración como Memoria del Mundo por la UNESCO, en 2003.

Desde su producción muchos son los trabajos, análisis y tesis que se han elaborado acercándonos a su obra realizada en México y, especialmente, a la película desde distintos puntos de vista y enfoques⁴³. Por lo tanto, sin pretender hacer un estudio pormenorizado, resaltamos cuales han sido aquellos aspectos de la ciudad que aparecen en la película, cuya producción se hace en un momento en el que la edad de oro del cine mexicano empieza a languidecer, aunque es el momento en el que eclosiona el género de la ciudad, pero «romperá con el modelo de representación convencional de la urbe y de los pobres en el cine mexicano de la época»⁴⁴.

Con una producción compleja, la ciudad que presenta es fruto de un profundo estudio que hizo el director de Calanda junto al guionista Alcoriza, sobre Nonoalco, Romita y Tacubaya, los procesos del Tribunal de Menores y los expedientes de la Clínica de Conducta de México para conocer de cerca la realidad que vivían sus gentes. Precisamente el filme contrasta con la representación de pobreza que se había institucionalizado a través de un imaginario ideal cuyo ejemplo más claro fue *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez. Así, nace una película que muestra un paisaje urbano de miseria, con edificios destruidos y otros en construcción que habitan junto a corrales de animales. En *Los olvidados*, apunta Amparo Martínez Herranz, Buñuel «huye de la fábula moral para proponer preguntas inquietantes, especialmente aquellas que tienen que ver con el sinsentido del bien y el mal o con la miseria material y moral»⁴⁵. En definitiva,

en cuanto a la imagen de la ciudad, la película de Buñuel mantiene la división que caracteriza el cine institucional entre ciudad marco y barrio, pero el aragonés incorpora el aspecto agrario del suburbio y no redime al barrio, de manera que la imagen que prevalece es la de una ciudad rota, desintegrada, enferma y supurante, como los cuerpos de varios de los personajes del filme. Como ellos, la ciudad está a medio camino entre el agro y la urbe, y en ella la vida de sus habitantes parece agotarse en la simple supervivencia. Su énfasis contradice la modernidad urbana de que se hacía ostentación en la imagen oficial»⁴⁶.

Como último apunte, *Los Olvidados* es una película que fue realizada con buena parte de profesionales del exilio: Luis Alcoriza como coguionista; Max Aub y Juan Larrea como colaboraron en algunas partes del guion; o Manuel Aldecoa que, bajo el nombre artístico de Alfonso Mejía, da vida a Pedro⁴⁷.

Si en *Los Olvidados* es Nonoalco uno de los principales protagonistas, en la película *Él* (1952), con guion de nuevo con Luis Alcoriza, serán las colonias de Coyoacán, Churubusco y San Ángel o el centro, con su imponente Catedral. Sin embargo, mucho más completa será la

43 Para una visión general de lo escrito sobre Buñuel véase Carlos Losilla, «Apuntes para una bibliografía». En Jesús Angula y Joxean Fernández (coords.). *Luis Buñuel*. Donostia: Donostia Kultura/Filmoteca Vasca, 2020.

44 Francisco J. Millán Agudo, «Miserias que engendran monstruos. Los Olvidados: contexto sociocultural, génesis del filme e influencias posteriores». En Carmen Peña Ardid y Víctor M. Lahuerta (eds.). *Buñuel 1950. Los Olvidados. Guion y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón/Caja Rural de Teruel, 2007, p. 21.

45 Amparo Martínez Herranz, «Triunfar o morir. Luis Buñuel en México». En Jesús Angula y Joxean Fernández (coords.). *Luis Buñuel*. Donostia: Donostia Kultura/Filmoteca Vasca, 2020, p. 88.

46 Julia Tuñón, «El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los Olvidados de Buñuel». *Iberoamericana*, III, 2003, 11, p. 139.

47 Carmen Peña Ardid, «Prólogo». En Carmen Peña Ardid y Víctor M. Lahuerta (eds.). *Buñuel 1950. Los Olvidados. Guion y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón/Caja Rural de Teruel, 2007, p. 7-8.

visión que ofrezca en *La ilusión viaja en tranvía* (1953) donde se hace un recorrido de la ciudad de los 50. Así la voz en *off* nos introduce:

México, gran ciudad como tantas otras del mundo, es teatro de los más variados y desconcertantes sucesos que son sinónimo de su diario vivir, no obstante, su trascendencia. Millones de personas trenzan hora tras hora sus historias fugaces y sencillas. Sus actos y palabras se encaminan siempre a la realización de un sueño, de un deseo, de una ilusión. Unidas todas ellas forman el colosal enjambre de la vida cotidiana.

A partir de la película *Los olvidados*, la carrera de Buñuel en México será imparable, iniciándose su etapa más personal y con mayor libertad en la ciudad azteca. No obstante, desde 1966 su producción se trasladará a Francia, aunque sin abandonar su residencia en el país mexicano que lo reconocerá con el Premio Nacional de las Artes en 1978. El legado de Buñuel y su propio interés por el escenario urbano permanece en la figura de Arturo Ripstein. De este director mexicano se ha dicho que fue asistente de Buñuel, un mito que el propio director desmiente: «Fui a pedirle permiso para verlo filmar –como otros tantos directores. [...] [N]o había escuela de cine, sino que el cine se aprendía yendo a ver películas»⁴⁸.

Finalmente, terminamos el recorrido por la Ciudad de México vista por los exiliados con la película *En el balcón vacío*, que supone un hito singular en la cinematografía mexicana, «un caso marginal y solitario» como dirá José de la Colina⁴⁹, en tanto en cuanto está realizada por el exilio y habla sobre el exilio, aunque

*la película no precisa verbalmente el país en que transcurre esta historia del exilio, aunque tampoco se pretende esconder realmente. Se puede reconocer que el país al que los personajes se exilian es México por el acento de algunos actores y por las imágenes de la parte final de la película en la que se aprecia la inconfundible Plaza de la Constitución (popularmente conocida como Zócalo) y otros monumentos y avenidas de la capital mexicana. En este sentido, la manera de dar cuenta de la experiencia del exilio en un sitio que, aunque está determinado, pretende tener valor universal y no lo local recuerda el uso que Buñuel hizo de la misma ciudad, aunque con los barrios marginales, en *Los Olvidados*⁵⁰.*

Como indicábamos más arriba, Jomi García Ascot junto con María Luisa Elio y Emilio García Riera escriben el guion de esta cinta que se estrenará en 1962 y en la que se narran las circunstancias de la guerra civil y del exilio. La Ciudad de México que nos presenta debe simular la vida de una niña en la España en guerra y, también, su posterior exilio. Por ello se escogieron aquellos lugares que el propio exilio había construido como fragmentos de la patria perdida: el Colegio Madrid, el Sanatorio Español, los edificios Condesa, el Ateneo Español y el Parque Lira. Rodada con actores y actrices no profesionales, fue actuada por el propio transtierro, Tomás Segovia, José de la Colina, apareciendo en escena, incluso, los guionistas como protagonistas. La cinta está dividida en tres partes: la niña Gabriela en su Pamplona natal; Gabriela ya adulta deambulando por la Ciudad de México; y, por último, el regreso a Pamplona.

Aunque tuvo poca repercusión en México, y nunca se estrenó comercialmente, la película obtuvo el Premio de la Crítica en el Festival de Lorcano (1962) y Giallo d'Oro en el de Sestri-Levante (1963). Se trató de una de las primeras aventuras del cine independiente que le costó

48 S/A *Jueves de cine en casa Buñuel. Arturo Ripstein conversa con Roberto Fiesco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, p. 19-20.

49 José de la Colina, *Op. cit.*, p. 662.

50 Jaime Céspedes, «En el balcón vacío: de la literatura al cine». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 2017, n. 19, p. 261.

a Ascot el alejamiento del cine industrial teniéndose que dedicar durante algunos años al cine comercial.

Conclusiones

Este breve recorrido ha buscado rescatar y destacar el trabajo de algunos cineastas españoles en su exilio en México y analizar a través de sus producciones, la visión de la capital que proyectaron. Unos, como hemos visto, se incorporaron a la industria mexicana en su cine más comercial ofreciendo, por lo tanto, películas muy en consonancia con las realizadas por directores locales que vivían en ese momento, la década de los 40, su edad de oro y quisieron proyectar el progreso en el que estaba sumido el país y, especialmente, su capital.

Otros, en cambio, como Luis Buñuel, y muchos de los que trabajaron con él, junto con la generación de cineastas más jóvenes formados en México, se abrieron a los cambios que se estaban produciendo en todas las cinematografías latinoamericanas y que desembocaron en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano mostrando un cine con otros matices, que en lo se refiere a la representación de la ciudad, abordó aspectos más comprometidos con la realidad social molesta y contradictoria al progreso. Evidentemente, las condiciones de la industria cambiaron, facilitando otras posibilidades y otras formas de enseñar y dar a conocer la Ciudad de México.

Bibliografía

- AA. V.V. *La pintora Soledad Martínez y sus coleccionistas*. Valencia: Talleres Gráficas Ripoll, 1991.
- AVIÑA, Rafael. «Vagabunda: el calvario de Nonoalco» [en línea]. *Festival Internacional de cine de Morelia*. [Fecha de consulta: 15/12/2023]. Disponible en <<https://moreliafilmfest.com/vagabunda-el-calvario-de-nonoalco>>.
- BUÑUEL Luis, FUENTE, Ana María de la (trad.). *Mi último suspiro*. Barcelona: Penguin Random House, 2012. (Tercera edición).
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria (ed.). *Ciudades americanas en el cine*. Madrid: Akal, 2017.
- COLINA, José de la. «Los transterrados en el cine mexicano». En AA. VV. *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 661-678.
- CÉSPEDES, Jaime. «En el balcón vacío: de la literatura al cine». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 2017, n. 19, p. 259-274.
- CHAUMEL FERNÁNDEZ, Jorge. «Luis Alcoriza o la mexicanización del exiliado cinematográfico republicano». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V. Historias contemporáneas, n. 28, 2016, p. 283-305.
- ESPAÑA, Rafael de. «El exilio cinematográfico en México». En Yankelevich, Pablo (coord.). *México, país de refugio*. México: CONACULTA, 2002, p. 229-244.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina. *La comedia ranchera como género nacional de cine mexicano (1936-1952)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, Tesis doctoral.
- EHRLICHER, Hanno. «Luis Buñuel: Los Olvidados (1950)». En Wehr, Christian (ed.). *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 231-257.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo. *Las imágenes de Carlos Velo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- FLORES, Silvia. «Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de producciones Calderón». *Culturas II*, Edición especial Argentina-España, p. 35-47.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. *Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2006.
- GUASCH MARÍ, Yolanda. «La obra gráfica de José Horna en su exilio mexicano». En Erdocia Castillejo, Carolina (coord.). *Arte y Exilio (1926-1960)*. San Sebastián: Hamaika Bide Elkartea, 2015, p. 527-543.
- GUBERN, Román. *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen, 1976.

- LOSILLA, Carlos. «Apuntes para una bibliografía». En Angula, Jesús y Fernández, Joxean (coords.). *Luis Buñuel*. Donostia: Donostia Kultura/Filmoteca Vasca, 2020, p. 241-268.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MANTECÓN DE SOUTO, Matilde. «Índice biobibliográfico del exilio». En AA. VV. *El exilio español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 717-878.
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2010. Versión digital.
- . «La Ciudad de México en el cine». En Reyes, Aurelio de los (coord.). *Miradas al cine mexicano*. Volumen II. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, p. 283-302.
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina. «El cine de Buñuel en el contexto del exilio». En Alted, Alicia y Lluisa, Manuel (eds.). *La cultura del exilio republicano español de 1939*. Volumen II. Toledo: UNED Ediciones, 2003, p. 159-168.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo. «Triunfar o morir. Luis Buñuel en México». En Angula, Jesús y Fernández, Joxean (coords.). *Luis Buñuel*. Donostia: Donostia Kultura/Filmoteca Vasca, 2020, p. 81-107.
- MILLÁN AGUDO, Francisco J. «Miserias que engendran monstruos. Los Olvidados: contexto sociocultural, génesis del filme e influencias posteriores». En Peña Ardid, Carmen y Lahuerta, Víctor M. (eds.). *Buñuel 1950. Los Olvidados. Guion y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón/Caja Rural de Teruel, 2007, p. 13-54.
- PEÑA ARDID, Carmen. «Prólogo». En Peña Ardid, Carmen y Lahuerta, Víctor M. (eds.). *Buñuel 1950. Los Olvidados. Guion y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón/Caja Rural de Teruel, 2007, p. 7-12.
- PÉREZ MURILLO, María Dolores. «Invisibilizados en las ciudades iberoamericanas a través del cine. De Ushuaia a Tijuana». En Gloria Camarero Gómez, Gloria (ed.). *Ciudades americanas en el cine*. Madrid: Akal, 2017, p. 77-95.
- RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude. *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Omega, 1995.
- RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Gabriel García Márquez y el cine ¿Una buena amistad?* Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2019.
- RODRÍGUEZ, Juan. «La aportación del exilio republicano español al cine mexicano». *Taiifa: Publicación trimestral de literatura*, 1997, n. 4, p. 197-224.
- . «La aportación del exilio republicano español al cine mexicano» [En línea]. *Clio: History and History Teaching*, 2002, n. 25, [Fecha de consulta: 12/11/2023]. Disponible en <<http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>>.
- . «Recursos para el estudio de la literatura y el cine en el exilio». [En línea]. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 2007 n. 8, p. 163-174. [Fecha de consulta: 14/12/2023]. Disponible en <<https://www.aemic.org/ano-2007-numero-8-dossier-fuentes-archivisticas-estudio-exilio-republicano-1939/>>.
- . «Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta». *Quaderns de Vallençana*, vol. 3, n. 25, 2009, p. 22-35.
- . «Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)». *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 2012, vol. 12, n. 47, p. 157-170.
- . «Identidad y nación en el cine de los exiliados republicanos». En Balibrea Enríquez, Mari Paz (coord.). *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2017, p. 416-420.
- . «El cine del exilio republicano». En Aznar Soler, Manuel e Murga Castro, Idoia (coords.). *1939. Exilio republicano español*. Madrid: Ministerio de Justicia, p. 483-488.
- SOLER, Jaume. *La pintora Soledad Martínez*. (Anotaciones autobiográficas recogidas por Jaume Soler). Valencia: Artes Gráficas Soler, 1990.
- SUEIRO RODRÍGUEZ, Victoria María. «Detrás de la pantalla grande: exiliados republicanos en la cinematografía cubana. Una aproximación». En Rodríguez, María del Pilar (ed.). *Exilio y cine*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2012, p. 317-330.

- S/A. *Jueves de cine en casa Buñuel. Arturo Ripstein conversa con Roberto Fiesco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, p. 19-20.
- TORRES, Augusto M. *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 2005.
- TUÑÓN, Julia. «El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los Olvidados de Buñuel» [En línea]. *Iberoamericana*, III, 2003, 11, p. 129-144. [Fecha de consulta: 15/11/2023]. Disponible en <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/beroamericana/article/view/620/304>>.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la. «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano» [En línea]. *Filmhistoria online*. 2000, vol. 10, n. 1-2, p. 71-91. [Fecha de consulta: 13/10/2023]. Disponible en <<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12386>>.
- . «El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)». *Cuadernos de la Academia*, 2001, n. 9, p. 21-42.
- VIDAL BONIFAZ, Rosario. *Estudios América. Una alternativa a la producción cinematográfica mexicana en tiempos de crisis (1941-1993)*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2023, p. 11-46.

Estratos cinematográficos de la ciudad de Roma: el descubrimiento de la periferia urbana

Óscar LAPEÑA MARCHENA

Universidad de Cádiz

Oscar.lapenia@uca.es

Resumen: El cine se ha ocupado de la periferia de la ciudad de Roma a partir de finales de la Segunda Guerra Mundial, mostrándola como un espacio de carencias. Ha sido, además, un territorio exclusivo para la cinematografía italiana, ya que las producciones extranjeras rodadas en la ciudad se han ocupado, casi en su mayoría, del centro histórico y turístico de Roma. En las últimas décadas, los barrios del cinturón de la periferia romana han sido los principales protagonistas, mostrando la imagen de una ciudad cercana y real, con unos problemas fácilmente reconocibles por los espectadores.

Palabras claves: Roma, cine, periferia, neorrealismo, posguerra, urbanismo

Strates cinématographiques de la ville de Rome : la découverte de la périphérie urbaine

Résumé : Le cinéma s'occupe de la périphérie de la ville de Rome depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et le montre comme un espace de déficiences. C'est également le terrain exclusif du cinéma italien, puisque les productions étrangères tournées dans la ville se sont essentiellement concentrées sur le centre historique et touristique de Rome. Au cours des dernières décennies, les quartiers de la périphérie romaine ont été les principaux protagonistes, montrant l'image d'une ville proche et réelle, avec des problèmes facilement reconnaissables par le spectateur.

Mots-clés : Rome, cinéma, périphérie, néoréalisme, période d'après-guerre, urbanisme

Cinematographic strata of the city of Rome: the discovery of the urban periphery

Abstract: Cinema has occupied the periphery of the city of Rome since the end of the Second World War, showing it as a space of deficiencies. It has also been an exclusive territory for Italian cinematography, since foreign productions filmed in the city have almost mostly focused on the historical and tourist center of Rome. In recent decades, the neighborhoods of the Roman periphery belt have been the main protagonists, showing the image of a close and real city, with problems easily recognized by viewers.

Keywords: Rome, cinema, periphery, neorealism, postwar, town planning

Desde los últimos años del siglo XIX comenzó a establecerse una relación especial entre los grandes núcleos urbanos del planeta con el nuevo invento del cinematógrafo. Las ciudades más importantes, las capitales y los centros políticos, industriales y culturales se convirtieron en potenciales espacios de rodaje de las compañías de cine y, al mismo tiempo, de exhibición pública de los resultados. Primero, en barracones de feria, salones escasamente acomodados para, progresivamente y conforme el público a quien iba dedicado el producto se aburguesaba, llegar a los teatros y a los edificios creados en exclusiva para las proyecciones, las salas cinematográficas. De este modo empezó a definirse y tomar forma lo que venimos

en denominar el estrato cinematográfico que se encuentra en la mayoría de las ciudades. Al igual que las sucesivas sociedades y culturas del pasado han dejado su huella material, más o menos abundante y accesible, en forma de estratos, el cine ha ido haciendo lo propio. Estrato que son, simultáneamente, materiales e intangibles y que va creciendo sin seguir un ritmo constante, influenciados por factores económicos, políticos, sociales y culturales.

En el caso de la ciudad de Roma, objeto de atención en estas páginas, ese estrato comenzaría con la primera exhibición del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el estudio del fotógrafo Henry Le Lieure situado en la Via del Mortaro número 19, no muy distante de la Fontana di Trevi. La proyección tuvo lugar el trece de marzo de 1896 y, al año siguiente, en esa misma dirección funcionó una sala cinematográfica con pretensiones de estabilidad. En los inicios de ese estrato también se situarían las primeras tomas de la realidad rodadas en la ciudad, lo que hoy llamaríamos breves noticiarios; así, por ejemplo, la llegada a Roma de los príncipes de Montenegro o la visita al Panteón de Agripa de los príncipes de Nápoles, que fueron proyectadas, junto a otras bobinas con información internacional o de temas de ficción, en los primeros meses de 1897¹. Junto a la sala de la céntrica Via del Mortaro, otros cines empezaron a abrir sus puertas², como el que Ezio Cristofari y Luigi Topi abrieron en la Piazza di San Lorenzo in Lucina en 1898, con la salvedad de que el invento que exhibían era un Kinetoscopio de Thomas Edison que solo permitía el visionado individual de las bobinas. O el cine Moderno que abrió sus puertas en la Piazza Esedra el veinte de enero de 1904 propiedad del pionero del cine italiano Filoteo Alberini³.

En 1905, en Porta San Giovanni, un área de Roma que pronto albergaría diferentes estudios cinematográficos, se inauguró la casa de producción Alberini Santoni, que al año siguiente se convertiría en la Cinés. La productora Alberini Santoni sería la encargada de llevar adelante la primera película con guion realizada en Italia. Se trató de *La presa di Roma*, dirigida por el mencionado Filoteo Alberini en 1905⁴; la cinta narraba los acontecimientos sucedidos treinta y cinco años atrás, cuando las tropas de la Casa de Saboya entraron en la ciudad de Roma iniciando, de este modo el final del proceso de unificación política del país. La cinta desglosaba este argumento en siete cuadros y su estreno supuso uno de los primeros hitos metacinematográficos ligados a la ciudad. La primera proyección tuvo lugar en el mismo lugar donde se desarrollaban los acontecimientos que se sucedían en la pantalla, a la altura de la Porta Pia, en la Via Nomentana. El público que se congregó para ver la película tuvo la oportunidad de revivir los hechos prácticamente en el mismo espacio donde años atrás el cuerpo de *bersaglieri* derribó las murallas de Roma, entonces propiedad del estado Vaticano.

Una de las consecuencias que tuvo la Primera Guerra Mundial en la cinematografía italiana fue la de acelerar la concentración de casas de producción en Roma, acabando con la dispersión anterior al conflicto, donde estas se repartían entre Turín, Nápoles, Milán y la propia Roma. Allí convivieron productoras como la Roma Film, la Latium Film –que luego sería la Pineschi– la Film d'Arte Italiana, sucursal de la Pathé parisina, la Cinés, la Helios Film, la Celio, la Cinegraph, la Tiber o la Caesar, entre otras muchas⁵. En la ciudad empezó a asociarse el eje señalado por la Via Tuscolana, que parte en dirección sureste desde la Porta San Giovanni, como un espacio cinematográfico, debido a la cantidad de estudios que se iban concentrando en la zona. La consolidación definitiva de esa identificación llegará tras el

1 Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*. Bari: Laterza, 2008, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 Giovanna Lombardi, *Filoteo Alberini. L'inventore del Cinema*. Roma: Arduino Sacco Editore, 2008, p. 95.

4 Guido Aristarco, «Il Cinema. *La Presa di Roma*». *Studi Romani*, 1992, p. 56 y ss.; Mario Verdone, *Il cinema a Roma*, Roma: Edilazio, 2003, p. 109–111; Giovanna Lombardi, *Op. cit.*, p. 113 y ss.; Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 2011, p. 1 y ss.; Giovanni Lasi, *La presa di roma 20 settembre 1870 (Filoteo Alberini, 1905). La nascita di una nazione*. Milán: Mimesis, 2015.

5 Mario Verdone, *Op. cit.*, p. 173.

año 1937 con la construcción de Cinecittà, meses después de que, durante la noche del veinticinco al veintiséis de septiembre de 1935, salieran ardiendo los flamantes estudios de la Cinés en Via Veio, en las proximidades de la Porta San Giovanni⁶.

El cine del *ventennio* fascista siguió dos ejes básicos, la autopropaganda y la evasión de la realidad. Para lograr el primer objetivo se utilizaban los noticiarios rodados por el Instituto Luce, que eran de obligada emisión antes de cada película. Y eran las películas de ficción las encargadas de alejar lo más posible al público de la realidad, bien situando la trama en el pasado, bien en ambientes aristocráticos y de la alta burguesía europea. Es decir, que el cine no reflejó los grandes cambios urbanísticos que sufrió Roma en esos años. Entre ellos cabe destacar la destrucción de barrios del centro histórico situados junto a los vestigios de la Antigüedad, en la campaña, puesta en marcha por el fascismo, para identificar los éxitos de la antigua Roma con la Italia del presente. Ello supuso la destrucción de amplias áreas de habitación situadas en los foros y en la Via dell'Impero, la nueva arteria urbana que conectaba el Coliseo con la Piazza Venezia, el lugar por excelencia del poder fascista. El cine tampoco reflejó toda la problemática que trajo consigo el enorme aumento de población que vivió Roma, entre 1921 y 1936, cuando sus habitantes crecieron en un 74%⁷. Tampoco hubo espacio en las pantallas para mostrar la solución adoptada para ofrecer alojamiento tanto a la población desalojada del centro histórico como a los emigrantes llegados desde distintos puntos del país, que no fue otra que la de levantar barrios populares en la periferia, un espacio urbano que, por el momento, permanecía invisible para el cine.

El gran proyecto edilicio del fascismo fue la construcción de un nuevo barrio que acercara el mar a Roma. La idea partió de la candidatura de la ciudad para acoger la Exposición Universal de 1942 que, debido a la situación internacional, nunca llegó a celebrarse. La idea era construir un espacio –conocido primero como barrio L'E42 y posteriormente como EUR–, que mostrara toda la grandeza y monumentalidad del régimen fascista⁸. El EUR formaría parte de un eje urbanístico con dirección de sur a norte que, empezando por Ostia Antica, seguiría por el EUR, el nuevo centro histórico romano para acabar en el foro Mussolini, hoy foro Itálico. El EUR se terminaría de construir en la década de los cincuenta, pero fue pronto lugar de rodaje de múltiples producciones; fugazmente se aprecia uno de sus edificios más emblemáticos –el Pallazzo della Civiltà e il Lavoro– en una secuencia de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945), aunque el barrio sirvió de escenario para títulos tan diferentes como *L'ultimo uomo sulla terra* (Ubaldo Ragona 1964), el episodio de firmado por Federico Fellini en *Boccaccio 70* (Mario Monicelli, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica), o *Titus* (Julie Taymor 1999), además de múltiples *pepla*⁹.

Será tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de las películas neorrealistas, herederas directas de la grave situación de posguerra, cuando en la pantalla Roma recupere espacios urbanos hasta entonces ignorados, en especial los de la periferia.

Un paseo por la ciudad permite detectar trazas del estrato cinematográfico, ya sea a través de la presencia de cines o estudios de producción o mediante las placas que en las calles de Roma indican los lugares donde se grabaron películas especialmente relevantes. Baste recordar aquella que, en Trastevere, a las puertas del mercado de Porta Portese informa que allí se rodó una escena, bajo una lluvia torrencial, de *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica 1948). También podríamos hacer referencia a la placa conmemorativa de Via degli Avignonesi del

6 Giovanna Lombardi, *Op. cit.*, p. 143.

7 Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*. Bari: Laterza, 2007, p. 108 y s.

8 Emilio Gentile, *Op. cit.*, p. 159 y ss. Alessandra Tarquini, «Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città». *Cahiers de la Méditerranée*, 2017, 95. [Consulta: 7-8-2023]. Disponible en < <https://journals.openedition.org/cdlm/9153>>.

9 Laura Delli Colli, *EUR, si gira: tra cinema, architettura, fiction e pubblicità la storia e l'immagine di un set unico al mondo*. Milán: Lupetti, 2006.

inicio del rodaje de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945). O esa otra, en esta oportunidad en el centro histórico, muy cerca del Panteón de Agripa, que señala que allí tuvo lugar el rodaje de una escena nocturna del filme del británico Peter Greenaway *The Belly of an Architect* (1987).

Como ya advertimos al inicio de estas páginas, el estrato cinematográfico no es solo material, sino que también está compuesto por los recuerdos, las vivencias, las anécdotas de aquellas y aquellos que de manera activa o pasiva participaron en el rodaje y la proyección de las películas. En los últimos años, además, ha ido formándose una amplia y variada bibliografía sobre el tema, en donde podemos encontrar títulos tan interesantes como *La Roma di Roma, città aperta* (Flaminio di Biagi, Palombi Editore, Roma 2014), *Viaggio a Roma con Nanni Moretti* (Paolo di Paolo y Giorgio Biferali, Lozzi Publishing, Roma 2015), el díptico *Roma, si gira! I y 2* (Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, Gremese, Roma 2012 y 2013), *La Roma di Mamma Roma* (Federica Capoferri, Palombi Editore, Módena 2017), *Roma e il cinema di dopoguerra* (Lorenzo Marmo, Bulzoni Editore, Roma 2018), *Roma in Celluloide* (Walter Cannelloni, Albatros, Roma 2021), *Badlands. Il cinema dell'ultima Roma* (Federica Capoferri, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, Ledizioni, Milán 2022), o *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)* (Samuel Antichi, Luana Fedele y Damiano Garofalo, Bulzoni, Roma 2023). Una bibliografía que va aumentando y que se complementa con películas que abordan idéntico argumento. Así, por ejemplo, el filme de Ettore Scola *C'eravamo tanto amanti* (1974), en donde se recrea el rodaje del baño nocturno de Anita Ekberg y Marcello Mastroianni en la Fontana di Trevi en *La Dolce Vita* (Federico Fellini 1960); o la película *Celluloide* (Carlo Lizzani 1996), que se centra en el accidentado rodaje de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945).

La periferia romana comienza a encontrar su acomodo en las pantallas tras el final de la guerra y con la llegada de las películas neorrealistas. Hasta entonces la acción de las películas ambientadas en Roma no abandonaban el centro histórico. Los barrios creados por el fascismo eran considerados el refugio de emigrantes y de los desalojados de las obras del área del foro Romano¹⁰. La tendencia de no abandonar la protección del centro histórico se va a mantener tras la guerra y en los primeros años del *boom* económico, dando lugar a lo que podemos llamar el cine de postal. Un cine que va a convivir en los cines con esas otras películas que sí se ocupan de los enclaves urbanos de la periferia, por entonces un auténtico confín donde la ciudad dejaba paso al ámbito rural.

El cine de postal aglutina a un grupo heterogéneo de títulos, generalmente encuadrados en los géneros de la comedia y el romance, protagonizados por jóvenes –los niños del final de *Roma, città aperta* que han crecido y ahora viven habiendo olvidado las penurias del pasado¹¹–, y ambientados siempre en el centro histórico de Roma. Además de la trama, lo fundamental de estas películas es que el espectador puede realizar un circuito turístico por las calles y plazas romanas, porque sin mucho esfuerzo puede reconocer los enclaves y ambientes que se muestran en pantalla. Sus personajes viven junto a los monumentos y los espacios más representativos de la ciudad, sus vivencias ayudan a enseñar esos espacios urbanos y también qué hacer en ellos, anticipando lo que posteriormente harán los protagonistas del turismo como fenómeno de masas, cuyo inicio se puede poner en relación con la inauguración del aeropuerto internacional de Roma-Fiumicino, en 1960 y con motivo de los XVII Juegos Olímpicos celebrados en la capital italiana. El aeropuerto Leonardo Da Vinci, pues ese es su nombre oficial, supondrá un elemento clave en las relaciones de Roma con el exterior, en particular con los Estados Unidos. Baste recordar la escena de la multitudinaria llegada de

10 Simona Castellano, «La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbólico) di contrasti ed esistenze difficili». *Hermes. Journal of Communication*, 2018, 13, p. 218.

11 Flaminio di Biagi, *La Roma di Roma Città Aperta*. Roma: Palombi Editori, 2014, p. 74.

Anita Ekberg a Fiumicino en *La dolce vita* (Federico Fellini 1960). Un turismo masivo pero que nada tiene que ver con el volumen de desplazamientos producidos tras la revolución de las aerolíneas de bajo coste.

En el cine de postal, la audiencia reconoce los espacios más famosos y emblemáticos de la ciudad, al tiempo que participan de historias románticas con toques de comicidad. Por el contrario, la periferia suele estar asociada a argumentos más dramáticos con habituales referencias a la delincuencia, la discriminación, la carencia de servicios públicos urbanos, el desarraigo y la pobreza.

Entre algunos títulos representativos del cine de postal podríamos citar *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer 1952), *Three Coins in the Fountain* (Jean Negulesco 1954), *Racconti romani* (Giani Franciolini 1955), *Poveri ma belli* (Dino Risi 1957), *L'amore nasce a Roma* (Mario Girolami 1958), *Quanto sei bella Roma* (Marino Girolami 1959), o *Fontana di Trevi* (Carlo Campogalliani 1960). Aunque no cabe duda de que la culminación de este particular subgénero fue *Roman Holiday* (William Wyler 1953). Un cuento de hadas que lleva a la pantalla toda la Roma turística, una guía de viajes que muestra el circuito urbano que hay que visitar y las actividades que hay que llevar a cabo, donde tomar un café, un helado, o dónde encontrar la vista de Roma más hermosa. En el filme la belleza de la ciudad alimenta los sentimientos. Las vivencias de la princesa protagonista se ponen al alcance del común mortal que, primero, puede soñar con lo que ve en pantalla y después –si la suerte del viaje le es propicia–, ser protagonista e imitar a sus héroes de la pantalla.

Así pues, y con toda propiedad, es perfectamente lícito afirmar que en la ciudad de Roma conviven diversas ciudades que se entrelazan en el tiempo, y que irían desde la Roma de los Césares, la Roma del Renacimiento y la Roma del Barroco, la ciudad del *Risorgimento*, la Roma fascista, la Roma del *boom* económico, la Roma del siglo XXI y la Roma cinematográfica.

El cine ha mostrado los grandes cambios urbanísticos de la ciudad de Roma desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Las alteraciones estrictamente materiales del espacio urbano, pero también los cambios sociales, económicos y culturales que han consolidado a la periferia de la ciudad como un ámbito con identidad propia. En la pantalla, la periferia romana ha sido, además, una frontera, un moderno *limes* en donde es habitual el crimen, la inseguridad, la droga, la ausencia de servicios públicos, el desorden, la pasividad de sus habitantes y, en general, la derrota. Aunque, también es verdad, que en los últimos años esta tendencia ha cambiado y se encuentran ya algunos títulos que muestran la periferia de modo diverso, asociada a otros valores como la posibilidad de redención y la esperanza¹². Por el contrario, y en líneas generales, el cine asocia el centro histórico de la ciudad con comedias, historias de amor y de triunfo; aunque siempre hay excepciones y la ciudad alberga dramas –caso de *Stazione Termini* (Vittorio de Sica 1953), que aunque transcurre en el centro, lo hace en el interior de una populosa estación de ferrocarril, un cruce de caminos y de destinos¹³–, e incluso tragedias basadas en episodios de la vida real, como la película *Roma, ore 11* (Giuseppe de Santis 1952). Del mismo modo el centro de Roma es el lugar donde se desencadena la desgracia en *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica 1948), y en donde sus protagonistas certificarán su fracaso.

El inicio de los rodajes en la periferia romana se suele relacionar con unos condicionantes muy diversos, que van desde el deseo de los realizadores de buscar espacios nuevos, no fácilmente reconocibles para situar unas historias también novedosas y más cercanas; hasta pasando por la proliferación –a partir de la Segunda Guerra Mundial y desarrolladas para

12 Simona Castellano, *Op. cit.*, p. 220 y ss.

13 La moderna estación Termini se inauguró en diciembre de 1950; ese año se celebró el Jubileo y, a Roma, llegaron tres millones de peregrinos. Lorenzo Benadusi, «Cinema e Società». En Francesco Anghelone (ed.), *Roma 1944-1960. Rinascita di una città*. Módena: Palombi Editori, 2019, p. 70.

poder rodar más fácilmente los noticiarios bélicos—, de cámaras más ligeras y manejables¹⁴. Y sin olvidar la dificultad de encontrar instalaciones estables donde trabajar. Hay que recordar que, tras ser bombardeados en enero de 1944, los estudios de Cinecittà fueron saqueados por las tropas alemanas. Tras la liberación sirvieron de campo de refugiados para los afectados por los bombardeos del barrio de San Lorenzo y por soldados que regresaban del frente de Libia¹⁵.

Los primeros ejemplos en donde la periferia romana empieza a jugar un papel protagonista y determinante en la trama son dos obras claves en la corriente Neorrealista: *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945), y *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica 1948). En el filme de Rossellini el centro histórico apenas se deja ver al inicio, con la fuga por las azoteas próximas a Piazza di Spagna. Los protagonistas se mueven por el Prenestino, hoy el barrio de Pigneto; en la pantalla es un espacio asociado a unas duras condiciones de vida, al mercado negro, a las colas para conseguir pan y, especialmente, a la resistencia contra la ocupación alemana. El foco de la represión se sitúa en Via Tasso, lugar en donde se encontraba el cuartel general de la Gestapo en Roma —recreado en los improvisados estudios de Via Avignonesi—, mientras que por la periferia se extiende la resistencia que reúne a comunistas, representantes de la iglesia católica, mujeres, obreros, e incluso niños¹⁶. El ataque partisano al convoy en donde se lleva a los prisioneros tiene lugar en el puente de la Via delle Tre Fontane, donde confluyen el barrio del EUR y el de Ostiense. La Roma de *Roma, città aperta* es una ciudad devastada por el miedo y el dolor, es un espacio hostil, apenas vertebrado por el ferrocarril, cuya presencia mantiene viva la esperanza de poder huir de allí. Roma es una ciudad mártir, pero eso no significa que sea una ciudad rendida por completo a un destino sin esperanza. El final de la película transcurre en el Monte Mario y, una vez que han asistido a la ejecución de Don Pietro, los niños descienden hacia la ciudad por la Via Trionfale. Sobre el perfil de la ciudad destaca la cúpula de la Basílica de San Pedro, *il cupolone*, como lo conocen los romanos. No se trata de una imagen de postal o un reclamo turístico; es un motivo de esperanza, la guía hacia un futuro alejado de los horrores de la guerra y una garantía del mantenimiento del orden cívico y moral¹⁷.

Por su parte, *Ladri di biciclette* puede entenderse como una de las primeras, sino la pionera, dentro del horror contemporáneo. Aquí el miedo no viene de la mano de monstruos, de una naturaleza descontrolada o de seres humanos enloquecidos o particularmente crueles. El terror deriva del hecho de no escapar jamás de la pobreza, el miedo a ser pobre siempre, día a día hasta el fin de la eternidad. Los protagonistas del filme habitan en Val Melaina, un barrio al norte de Roma y construido en el año 1943 con el objetivo de acoger a los desplazados por las obras en el centro histórico¹⁸. En la pantalla Val Melaina es un espacio caótico, con muchas parcelas a medio levantar o directamente vacías, cubiertas de vegetación; calles sin asfaltar y mal iluminadas, destartaladas áreas de tránsito que se funden con las tierras sin cultivar. Y colas para recoger el agua de una fuente, lo que recuerda los graves problemas de abastecimiento de agua potable que tuvieron durante la posguerra muchos barrios de la ciudad, incluidos algunos del centro, como el de Flaminio¹⁹. La dureza, asumida, de la vida

14 Daniel Esguevillas Cuesta, «Espacios recreados: Roma a través del cine italiano». En Francisco García García & Rogerio García Fernández (coords.), *II Congreso Internacional Ciudades Creativas*. Madrid: Tomo II, Icono 14, 2011, p. 826.

15 Alessandro Marucci, «Ricerca culturale e política di libertà: il dopoguerra nella capitale (1944-1969)». En Francesco Anghelone (ed.), *Op. cit.*, p. 83-111, y 95.

16 Lorenzo Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*. Roma: Bulzoni Editore, 2018, p. 61.

17 Flaminio di Biagi, *Op. cit.*, p. 102 y ss. Lorenzo Marmo, *Op. cit.*, p. 55 y s.

18 Federico Colella, «La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de la Roma de *Ladrones de bicicletas*». *Bitácora*, 2018, 40, p. 43.

19 Luigi Scoppola Iacopini, «Alla ricerca di una nuova identità: la quarta Roma dei cattolici». En Francesco Anghelone (ed.), *Op. cit.*, p. 20.

en el barrio viene ilustrada por la aséptica naturalidad con que se muestra al pequeño Bruno Ricci, no yendo a la escuela, sino trabajando de sol a sol en una gasolinera. Del mismo modo que la pobreza alcanza dimensiones bíblicas en la escena de la casa de empeños, donde el empleado escala seis pisos de una estantería repleta de sábanas, mantelería y vestidos. Aquí la pobreza no es un dato o una estadística, aquí la pobreza se ve, se huele y se toca. La idea fundamental que transmite es la de exclusión a todos los niveles, tanto material como mental. Roma no solo está lejos en término de kilómetros, la distancia que separa Val Melaina de lo que significa Roma resulta abismal. Es por eso por lo que los desplazamientos en el filme son tan importantes. La bicicleta no es únicamente la garantía de un trabajo más o menos estable, y lo que ello supone, sino que es también la oportunidad de escapar de los terribles transportes públicos. En *Ladri di biciclette* los autobuses y los tranvías circulan siempre abarrotados, en las paradas se forman interminables colas para acceder a ellos, los trayectos son largos, pesados y agobiantes. Parten al alba del barrio fantasmal y retornan cuando el sol ya se oculta, y los viajeros son sólo simples perfiles en el silencio de la noche. La bicicleta, a pesar del esfuerzo físico que supone pedalear tanta distancia y de circular siguiendo la estela de los propios autobuses, permite huir de esa nueva humillación que la pobreza no cesa de imponer.

Y aunque la existencia de los personajes transcurre en el confín del barrio, su tragedia se consume en el centro urbano de Roma. En sus calles se produce el robo de la bicicleta mientras Antonio Ricci pega carteles de la película *Gilda* (Charles Vidor 1946); es como si la realidad se aprovechara de la enajenación que el cine provoca en el público. La primera persecución tiene lugar en la Via del Traforo para concluir en fracaso en el interior del túnel bajo los jardines del Quirinal. La boca semicircular de la estructura parece adquirir la silueta de un Moloch que devora al protagonista. Más adelante otra boca/Moloch volverá a señalar el fracaso de Antonio Ricci. En esta ocasión cuando el domingo por la mañana se trasladen, padre e hijo, al mercado *trasteverino* de Porta Portese. Bajo la arcada de una de las puertas renacentistas de la ciudad se inicia una nueva persecución que, como la anterior, acaba con la derrota del protagonista. Su fracaso acaba siendo ya definitivo, sin un rayo de esperanza, junto al estadio Flaminio, donde –como una cruel paradoja–, se amontonan centenares de bicicletas que parecen burlarse de Antonio Ricci. Al final de la película, Antonio y Bruno serán poco a poco absorbidos por la multitud anónima que abandona el estadio tras el partido de fútbol; podemos imaginar que, convertidos de nuevo en seres anónimos, volverán a enfrentarse a una muchedumbre que aguarda nerviosa para subir al autobús. Al caer la noche volverán, solos y pobres, a la geografía fría e implacable de Val Melaina.

Ocho años después de *Ladri di biciclette*, en 1956, Vittorio de Sica y el guionista Cesare Zavattini volvían a la periferia romana con *Il tetto*, un film considerado habitualmente como algo menor en la obra del director de Frosinone, pero posteriormente reivindicado como el último gran filme neorrealista, realizado con una humildad y exquisitez de medios narrativos realmente extraordinarios. La acción se sitúa en los alrededores de la Via Nomentana, concretamente en Via Sain't Agnese, junto a las vías del tren²⁰. Algunas escenas también se rodaron, nuevamente, en Val Melaina, que algunos años antes ya había acogido la grabación de la historia de los suicidas del filme en episodios *L'amore in città* (Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Dino Risi, Francesco Maselli 1953)²¹. *Il tetto* aborda el problema, cada vez mayor, de la construcción ilegal, una práctica descontrolada y asociada al rápido crecimiento urbano. Los inicios del *boom* económico, durante la primera

20 Montserrat Solano Rojo, «Roma, reconocer la periferia a través del cine». En Juan Calatrava Escobar, Francisco Antonio García Pérez, David Arredondo Garrido. *La Cultura y la Ciudad*. Universidad de Granada, 2016, p. 441. Lorenzo Benadusi, *Op. cit.*, p. 63.

21 Federico Colella, *Op. cit.*, p. 42.

mitad de la década de los cincuenta, y una vez superadas las penurias de posguerra, favorecieron la llegada de un volumen importante de población, sobre todo del sur del país, que llegaba a Roma buscando su porción de riqueza, aunque la inmensa mayoría solo conoció la dura realidad de los nuevos barrios de la periferia. San Paolo se empezó a levantar en 1949, Tuscolano II y Tiburtino al año siguiente. Ponte Mammolo se construyó entre 1957 y 1963. Mientras que en la década de los sesenta se empiezan las obras de Prima Porta, Spinaceto, Casilino y Tiburtino Sud. Por su parte, Il Corviale, una gigantesca edificación de más de un kilómetro de longitud situado al suroeste de Roma se fecha entre los años 1971 y 1982²².

Si hay un director, aun no siendo romano, en quien la periferia de la ciudad adquiere una dimensión nueva, no ya solo material, sino espiritual y poética, es, sin lugar a duda, Pier Paolo Pasolini. Su obra, especialmente en el inicio, primeros años sesenta del pasado siglo, manifiesta un gran interés por los habitantes del submundo de la periferia, el reverso amargo de los éxitos del *boom* económico. Sus primeros filmes exploran el universo del subproletariado romano, la vida en el cinturón de barrios de exclusión y pobreza que rodean Roma. Junto a la decadencia material del entorno urbano hay una profunda reflexión sobre la degradación moral de sus habitantes²³, que parecen obligados a deshacerse de los antiguos valores que trajeron con ellos desde sus lugares de origen para ingresar las filas del nuevo capitalismo de masas. La primitiva inocencia que, en la obra de Pasolini —primero literaria y posteriormente cinematográfica—, caracteriza al subproletariado que habita la periferia desaparece con el desarrollo económico, aunque estos sectores de la población apenas consiguen ningún beneficio del mismo²⁴.

La primera película que Pasolini dirigió fue *Accattone*, en el año 1961. En ella son muy escasas las incursiones en la Roma histórica. Al inicio, el protagonista se lanza al Tíber desde el Ponte Sant'Angelo; la estatua de un ángel que ve al fondo ya indica el carácter sagrado que acompañará a todas sus vivencias²⁵; incluida su muerte —con la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach de fondo—, que tiene lugar en el Ponte Testaccio, que separa dicho barrio de Trastevere. El resto de la trama tiene lugar, sobre todo, en el barrio de Pigneto²⁶; un espacio de abandono, pobreza y también de prostitución y delincuencia a pequeña escala. En su siguiente título, *Mamma Roma* (1962), no solo la periferia sino el paisaje que rodea la ciudad desempeñan un papel fundamental, siendo un personaje importante de la acción. La llegada a la periferia romana de Mamma Roma y su hijo Ettore —al barrio de Tuscolano II—, no es solo un desplazamiento material, sino que significa la opción de abandonar definitivamente la prostitución e ingresar en el sueño de pertenecer a la clase media²⁷. Las localizaciones del filme se extienden por diferentes zonas de la periferia: la Via Appia Nuova, Casal Bertone, Tor Marancia o il Quadraro, que en aquel momento era más conocido como Cecafumo debido a la gran cantidad de humo negro que despedían los talleres de artesanos de la zona²⁸.

Un comentario específico merece el uso narrativo de los vestigios arqueológicos de la antigua Roma que aparecen en pantalla; en concreto, los restos de los acueductos que hace ya dos mil años abastecían de agua a Roma. Los arcos y las estructuras supervivientes contemplan

22 Montserrat Solano Rojo, *Op. cit.*, p. 442 y s.

23 Lorenzo Benadusi, *Op. cit.*, p. 64.

24 Aurora Terzigni, *Roma di Periferia. Da Pasolini a De Cataldo*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2015, p. 49.

25 Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venecia: Marsilio Editore, 2005, p. 31.

26 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '40, '50, '60*. Roma: Gremese, 2012, 77, p. 80 y 82.

27 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Op. cit.*, p. 103. Montserrat Solano Rojo. *Op. cit.*, p. 442. Oscar Iarussi, *Andare per i luoghi del cinema*. Bologna: Il Mulino, 2017, p. 150.

28 Giovanni Bottiglieri, Roberta Picciallo y Lìliana Pistorio, «Il cinema del vivere sociale. Le sale e gli spettatori del Quadraro». En Samuel Antichi, Luana Fedele y Damiano Garofalo, *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)*. Roma: Bulzoni Editore, 2023, p. 49.

con melancólica quietud tanto el crecimiento irreversible de la moderna urbe como el drama que les toca vivir a los protagonistas. Son tres los acueductos de los que permanecen restos en esa zona, el de Calígula, el de Claudio y el Aqua Felice, construido por el papa Sisto V a finales del siglo XVI aprovechando la estructura del acueducto Marcio, del siglo II a C. Desde el año 1988 constituyen el Parco degli Acquedotti, que forma parte del Parco Regionale dell'Appia Antica²⁹.

Los acueductos también aparecen en otros títulos desempeñando papeles diferentes. Así, en el inicio de *La dolce vita* (Federico Fellini 1960)³⁰, un helicóptero –que traslada una estatua de Jesucristo–, los sobrevuela para luego hacer lo propio sobre una azotea donde las mujeres toman el sol en bikini, beben y escuchan música. En esa imagen se funden en una sola la Roma Antigua y pagana (los restos arqueológicos), la Roma de los Papas (el Cristo) y la Roma contemporánea (las mujeres en la azotea). En *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino 2013)³¹, el parque acoge una *performance* artística. El espectáculo solo sirve para agudizar la sensación de vacío existencial del protagonista, Jep Gambardella. Otro acueducto, en esta oportunidad el Alessandrino, ordenado levantar por el emperador Alejandro Severo en el primer tercio del siglo III d. C., ocupa un lugar relevante en la película *Fortunata* (Sergio Castellitto 2017); los restos, bastante bien conservados, se encuentran perfectamente integrados en el trazado urbano de los barrios de Centocelle y Tor Pignattara –el espacio donde transcurre buena parte de la historia³²–, y sus habitantes interactúan con ellos con total naturalidad. Se trata de una Roma mucho más anónima, pero al mismo tiempo multiétnica³³, más cercana a una moderna metrópolis intercultural que a un parque temático volcado únicamente hacia el turismo de masas. El acueducto Alessandrino ya había aparecido con anterioridad en la película *Amore tossico* (Claudio Caligari 1983)³⁴, uno de los primeros retratos cinematográficos italianos sobre el mundo de la droga realizados con pretensiones de realismo y alejado de cualquier otra concesión que suavice los temas mostrados en la pantalla. Aunque, es cierto, que el cine italiano de los años setenta y ochenta del siglo XX ha desarrollado más el tema de la criminalidad organizada y la delincuencia que el argumento de la drogadicción, que no ha despertado excesivo interés³⁵, sobre todo si se compara con otras cinematografías, como por ejemplo la española. El cine italiano se ha ocupado más del tráfico y los beneficios del mercado de la droga que de las consecuencias directas sobre los consumidores. Los acueductos también acompañan el recorrido del tranvía que conectaba la Stazione Termini con los estudios de Cinecittà en la Via Tuscolana en la reconstrucción que hizo Federico Fellini para su película del año 1987 *Intervista*³⁶.

Volviendo por un momento a Pier Paolo Pasolini, la periferia romana también aparece en otros dos títulos, aunque con un peso específico menor en la trama. Así, en el episodio *La Ricotta*, del filme *Ro.Go.Pa.G.* (Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini 1963), la tragedia de Stracci, el actor que interpreta a uno de los ladrones que

29 Federica Capoferri, *La Roma di Mamma Roma*. Módena: Palombi Editori, 2017, p. 92 y s.

30 Alessi Martini, «Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La Dolce Vita* e *La Grande Bellezza*». *Carte Italiane*, 2015, 10, p. 113.

31 Aurora Conda, «Fragmentos de una nueva iconicidad romana (reflexiones sobre *La Dolce Vita* y *La Grande Bellezza*)». *RSEI*, 2015-2017, 11, p. 84 y ss.

32 Federica Capoferri, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, *Badlands, Il cinema dell'ultima Roma*. Milán: Ledizioni, 2022, p. 150.

33 Simona Castellano, *Op. cit.*, p. 223.

34 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Roma, ¡si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '70, '80*. Roma: Gremese, 2013, p. 101. Francesca Fichera, «Racconti dalle periferie d'Italia. Il ritorno al cinema della Suburra». *Hermes: Journal of Communications*, 2018, 13, p. 122 y s.

35 Matteo Santandrea, *È stata Roma. La criminalità capitolina dal poliziesco a Suburra*. Catanzaro: Rubettino, 2019, p. 105 y ss.

36 Oscar Iarussi, *Op. cit.*, p. 150.

fueron crucificados junto a Jesucristo, tiene lugar en el prado del Acqua Santa³⁷. Por su parte, en *Uccellacci e ucellini* (1966), se pueden apreciar las obras de construcción del Grande Raccordo Anulare (GRA); se trata de la autopista de circunvalación de la ciudad, cuyas obras se iniciaron en 1948 y concluyeron con su completa inauguración en 1971. Es un anillo periférico de transporte de más de sesenta kilómetros de longitud, una especie de moderno *pomerium* –frontera sagrada que protege la ciudad–, que con el paso del tiempo, ya no separa Roma del exterior, sino que ahora separa el espacio de su propia periferia. Federico Fellini hizo reconstruir quinientos metros de su trazado junto a Cinecittà para su película *Roma* (1972). El director de Rímìni alteró su recorrido haciendo culminar al GRA junto al Coliseo³⁸. Esta enorme obra de ingeniería, sin la cual el tráfico rodado sería imposible en la ciudad, fue la protagonista absoluta del filme *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi 2013)³⁹. Se trata de un documental que se ocupa tanto del espacio urbano como de las variadas gentes que lo habitan, y que extienden la idea de Roma mucho más allá de los estrechos límites a los que el propio cine nos tiene acostumbrados.

Siguiendo la estela de la obra de Pasolini, el cine de los años setenta y ochenta continúa mostrando la periferia como una zona degradada y plena de problemas y carencias urbanas, económicas y sociales. Y asociada, por regla general, al género policíaco y a la delincuencia a pequeña escala, con títulos como *La polizia ringrazia* (Stefano Vanzina 1972), rodado entre *Mezzocamino* y *Spinacetto*, *Roma violenta* (Franco Martinelli 1975), en *Torpignattara*, o *Squadra antischioppo* (Bruno Corbucci 1976) y *La banda del Gobbo* (Umberto Lenzi 1977), ambas ambientadas en Castel Giubileo⁴⁰. La situación dará un giro a finales del siglo XX y en el siglo XXI, donde, por un lado, la periferia romana se ha convertido en presencia permanente en las pantallas y, por otro lado, porque ya ofrece historias mucho más diversas, dando cabida a narraciones más cercanas e intimistas. No debe extrañar el protagonismo de la periferia, puesto que hoy –a nivel urbanístico–, se habla de la cuarta Roma, que es la que se ha construido a ambos lados del Grande Raccordo Anulare y que acoge al cincuenta por ciento de la población de la ciudad⁴¹.

Pero antes de ocuparnos de esa renovada visión de la periferia, queremos hacer una breve mención a un filme de los años noventa que aportó una mirada personal e intransferible sobre Roma y sus barrios; nos referimos a *Caro diario* (1993), de Nanni Moretti. En el primero de los tres episodios que componen la película, titulado muy significativamente *In vespa*, el director recorre conduciendo su moto durante el mes de agosto por diferentes zonas de la ciudad, todas alejadas del centro histórico y turístico⁴². El *ferragosto* romano vacía las calles, disuelve el tráfico y permite contemplar una ciudad diferente. La cámara, mecida por la banda sonora y la voz del narrador, el propio Moretti, va recorriendo el perfil de diversos barrios de la ciudad: Casal Palocco, Garbatella, Tufello, Vigne nuove –donde se levantó la Villa Olímpica para los Juegos de 1960–, o Spinacetto, situado al sur oeste de la ciudad, considerado como el paradigma de la exclusión y que desde el éxito de la película ha vivido una suerte de recuperación a nivel urbanístico y de la propia mala fama de la que gozaba en la ciudad, y que el propio filme recoge⁴³.

37 Raul Grisolia, «Roma: fantasma e materia. *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini». *Italiae. Revue d'études italiennes*, 2007, 11, p. 17.

38 Andrea Minuz, *Fellini Roma*. Catanzaro: Rubettino, 2020, p. 120 y ss.

39 Walter Cannelloni, *Roma in celluloido*. Roma: Albatros, 2021, p. 202 y ss.

40 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Op. cit.*, (2013), 98, p. 160 y 168 y ss.

41 Federica Capoferris, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, *Op. cit.*, p. 196 y s.

42 Paolo di Paolo y Giorgio Biferali, *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*. Roma: Lozzi Publishing, 2015, p. 79 y s.

43 Francisco Javier Gallego Dueñas, «Visiones de Roma. De *Querido Diario* (Nanni Moretti), a *La Gran Belleza* (Paolo Sorrentino)». *URBS*, 2020, 10, 1, p. 53.

Volviendo al tratamiento de la periferia romana en el cine de los últimos años, la palabra para definirlo sería la de variedad, la de diversidad de los juicios que se vierten sobre ella. La relación de los barrios periféricos con la criminalidad no ha desaparecido, pero sí ha cambiado; de hecho, en estos años, se concentran una serie de obras que han tenido gran influencia posterior, como ha sido las películas *Romanzo criminale* (Michele Placido 2005), y *Suburra* (Stefano Sollima 2015), y las producciones para televisión *Romanzo criminale* (2008-2010), y *Suburra* (2017-2020). Ambas películas se basaban en sendas novelas del juez Giancarlo De Cataldo, aunque *Suburra* fue escrita en colaboración con Carlo Bonini. *Romanzo criminale* se inspiraba en la historia de la *banda della Magliana*, que comenzó a funcionar en el año 1976 en el citado barrio de la Magliana y en el cercano Testaccio⁴⁴.

Frente a anteriores producciones que limitan la delincuencia y el crimen a la periferia, estas obras extienden el ámbito de actuación de las organizaciones criminales por toda la ciudad, desde Ostia, junto al mar, hasta el centro histórico, Vaticano incluido. Así, por ejemplo, la escena que desencadena todos los sucesos que conforman la trama de la película *Suburra* transcurre, bajo un aguacero con tintes de diluvio punitivo, en la céntrica Via della Conciliazione, a escasos metros de la Piazza San Pietro. A partir del éxito de estas películas y series de televisión parece evidente que el interés del cine se ha ocupado en mostrar la periferia de Roma, en detrimento de su centro urbano. La Roma turística y monumental –la Roma “bien” –, muy fácil de reconocer por parte del público, ha quedado relegada a un segundo plano⁴⁵. Aunque esta afirmación no afecta a las producciones extranjeras, especialmente las norteamericanas, que han elegido Roma como lugar de rodaje; películas como *Angels & Demons* (Ron Howard 2009), *Eat Pray Love* (Ryan Murphy 2010), *To Rome with Love* (Woody Allen 2012), o *Spectre* (Sam Mendes 2015), siguen mostrando la ciudad que todos conocemos e identificamos.

El cine italiano de los últimos años se ha extendido prácticamente por todas las zonas y los barrios que forman la periferia de Roma, narrando historias de todo tipo, no solo exponiendo un panorama gris y de exclusión. Así, por ejemplo, en el barrio de Tor Bella Monaca – levantado al este de la ciudad en 1962⁴⁶, y que en los noticiarios informativos siempre suele estar relacionado con el tráfico de drogas y la criminalidad–, se rodaron películas que ofrecen una actitud diferente a la simple exposición de carencias o problemas. Historias que buscan soluciones, aunque los finales no sean los esperados. Con títulos como *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti 2016), en donde el protagonista es un peculiar superhéroe con ecos de *Accatone* y de *Toxic Avenger* (Michel Hertz y Lloyd Kaufman 1984)⁴⁷; o como *A Tor Bella Monaca non piove mai* (Marco Bocci 2019), en donde desde el anónimo piso donde vive el protagonista se extiende sin fin la periferia romana sin ningún hito o referente arquitectónico que permita al espectador identificar ese paisaje con Roma.

A veces la cámara se aventura más allá del Grande Raccordo Anulare para mostrar esa nueva realidad urbana, como es el caso de *La Terra della abbastanza* (Fabio D’Innocenzo y Damiano D’Innocenzo 2018), una historia de criminalidad contada con una nueva sensibilidad y rodada en Ponte di Nona, uno de los barrios más recientes de la ciudad construido de la nada a inicios del siglo XXI. También podemos citar títulos que podríamos encuadrar en el género de la comedia, o que, al menos, ofrecen elementos propios de ese género. Como por ejemplo *Zora la Vampira* (Marco Manetti y Antonio Manetti 2000), rodada en el Prenestino, *Cosmonauta* (Susanna Nichciarelli 2009), ambientada en el barrio del Trullo, levantado al sur

44 Aldo Musci y Marco Minicangeli, *Roma Assassina y Criminale*. Roma: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2014, p. 247. Aurora Terzigni, *Op. cit.*, p. 69 y ss. Raffaella Fanelli, *La verità del Freddo*. Milán: Chiarelettere, 2023.

45 Francesca Fichera, *Op. cit.*, p. 129.

46 Matteo Santandrea, *Op. cit.*, p. 21 y s.

47 Federica Capoferris, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, *Op. cit.*, p. 108 y ss.

de la ciudad en el año 1940 y que, durante la posguerra, acogió, sobre todo, a los que tuvieron que huir a Francia durante el conflicto. Tendrían igualmente cabida en este apartado filmes como *Come un gatto in tangenziale* (Riccardo Milani 2017), que se traslada al norte, hasta el Quartaccio, la serie de animación *Rebibbia quarantine* (Zero Calcare 2020), que reproduce la Tiburtina, en la periferia noreste de Roma. Y acabamos este apartado mencionando *Scusate se esisto!* (Riccardo Milani 2014), que viaja hasta la mole arquitectónica de Il Corviale, donde ya al poco tiempo de su inauguración también se rodó –tratando el grave problema de la vivienda en Roma–, la película *Sfrattato cerca casa equo canone* (Pier Francesco Pignitore 1983). Así pues, en el transcurso de estas páginas hemos podido comprobar cómo el cine italiano ha ido mostrando los sucesivos cambios sociales, económicos y urbanísticos de la periferia de la ciudad de Roma. Tras la apuesta del régimen fascista por unas películas que buscarán el entretenimiento y la autopropaganda evitando toda mención a la realidad, el final de la Segunda Guerra Mundial significó la búsqueda de una nueva manera de narrar. Nuevas historias para la gran pantalla, más cercanas, más vivas que, a su vez, demandaban otra ambientación que las hiciera más próximas y creíbles. La falta de estudios que no hubieran sufrido los daños materiales causados por la guerra unido al acceso a cámaras más ligeras favoreció el rodaje por las calles, un espacio urbano donde aún se veían recientes las huellas de la destrucción, los escombros producidos por los bombardeos.

El inicio de la posguerra vio los primeros intentos de mostrar la realidad del cinturón de barrios periféricos que empezaba a cercar, a asediar, el corazón histórico de Roma. La cámara muestra el dolor y las penurias de ese difícil periodo, pero también la voluntad de sus habitantes por seguir adelante, aunque en demasiadas oportunidades sus historias acaben con la derrota. El cine que se ocupa de este mundo marginal es el reverso de esas otras películas que configuran lo que hemos dado en llamar el cine de postal y que reproduce el centro histórico de la ciudad como si fuera un inmenso decorado donde solo tienen cabida las tramas amables, donde el fracaso es efímero porque al final siempre se impone el amor y los buenos sentimientos. Ese cine crea una imagen de Roma que acaba por ser canónica, casi inamovible en el imaginario de Occidente. Está, además, muy relacionado con el turismo cada vez menos elitista y más de masas.

Al hablar del cine sobre la periferia romana resulta inevitable hacer referencia al autor que más reflexionó acerca de sus habitantes, de sus sueños y de sus fracasos. Obviamente nos referimos al director boloñés Pier Paolo Pasolini, quien, en especial en sus primeras películas, se ocupó en profundidad del extrarradio romano.

En los últimos años el cinturón de barrios que dan vida a la periferia de Roma se ha convertido en un espacio habitual en el cine y aunque los temas vinculados a la dependencia, la droga y a las carencias económicas y urbanas ya de carácter estructural se mantienen, la pantalla también ha dejado paso a otro tipo de historias. El cine muestra una Roma alejada del tópico que la constriñe a las fronteras turísticas para ir más allá del Grande Raccordo Anulare, a conquistar un nuevo espacio que tiene más que ver con la realidad de la ciudad que no con la imagen levantada a base de tópicos que el propio cine ha ayudado a forjar.

Bibliografía

- ARISTARCO, Guido. Il Cinema. «*La Presa di Roma*». *Studi Romani*. 1992, p. 56–76.
- BENADUSI, Lorenzo. «Cinema e Società». En Anghelone, Francesco (ed.). *Roma 1944-1960. Rinascita di una città*. Módena: Palombi Editori, 2019, p. 51-81.
- BOTTIGLIERI, Giovanni, PICCIALLO, Roberta y PISTORIO, Liliana. «Il cinema del vivere sociale. Le sale e gli spettatori del Quadraro». En Antichi, Samuel, Fedele, Luana y Garofalo, Damiano. *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)*. Roma: Bulzoni Editore, 2023, p. 49-58.

- BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema muto italiano*. Bari: Laterza, 2008.
- . *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 2011.
- CANNELLONI, Walter. *Roma in celluloide*. Roma: Albatros, 2021.
- CAPOFERRI, Federica. *La Roma di Mamma Roma*. Módena: Palombi Editori, 2017.
- CAPOFERRI, Federica, CIAMPAGLIA, Carolina y DI BIAGI. *Badlands. Il cinema dell'ultima Roma*. Milán: Ledizioni, 2022.
- CASTELLANO, Simona. «La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbólico) di contrasti ed esistenze difficili». *H-ermes. Journal of Communication*. 2018, 13, p. 217-230.
- COLELLA, Federico. «La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de la Roma de *Ladrones de bicicletas*». *Bitácora*. 2018, 40, p. 36-47.
- CONDA, Aurora. «Fragmentos de una nueva iconicidad romana (reflexiones sobre *La Dolce Vita* y *La Grande Bellezza*)». *RSEI*, 2015-2017, 11, p. 69-89.
- D'AVINO, Mauro y RUMORI, Lorenzo. *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '40, '50, '60*. Roma: Gremese, 2012.
- . *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '70, '80*. Roma: Gremese, 2013.
- DELLI COLLI, Laura. *EUR, si gira: tra cinema, architettura, fiction e pubblicità la storia e l'immagine di un set único al mondo*. Milán: Lupetti, 2006.
- DI BIAGI, Flaminio. *La Roma di Roma Città Aperta*, Roma: Palombi Editori, 2014.
- DI PAOLO, Paolo y BIFERALI, Giorgio. *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*. Roma: Lozzi Publishing, 2015.
- ESGUEVILLAS CUESTA, Daniel. «Espacios recreados: Roma a través del cine italiano». En García García, Francisco y García Fernandez, Rogerio (coords.). *II Congreso Internacional Ciudades Creativas*. Madrid: Tomo II, Icono 14, 2011, p. 824-831.
- FANELLI, Raffaella. *La verità del Freddo*. Milán: Chiarelettere, 2023.
- FERRERO, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venecia: Marsilio Editore, 2005.
- FICHERA, Francesca. «Racconti dalle periferia d'Italia. Il ritorno al cinema della Suburra». *H-ermes: Journal of Communications*. 2018, 13, p. 121-130.
- GALLEGO DUEÑAS, Francisco Javier. «Visiones de Roma. De *Querido Diario* (Nanni Moretti), a *La Gran Belleza* (Paolo Sorrentino)». *URBS*. 2020,10, 1, p. 47-64.
- GENTILE, Emilio. *Fascismo di pietra*. Bari: Laterza, 2007.
- GRISOLIA, Raul. «Roma: fantasma e materia. *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini». *Italies. Revue d'études italiennes*. 2007, 11, p. 1-26.
- IARUSSI, Oscar. *Andare per i luoghi dell'cinema*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- LASI, Giovanni. *La presa di roma 20 settembre 1870 (Filoteo Alberini, 1905). La nascita di una nazione*. Milán: Mímesis, 2015.
- LOMBARDI, Giovanna. *Filoteo Alberini. L'inventore del Cinema*. Roma: Arduino Sacco Editore, 2008.
- MARMO, Lorenzo. *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*. Roma: Bulzoni Editore, 2018.
- MARTINI, Alessi. «Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La Dolce Vita* e *La Grande Bellezza*». *Carte Italiane*. 2015, 10, p. 107-119.
- MARUCCI, Alessandro. «Ricerca culturale e política di libertà: il dopoguerra nella capitale (1944-1969)». En Anghelone, Francesco (ed.). *Roma 1944-1960. Rinascità di una città*. Módena: Palombi Editori, 2019, p. 83-111.
- MINUZ, Andrea. *Fellini Roma*. Catanzaro: Rubettino, 2020.
- MUSCI, Aldo y MINICANGELI, Marco. *Roma Assassina y Criminale*. Roma: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2014.
- SANTANDREA, Matteo. *É stata Roma. La criminalità capitolina dal poliziesco a Suburra*. Catanzaro: Rubettino, 2019.
- SCOPPOLA IACOPINI, Luigi. «Alla ricerca di una nuova identità: la quarta Roma dei cattolici». En Anghelone, Francesco (ed.). *Roma 1944-1960. Rinascità di una città*. Módena; Palombi Editori, 2019, p. 13-49.
- SOLANO ROJO, Montserrat. «Roma, reconocer la periferia a través del cine». En Calatrava Escobar, Juan, García Pérez, Francisco Antonio y Arredondo Garrido, David. *La Cultura y la Ciudad*. Universidad de Granada, 2016, p. 439-447.

- TARQUINI, Alessandra. «Il mito di Roma nella cultura e nella política del regime facista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città». *Cahiers de la Méditerranée*, 95, 2017. [Fecha de consulta: 7/8/2023]. Disponible en < <https://journals.openedition.org/cdlm/9153>>.
- TERZIGNI, Aurora. *Roma di Periferia. Da Pasolini a De Cataldo*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2015.
- VERDONE, Mario. *Il cinema a Roma*. Roma: Edilazio, 2003.

La construcción simbólica del espacio urbano en la novela gráfica *Pinturas de guerra* (A. De la Calle, 2017)

Marie-Caroline LEROUX

Université de Limoges

Laboratorio EHIC : Espaces Humains et Interactions Culturelles (UR 13334)

<https://orcid.org/0000-0002-3561-8746>

marie-caroline.leroux@unilim.fr

Resumen: La novela gráfica *Pinturas de guerra* se centra en el destino de un grupo de artistas-activistas escapados de los centros de tortura de las dictaduras militares del Cono Sur y refugiados en la capital francesa. Más allá de la figuración de sus edificios emblemáticos, París se afirma como un elemento esencial en la economía simbólica de la obra. La geografía urbana del cómic se sustenta en la sensibilidad de los personajes y en la del dibujante. La novela por otra parte refleja, a través de las acciones artísticas históricas o ficticias que recoge y describe, los tempranos usos que hicieron los artistas del espacio urbano en el pasado siglo.

Palabras claves: novela gráfica, arte acción, activismo, espacio urbano, París, dictadura

La construction symbolique de l'espace urbain dans le roman graphique *Pinturas de guerra* (A. De la Calle, 2017)

Résumé : Le roman graphique *Pinturas de guerra* porte sur le destin d'un groupe d'artistes-activistes réchappés des centres de torture des dictatures militaires du Cône Sud et réfugiés dans la capitale française. Au-delà de la mise en scène de ses édifices emblématiques, Paris apparaît comme un élément essentiel dans l'économie symbolique de l'œuvre, la géographie urbaine de cette bande dessinée se nourrissant de la sensibilité des personnages et de celle du dessinateur. Le roman reflète par ailleurs les usages contemporains de l'espace urbain, à travers les actions artistiques authentiques ou fictives qu'il reprend et décrit. Le roman reflète par ailleurs les usages artistiques précoces de l'espace urbain, au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Mots-clés : roman graphique, art action, activisme, espace urbain, Paris, dictature

The symbolic construction of urban space in the graphic novel *Pinturas de guerra* (A. De la Calle, 2017)

The graphic novel focuses on the fate of a group of activist artists who escaped from the torture centres of the military dictatorships of the Southern Cone and took refuge in the French capital. Beyond the representation of its emblematic buildings, Paris appears to be an essential element in the symbolic organization of this work. The urban geography of the comic is sustained by the sensitivity of the characters and the artist. The novel also reflects some of the artistic uses of urban spaces in the twentieth century, through the historical or fictitious artistic actions it depicts.

Keywords: graphic novel, art action, activism, urban spaces, Paris, dictatorship

Con la novela gráfica *Pinturas de guerra*¹, el guionista y dibujante español Ángel de la Calle prosigue la exploración de la relación entre arte y política entablada con su anterior libro, *Modotti. Una mujer del siglo XX*².

Pinturas de guerra es una obra polifacética, a medio camino entre literatura y artes plásticas, y entre historia, ficción y autoficción. Transcurre en los años 80 y se centra en el destino de un grupo de artistas-activistas, los autorrealistas, escapados de los centros de tortura de las dictaduras militares del Cono Sur y perseguidos por el pasado —a veces literalmente hablando, como en el caso de Marga, amenazada hasta en Europa por los integrantes del Plan Cóndor— La novela despliega un complejo entramado argumental, que mezcla trayectoria individual y aventura colectiva y alterna constantemente entre pasado y presente. Las piezas del rompecabezas se van ordenando paulatinamente, a medida que se aclara la comunidad de destinos de los cuatro pintores exiliados —Xavier el mexicano, Marga la chilena, Matías el argentino y Enrique el uruguayo—. En su acercamiento a la historia personal de cada uno de los protagonistas, los movimientos analépticos del relato permiten el estudio de las convulsas décadas del 60 y del 70, período de intensa contribución de las neovanguardias artísticas latinoamericanas a la lucha política.

En concreto, *Pinturas de guerra* cuenta con cuatro capítulos y un epílogo, en los que alternan los escenarios. El primer capítulo se desenvuelve en Santiago de Chile, en los años 70, en tiempos de la dictadura. El segundo transcurre íntegramente en París, en el presente de la diégesis (la década del 80). El tercer capítulo, objeto de una extrema fragmentación, alterna entre pasado y presente, y por lo tanto entre un escenario francés y múltiples escenarios ultramarinos. A este capítulo le corresponde el tiempo de la memoria, entre rememoración de las condiciones de su formación como artistas y como militantes, y reviviscencia involuntaria de los horrores de la tortura. Este capítulo evidencia el proyecto del autor, que con *Pinturas de Guerra* aporta su personal contribución a la constitución de una memoria histórica que tenga en cuenta la experiencia traumática de las víctimas del terrorismo de Estado. El cuarto capítulo, bastante marginal desde el punto de vista de la intriga, es un amago de biografía de la actriz Jean Seberg, cuyo destino fue parcialmente vinculado con Francia: desde el punto de vista personal y desde el punto de vista cinematográfico, como protagonista de la película *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, la obra con la que se inauguró la *Nouvelle Vague*. Se justifica la presencia de esta “biografía” por tratarse del proyecto de libro que motiva la presencia de Ángel en París. El epílogo vuelve a los cauces del principio: se sitúa en Chile, en los años 2000, y ofrece una sombría clausura al relato.

La mayor parte de la novela transcurre en París, donde convergen los cuatro artistas, en los años 80. Allí es donde los encuentra Ángel, proyección ficticia del autor, un joven escritor español perfectamente ajeno a las preocupaciones político-artísticas de los demás protagonistas³. Las avanzadas artísticas de los años 60, a las que pertenecen los cuatro protagonistas, entroncan con las vanguardias históricas: los llamados “ismos” que eclosionaron en Europa a principios del siglo XX. Lo mismo que los surrealistas, los autorrealistas de la novela se plantean la cuestión de saber «[c]ómo va a cambiar la pintura si

1 Ángel De la Calle (b), *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

2 *Modotti. Una mujer del siglo XX* destaca por su hibridez formal, pero la etiqueta que mejor le conviene es la de “biografía”. El cómic se centra en la vida de la fotógrafa y militante comunista Tina Modotti. Véase Ángel De la Calle (a), *Modotti. Una mujer del siglo XX*. Madrid: Sinsentido, 2011.

3 Ángel posibilita la concatenación de las microintrigas que conforman el argumento. Pese a cumplir un papel resueltamente secundario en la acción, el personaje aparecerá en última instancia como una pieza céntrica del dispositivo novelesco: garante de la cohesión narrativa, también lo es de la coherencia general de la obra, entendida ésta como escenario de una reflexión sobre el lugar del artista en la sociedad y sobre la posible articulación de la vida y del arte.

no cambia la vida»⁴. Si la ambición de las neovanguardias se cifra, como la de sus predecesores, en el deseo de suprimir la distancia entre arte y vida, para ellos el cambio político pasa a convertirse en condición necesaria de la revolución artística. La trayectoria de los personajes refleja la paulatina radicalización de parte de los integrantes de aquellas neovanguardias, que terminaron abandonando el arte y pasaron a la militancia armada⁵. Sus tomas de posición son difícilmente audibles fuera del contexto geopolítico específico en el que se inscriben —la América Latina de los 60-80 y su oleada de gobiernos militares— y, de hecho, desentonan por completo en el paisaje artístico parisino del 80 en el que se insertan. El presente estudio se centrará precisamente en el rol de la capital francesa, que es uno de los principales decorados de la novela.

Más allá de la figuración de los edificios más emblemáticos de la capital francesa, que hacen inmediatamente reconocible el telón de fondo de gran parte de la acción novelesca, París se afirma, discreta pero tenazmente, como un elemento esencial en la economía simbólica de la obra. La geografía urbana del cómic se sustenta en la sensibilidad de los personajes y en la del dibujante, y por otra parte está interesada en reflejar los usos artísticos contemporáneos del espacio. Estudiaremos los distintos rostros de este París de papel, intentando poner de realce su alcance. En una primera etapa, descubriremos un París fuertemente referencial, reducido a sus rasgos más marcadamente turísticos. Luego nos adentraremos en el París vivido, sobre todo desde la perspectiva de los pintores exiliados, para quienes se plantea la cuestión de la habitabilidad de este espacio y por fin en el París artístico, y más precisamente, en lo que subsiste de su pasado de capital artística y en las acometidas de los artistas de ficción de la novela, que toman sus muros por asalto.

El París referencial

Como preámbulo al estudio del discurso urbano que se ofrece al lector, se imponen algunas reflexiones en torno a la gramática visual de este cómic y a la manera como afecta la configuración y estructuración de los espacios. El estilo de Á. de la Calle es especialmente depurado: las siluetas estilizadas de los personajes destacan sobre fondos que, si ofrecen un dibujo de entornos realistas, interesado en crear espacios gráficos verosímiles, son bastante parsimoniosos. Aunque valdría decir, para mayor precisión, que el dibujante alterna entre dos estrategias gráficas, predominando las casillas meticulosamente descriptivas en los planos generales y en los planos de conjunto de las calles de París, y una puesta en escena sobria y hasta minimalista el resto del tiempo. Contribuye a esta empresa de depuración estilística el trabajo en vacío: el dibujante a menudo prescinde de líneas de clausura para los recuadros, estructurando el espacio gracias a los blancos intericónicos o a las líneas de contorno de las figuras y de los bocadillos, o bien dejando que floten los personajes en el espacio de la página, liberados de la materialidad del multicuadro⁶. No sorprende, en este contexto, la tendencia a borrar simple y llanamente los trasfondos.

4 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 182, viñeta 8.

En adelante, se utilizará el siguiente sistema: p. 182-8. En el caso de viñetas seguidas: p. 182-8/10. En el caso de tiras completas: p. 182-tira 3.

5 Esto pasó, por ejemplo, con la mayoría de los iniciadores de la muestra «Tucumán arde», una de las más famosas experimentaciones artísticas de la década de los 60, que tuvo lugar en Rosario (Argentina). El caso está especialmente documentado. Véase Ana Longoni, «Entre París y Tucumán. La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta». En Centro Argentino de Investigadores de Artes (ed.). *Arte y poder*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993.

6 El multicuadro (*multicadre*), tal y como lo define el teórico del cómic Thierry Groensteen, es el conjunto de los cuadros que componen la página de cómic. Véase Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, col. Formes sémiotiques, 1999.

Examinemos ahora los espacios parisinos reconfigurados dentro de la viñeta. Puestos de relieve por las abundantes reservas de blanco, constituyen otras tantas postales gráficas de la capital francesa. En su mayoría, las viñetas que reconstituyen el París de los 80 adoptan un punto de vista frontal sobre los monumentos, como si estuvieran exclusivamente interesadas en consolidar un imaginario turístico de la Ciudad Luz. Así, en la plancha 52, resueltamente silenciosa (**Fig. 1**), Ángel deambula por la ciudad. Presente en cada casilla, de cuerpo entero o no, de frente, de espalda, o de tres cuartos, se comporta como auténtico turista, alternando los escenarios entre los lugares más significativos de París. La viñeta de Notre-Dame es la que más llama la atención, por su aspecto metonímico: en efecto, allí no comparece el monumento propiamente dicho sino una simple gárgola. Apela por lo tanto a las referencias culturales del propio lector, invitado a reconstituir el circuito del personaje, en una página en la que el tiempo se dilata considerablemente, debido a la aparente ausencia de concatenación de las viñetas. Aquí, las elipsis del relato visual acentúan por lo tanto el efecto “postal”. Esta página es por lo demás una excelente muestra de la aprensión circulatoria del espacio que domina en esta novela gráfica.



Fig. 1 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 52.

Pinturas de guerra activa en el lector, y especialmente en el lector no-francés, un repertorio de referencias que se han convertido, a la luz de la mundialización, en un auténtico lugar común cultural. La capital francesa se distingue, en general, por la sobrecarga connotativa que le es asociada. París, capital de las artes, ciudad de los enamorados, “Ciudad Luz”: estas representaciones colectivas siempre flotan en el aire. La circulación globalizada de los productos culturales ha contribuido a imponer este repertorio simbólico, como se ve, a escala de la novela, con el cine, ya que el imaginario cinematográfico de la ciudad ejerce una notable influencia sobre Ángel. El dibujante lo activa por medio de la figura de J. Seberg, el icono de la *Nouvelle Vague* que tanto fascina a su ingenuo y despistado *alter ego* de papel. «Yo quiero escribir un libro glamuroso y cinéfilo», proclama Ángel al final de la novela acerca de su proyecto de libro⁷. El motivo del fotograma de la escena de culto de *À bout de souffle*, en la que Patricia y Michel se encuentran en los Campos Elíseos, donde la chica vende el *New York Herald Tribune*, da lugar a un juego de «trenzado»⁸ especialmente llamativo⁹. La fascinación por esta foto contribuye a consolidar una representación fantasmada de la ciudad en el personaje, que a todas luces sale, durante su estancia, en busca de los espacios cinematográficos con los que alimentó su imaginario parisino. O sea que la imagen de la ciudad con la que nos confronta el dibujante es en buena medida el reflejo de la aprensión del propio personaje, que más que como un viajero se comporta a menudo como un mero turista, limitándose su experiencia de la ciudad a un registro estético.

Los espacios urbanos que se despliegan en la novela van significativamente circunscritos al hipercentro, y no saldremos más que una vez de este París *intramuros*, reducido a su perímetro histórico, y cuajado en un pasado que termina con la Exposición Universal de 1899, pues en ninguna parte aparecen los nuevos polos urbanos del último tercio del siglo XX. Igualmente observamos que Ángel se pasa buena parte del tiempo en el margen izquierdo del Sena, en los barrios más prestigiosos y adinerados, que también son los históricos barrios de cultura. De hecho, vive en el Séptimo Distrito, en el mismo barrio donde se encuentra la Torre Eiffel, o sea, en lo que viene a ser el centro del polo de la riqueza parisino. Estudia debajo de las espléndidas cúpulas de la Biblioteca Nacional, lee *Le Monde* en el *Café de Flore*, y recorre incansablemente los grandes bulevares nacidos de las reformas urbanísticas del siglo XIX y caracterizados por una gran uniformidad arquitectónica. El trasfondo de buena parte de las caminatas de Ángel termina así anonimizado por el parecido de los edificios de estilo Haussmann. Y cae el personaje en la trampa de este espacio que se repite, pues resulta que no vive donde cree vivir desde el principio, y tan sólo se dará cuenta de su error hacia el final de su estancia¹⁰.

Enraizada, no obstante, en cierta forma de cotidianidad, la experiencia urbana de Ángel se ancla en prácticas sociales múltiples que lo llevan a frecuentar asiduamente los cafés, abundantemente representados. En esta novela densa, muy documentada y de ambiciones claramente didácticas, la presencia material del texto en el espacio “viñetal” se sustenta en las sociabilidades intelectuales del café, que fomentan los intercambios entre los personajes, contribuyendo así de manera decisiva a la forma dialogal de la obra.

Un último aspecto del estereotipo parisino sería el propio parisino: no podían faltar aquí tipos humanos tan exóticos como la conserje racista y el taxista irascible¹¹. Con ellos llegamos a otro París, más popular, el París del barrio en que se reúnen y pintan los autorrealistas, un

7 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 286-4.

8 El término «trenzado» (*tressage*), fraguado por T. Groesteen, considera las redes significantes activadas por el iconotexto y caracteriza las repeticiones de motivos y sus eventuales variaciones en el relato. Véase Thierry Groesteen, *Op. cit.*

9 Véase Ángel De la Calle (b). *Op. cit.*, p. 47, p. 53-1, p. 142.

10 Ángel De la Calle (b)., p. 119.

11 *Ibid.*, p. 63-3 y p. 119-7/8.

barrio de calles pavimentadas, estrechas y sucias. A este otro París, menos ostentoso pero también cargado de mitologías, Ángel no puede llegar solo. En su recorrido iniciático, necesitará de guías: en este caso, Marga, que es quien le proporciona una invitación para el *happening* autorrealista. El filósofo Guy Debord cumple el mismo papel al invitarlo a participar en una *dérive*¹²: Ángel acompaña al grupo situacionista en una *dérive* que lo lleva hasta el Barrio Latino, por caminos por él nunca transitados¹³. Pero, no teniendo límites la candidez de Ángel, no alcanza a entender en absoluto el sentido de gesto artístico que los situacionistas les dan a sus *flâneries*: «La otra noche [...] salí con Debord y sus amigos y recorrimos calles y bares toda la noche... No imaginaba un París tan insólito. Fue excitante... ¡Aunque terminé agotado!»¹⁴. El vocablo «insólito», en boca de Ángel, traduce una forma de “puesta en turismo” de la *dérive*, que se encuentra exotizada y no es vivida como una experiencia genuina que implique una auténtica interacción con el medio.

Ángel, en suma, no parece dispuesto a dejar de ser un visitante. Tampoco abandona su actitud de pasiva distancia cuando su amigo Ahmed le revela las facetas sombrías de la historia de la capital, con la evocación de la masacre de los argelinos de octubre de 1961, en medio de la guerra de independencia de Argelia¹⁵. La evocación da lugar a una viñeta que representa cadáveres de manifestantes flotando en el Sena. Se trata de una ilustración disonante, en abierta ruptura con la representación de la ciudad que domina en el cómic, y que por primera vez restablece la espesura temporal de los espacios parisinos habitualmente neutralizados por el *cliché*. «Pero usted no sabe nada de todo eso, ¿verdad?», le dice Ahmed a un inconsistente Ángel, parapetado detrás de su ignorancia: «¡Yo..., eh... no, es que en mi país no nos enterábamos de...!»¹⁶, confirmando así la superficialidad de su acercamiento a la ciudad y su negativa a aprehenderla como otra cosa que el encantado escenario de su sabático.

Estamos, en conclusión, ante una representación convencional de la ciudad, aparentemente interesada en generar en el lector un *effet de réel*¹⁷, a través de la mirada de un forastero que la reduce a una figura de deseo y admiración, y permanece ciego a todo lo que no sea el lugar común monumental. Sin embargo, una lectura más atenta permite aprehender el París turístico de Ángel como el contrapunto, la imagen en negativo de otro París: una ciudad sensible, auténticamente y a veces dolorosamente habitada.

El París vivo

En las secuencias en las que el lector sigue a Ángel, la perspectiva exteriorizada es una constante. De hecho, en el segundo capítulo, del que van sacados casi todos los ejemplos arriba comentados, no hay instancia narrativa aparente: la secuencia se despliega sin que se perciba la presencia de un narrador, siendo ausentes los recitativos. Este silencio focal acentúa la impresión de opacidad del personaje: la interioridad del joven español nos queda vedada.

En el caso de Ángel no observamos, *in fine*, más de dos o tres ejemplos de subjetivización del paisaje urbano, es decir de momentos en que la ciudad dibujada no parece pretender a la

12 El propio G. Debord teorizó las *dérives* (derivas) en 1956, describiéndolas como una técnica de tránsito fugaz a través de ambientes urbanos diversos y destinadas a fomentar un acercamiento afectivo al espacio (Guy Debord, «Théorie de la dérive». En *Les Lèvres nues*, dic. 1956, n. 9. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <<https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>).

13 De la Calle, Ángel (b), *Op. cit.*, p. 58-9.

14 *Ibid.*, p. 62-3/4.

15 *Ibid.*, p. 84-9.

16 *Ibid.*, p. 85-4.

17 Roland Barthes, «L'effet de réel». En *Communications*, 1968, n°11. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>.

captación objetiva de la realidad, sino proponerse como interpretación de la misma, y más precisamente, como espejo de los estados anímicos del personaje, adquiriendo así el espacio una espesura semiótica. Uno de los ejemplos más llamativos es el que ofrece la plancha en la que seguimos a Ángel, por el camino que lo lleva a la Cinemateca (**Fig. 2**).

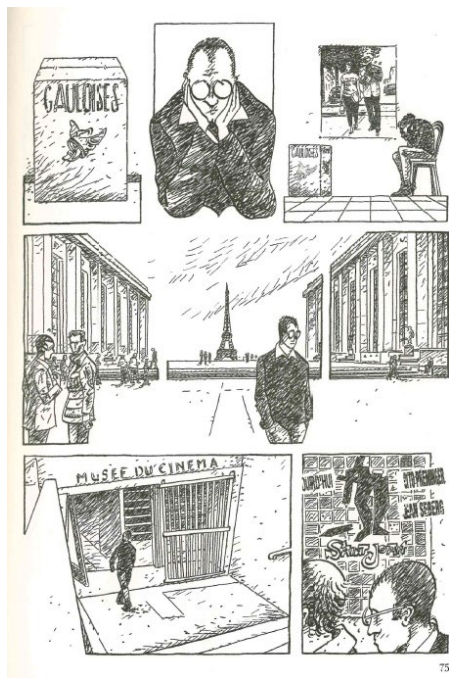


Fig. 2 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 75.

En la casilla central, en efecto, el entorno urbano adquiere cualidades susceptibles de serle potencialmente aplicadas a Ángel. Pero esta vista al Trocadero tan sólo cobra sentido si se la considera dentro del multicuadro que la contiene, como elemento de una composición más amplia. Concretamente, la página es dominada por un panel en el que el personaje aparece sumido en la perplejidad, frente a la misteriosa caja de cigarrillos que le ha confiado su vecino. La visita del policía que lo ha advertido acerca de las actividades de sus vecinos pintores, en la secuencia inmediatamente anterior, parece haberlo perturbado. La repetición de la postura, en el panel siguiente, ahonda en esta idea de desconcierto, posibilitando una lectura simbólica del espacio urbano figurado en la casilla central. En dicha casilla, el primer elemento digno de interés es la extrema geometrización del espacio, a la que contribuyen tanto los lugares representados como las perspectivas y los enfoques escogidos. La forma paralelepípedica de la caja de Gauloises; la, cuadrada, del cartel de *A bout de souffle*, y el trasfondo del cartel de la película de Otto Preminger que hizo famosa a J. Seberg, a juego con el dibujo de las baldosas de la cocina de Ángel, acentúan este efecto. Es de señalar, por otra parte, la estudiada sintonía entre la arquitectura de la página y el espacio representado: las cualidades estructurales de la lámina –en particular con la fusión de las líneas de contorno de la viñeta central con los elementos arquitectónicos de los palacios que flanquean la explanada– y la ostensible puesta en abismo de cuadros dentro de los cuadros viñetales contribuyen a alimentar la visión geométrica del espacio. Lo que se delinea, al final, es un entorno de amplias proporciones, despoblado y poco ameno. Una posible hipótesis interpretativa consistiría en hacer de esta obsesiva proyección ortogonal la forma dibujada de la monomanía de un personaje cuya aptitud por la empatía en realidad es muy limitada. Si su actitud pensativa sugiere cierta forma de preocupación por la suerte de los pintores exiliados, sus pasos en realidad lo llevan al cine

y a lo de siempre: J. Seberg. Se repite este esquema más adelante en la obra, después de una discusión con Matías, en la que el pintor exiliado evoca su drama personal, hablándole a Ángel como a un amigo. Después de recibir sus confidencias, Ángel se adentra en la Cinemateca y sale de la sesión como nuevo, lavado de toda preocupación y con la mente en vacío¹⁸. Desde esta perspectiva, la frialdad y vacuidad de la explanada del Trocadero definitivamente podría ser el reflejo de la indiferencia egoísta de Ángel¹⁹.

Pero donde la aprensión del espacio urbano se hace notablemente subjetiva es en el tercer capítulo, por razones que atañen a la perspectiva narrativa. Como vimos, la neutralidad del punto de vista narrativo impide el acceso a la interioridad de Ángel. El caso de los pintores exiliados es muy distinto, ya que el tercer capítulo opta por el equivalente a una perspectiva interna pasando por cada uno de los personajes. Se sumen, por turno, en su doloroso pasado. Al cobrar el acercamiento a los cuatro personajes formas como la del monólogo, del diálogo o de la carta, el relato adopta una tonalidad asumidamente íntima. Lo mismo que Ángel, los pintores de la novela son extranjeros en esta ciudad. Pero, por razones obvias, no comparten su imaginario turístico de la urbe. La cuestión que se plantea, para ellos, es la de la habitabilidad de un lugar que no es sino un precario sustituto del centro perdido: el país que dejaron atrás. Así escribe Marga:

El exiliado vive una vida miserable, sin idioma y comido por la añoranza. Insatisfecho. Creyendo que la vuelta será mañana. Y cuando la ilusión del regreso temprano desaparece, trata, para entretener la espera, de asimilarse a las costumbres del país de acogida, sin conseguirlo casi nunca²⁰.

En este panel, el texto colorea la imagen, invadida por un vaho de tristeza que emana literalmente del recitativo. Pasa lo mismo con Enrique, en el segundo panel de la plancha 215 (Fig. 3).



Fig. 3 A. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 215-2.

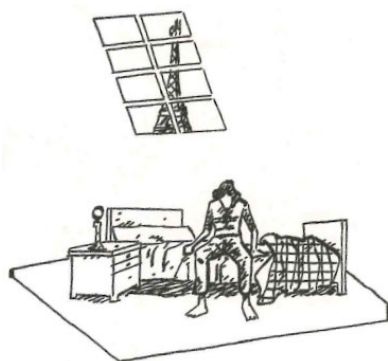
18 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 142.

19 Se podría examinar otro ejemplo, el de la visita de Ángel a la Prefectura de París, que da lugar a una puesta en escena del poder y de su influencia sobre el personaje (*Ibid.* p. 128). Esta imponente viñeta vertical ocupa toda la altura de la página. Saca su fuerza de la deformación a la que da lugar, las rejas y las siluetas alargadas de los agentes simbolizando el peso del poder policial, lo mismo que el tándem compuesto por las casillas 2 y 3, respectivamente ocupadas por un policía macizo y un diminuto Ángel, lleno de reverencia y miedo ante los representantes de la fuerza pública. La espacialidad de nuevo se pone al servicio de la valoración negativa del personaje, al revelar una actitud pusilánime.

20 *Ibid.*, p. 249-2.

En ambos casos, el texto cumple lo que Roland Barthes designó como una *fonction de relais*²¹: sostiene la imagen y ayuda a descifrarla de manera inequívoca. Y lo que nos dice el texto, en sendos paneles, es que la movilidad que caracteriza la aprensión del espacio urbano en *Pinturas de guerra*, para el exiliado es una simple forma de la errancia. El contraste con las viñetas mudas que representan a Ángel caminando por la ciudad es significativo, ya que, a falta de texto, éstas quedan ampliamente abiertas a la interpretación.

De lo que precede podemos inferir que las cualidades gráficas no son un elemento determinante en la génesis de un paisaje emocional: en sí dicen muy poco. De hecho, visualmente, los tres paneles que acabamos de comentar son muy parecidos. Lo que sí permite orientar la interpretación del espacio urbano como entorno hostil o acogedor, como telón de fondo o como lugar vivido es la puesta en relación de la imagen con el texto que la acompaña, o con la secuencia narrativa de la que es solidaria, como se observará de nuevo en la viñeta 260-7, que ofrece otra imagen de vagabundeo por la capital, esta vez vinculada con la historia de Matías. En la doble página a la que pertenece el panel, todo gira en torno a la memoria involuntaria, la del trauma, y lo que ilustra son los efectos de la irrupción del recuerdo en el personaje. El lector lo descubre ensimismado, como ajeno al paisaje urbano que lo circunda, y que de hecho parece pertenecer a otro plano de la realidad: Matías se extrae literalmente de este decorado, como lo muestra la violación de los límites del multicuadro²². A escala de la secuencia, el panel queda enmarcado por dos viñetas en negro que materializan el paso del presente al pasado, de París a Buenos Aires y a la Escuela de Mecánica de la Armada, donde lo torturaron. París no existe más que como telón de fondo de las lacerantes pesadillas de Matías, como lo confirma la viñeta abierta con la que se cierra la doble página (**Fig. 4**). Estilizada en extremo, ésta dibuja en negativo los contornos de la buhardilla en la que vive Matías. El detalle de la ventana llama la atención sobre una Torre Eiffel que no hace allí de elemento paisajístico, sino más bien de código representativo: al enraizar la escena en la capital francesa, después de la tremenda visión de la ESMA, el dibujante llama inevitablemente la atención sobre la cualidad de exiliado de Matías, sobre su doloroso y constante estar sin estar. Y lo hace de la manera más cruel, pues los cristales cuadrados de la ventana nos remiten visualmente al siniestro alineamiento de los cubículos de los presos en la ESMA, figurados en las viñetas anteriores.



261

Fig. 4 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 261-10.

21 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image ». En *Communications*, 1964, n. 4, p. 44. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>.

22 Por invisibles que sean sus contornos inferiores, es evidente que el personaje los excede: sus pies se sitúan más allá del número de página, por definición externo al multicuadro.

La visión de la ciudad queda así fuertemente impactada por la tristeza y la soledad de las que son presos tanto Enrique como Matías, Marga y Xavier. Lo es, también, por sus preocupaciones más inmediatas: al contrario de Ángel, que vive en París gracias a la herencia que le dejó su hermana, los pintores tienen que ganarse la vida. Por su intermediario, descubrimos el París de la miseria y la precariedad, de la condición obrera y de sus trabajos fatigosos²³.

El ónfalos de la familia latinoamericana del exilio que se constituye en torno al autorrealismo es un café-galería con nombre de tango, el *Mi noche triste*. En el corazón de París, existe pues un lugar inequívocamente rioplatense, en el que el tango ha dejado su impronta nostálgica: un lugar que resume y sintetiza la condición del exiliado. La asociación con el tango se confirma con la silente e insistente presencia, al lado del bar, de tocadores de bandoneón. La reinención del espacio parisino, su “latinoamericanización”, por decirlo de algún modo, también toma un cariz literario, con la convocación de *Rayuela*²⁴ por Marga²⁵. Más allá de la materialización, en la viñeta, de una rayuela simbólica que transforma un espacio tridimensional en geografía plana, *Pinturas de guerra* entabla un denso diálogo intertextual con la obra de J. Cortázar, erigida en matriz del cómic. La analogía esencialmente descansa en el acercamiento a la espacialidad: en *Pinturas de guerra* como en *Rayuela*²⁶, la aprensión del espacio es dual, siendo el escenario alternativamente parisino y latinoamericano. En ambas novelas, la dialéctica del “acá” y del “allá” se resuelve en la confusión espacial²⁷ y las deambulaciones de los protagonistas se revelan especialmente azarosas.

A lo largo de esta segunda parte, hemos podido observar la presencia de un paisaje urbano sensible: un paisaje interiorizado, musicalizado o literaturizado. Y en el paso de la visión de Ángel, marcada por la ostensible neutralidad de tratamiento de los elementos arquitectónicos a la experiencia dolorosa o simplemente emocional del paisaje que caracteriza a los autorrealistas, el dibujante invita a su lector a un amago de experiencia sicogeográfica; a vivir una forma historietística de la *dérive*. Después de este París vivido, queda por examinar el rostro político-artístico de la capital francesa, depositaria de mitos tenaces y convertida, en el plano artístico, en taller a cielo abierto: en ciudad intervenida.

El París político-artístico

El anclaje geográfico de la acción no es anodino. Está estrechamente vinculado con el histórico estatus de la ciudad en el ámbito artístico y con las nuevas orientaciones del arte contemporáneo, que ocasionan un desplazamiento de su centro neurálgico, evocado en varias oportunidades por los pintores exiliados. Es un hecho conocido en la historia del arte: Nueva York se alza, a partir de los años 40, y en relación con el declive del Viejo Mundo sumido en el segundo conflicto mundial, como nueva capital cultural de Occidente. Buena parte de la intriga vierte sobre el cambio de rumbo del arte finisecular, ampliamente impulsado por los artistas radicados en Estados Unidos, y, más precisamente, sobre el paulatino abandono del paradigma del arte comprometido en beneficio de manifestaciones

23 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 209-4/5, p. 231-6, p. 249-3.

24 Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: CSIC, Colección Archivos, 1991.

25 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 109.

26 Acerca de la bipolaridad espacial que caracteriza *Rayuela*, véase por ejemplo Sophie Von Werder, «Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela*». En *Lingüística y literatura*, 2010, n. 58, Universidad de Antioquia (Colombia). [Consulta: 22-01-24]. Disponible en <<https://doi.org/10.17533/udea.lyl.8372>>.

27 «En París, todo le era Buenos Aires y viceversa», escribe J. Cortázar acerca de Horacio Oliveira, argentino expatriado a París (Julio Cortázar, *Op. cit.*, p. 23).

artísticas plenamente autónomas, que se quedan al margen de las esferas social y política²⁸. Volviendo sobre sus años de formación, Enrique evoca la fascinación que suscitaba Nueva York en los jóvenes pintores de los 60 y concluye: «Nueva York había matado a París»²⁹. Marga y Matías, el ex montonero, vinculan este desplazamiento con intereses altamente políticos, como se ve en las planchas 173 y 174, en las cuales plantean la cuestión en términos ideológicos, ante un crítico de arte francés escéptico y burlón. Frente a quienes alegan que elegir a París como destino carece de sentido, los autorrealistas privilegian el gesto militante: para ellos, crear en París se convierte en un acto de resistencia contra el imperialismo cultural norteamericano³⁰.

En la aproximación a París como supuesta metrópoli de las artes, la candidez no está del lado de los pintores latinoamericanos, sino del lado de Ángel, como lo subraya socarronamente el crítico Thierry Morgan:

(Ángel) Creo que suena tonto, pero he venido a París para escribir un libro...

(Thierry Morgan) Escribir un libro, pintar un cuadro ¡En París! Triunfar, quizá, el sueño de todos... [...] Escriba su libro en París, amigo... ¡Al menos se lo pasará bien!³¹.

Ángel, en su acercamiento a la Ciudad Luz, parece condenado a toparse una y otra vez con el *cliché*. París sigue para él aureolado con su antiguo prestigio de centro prescriptor del mundo intelectual y de las artes, pero el limitado imaginario cultural del aspirante a escritor no le deja esperar más que un acceso superficial a este mundo: se cruza con Jean-Paul Sartre sin darse cuenta³² y charla con G. Debord sin tener la más mínima idea de quién es³³.

El caso de los tres autorrealistas, y de Xavier, el pintor mexicano, es muy distinto. Si bien son conscientes de la pérdida de aura de la ciudad, logran tocar del dedo lo que fue el *genius loci* de la capital francesa³⁴. Para ellos, la peculiar atmósfera del París contemporáneo se cimentó en aventuras político-artísticas —en particular, pero no exclusivamente, en la revolución surrealista y el Mayo de 1968—, y ello aclara su entrañable vínculo con la urbe. Así, el fantasma del pintor surrealista Wolfgang Paalen, que acompaña la locura de Xavier, atrae su atención sobre un París extinto (**Fig. 5**).

28 Desde esta perspectiva, el desapego por el arte comprometido está en coherencia con el temprano diagnóstico del «fin de la ideología». Véase Daniel Bell, *The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. New York: The Free Press, 1960.

29 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 171-7.

30 La condición de refugiados de los autorrealistas obliga por supuesto a contemplar un factor adicional en la elección de París como lugar de acogida: su papel de tierra de asilo de predilección para los exiliados latinoamericanos, en la segunda mitad del siglo XX. Como se puede apreciar en un estudio de la historiadora María Oliveira-César, dedicado al caso de los exiliados argentinos, éstos «lograron concitar [un fuerte apoyo] en los intelectuales y asociaciones de derechos humanos [...]. Además de participar en las tareas de denuncia de las Juntas argentinas, todas estas asociaciones ayudaban a los exiliados en sus dificultades cotidianas [...]. Casi todos querían quedarse en París, pese a que era el lugar más caro de Francia, no por las candilejas de la «ciudad luz» sino simplemente por encontrar ahí la solidaridad, el apoyo y la compañía de otros argentinos y de las agrupaciones que los encuadraban» (María Oliveira-César, «El exilio argentino en Francia». En *Migrations en Argentine. ALHIM*, 1 | 2000, §1-19. [Consulta: 22-01-24]. Disponible en <<https://journals.openedition.org/alhim/67?lang=en>>).

31 Ángel De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 64-3/4.

32 *Ibid.*, p. 61-9.

33 *Ibid.*, p. 56-2.

34 Propuesta y desarrollada en 1979 por el arquitecto y teórico Christian Norberg-Schulz, la noción de *genius loci* o «espíritu del lugar» sintetiza la atmósfera de un lugar y su específico halo, su radical singularidad, inscrita en una dinámica relacional con el medio.



Fig. 5 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 220-2 y 220-3/5.

En estas casillas, el discurso de Paalen no es sostenido a nivel visual. El divorcio del texto y de la imagen —o, en otras palabras, del tiempo de la memoria y del presente de la diégesis—, ratifica la desaparición de aquella ciudad. De modo que si el buceo en la memoria artística de la ciudad permite recuperar algo de lo que hizo el alma de este lugar por medio de lo que constituiría una forma de acercamiento estratigráfico, este acercamiento se asienta paradójicamente en un sentimiento de pérdida.

Si algo le queda a París de su espíritu revolucionario, se encuentra en sus paredes, doblemente intervenidas. Como se ha mencionado más arriba, el registro del espacio en *Pinturas de guerra* es antes que nada circulatorio. Este paisaje urbano móvil se presta a la requisición del espacio representado por parte del dibujante, que lo utiliza como soporte, aprovechando la presencia discreta de paredes y letreros en el último término de la casilla. La calle se convierte así en un libro abierto sobre la actualidad política, proporcionando al lector una visión alternativa de la ciudad, radicalmente opuesta a la que domina en el París fosilizado de Ángel: la de una ciudad en sintonía con el tiempo histórico. Destacan dos grafitis políticos que aluden al presidente Valéry Giscard d'Estaing³⁵, y sobre todo referencias a manifestaciones relacionadas con la candente actualidad política latinoamericana³⁶. En la plancha 103, la nota política se hace insistente con los carteles “Les Chiliens à Paris” y “Liberté Chili”, que ponen de manifiesto la existencia de fuertes redes de solidaridad con los países del Cono Sur. Pegados en varios ejemplares, los carteles monopolizan el espacio de la viñeta, en una lámina asfixiada por la casi ausencia de reservas en blanco y por la densidad de las líneas de trama. En las viñetas que figuran carteles, grafitis políticos o pancartas, el “texto visual”, por designarlo de algún modo, toma el relevo del relato textual. El espacio urbano se ve invadido por el signo gráfico, subjetivado y convertido en espacio de expresión y barómetro político, y sobre todo en potencial vector de interacción con el lector³⁷. Lejos de constituir un simple decorado, los muros de la ciudad dibujada cumplen así con la misma función que los muros de las ciudades de verdad cuando se hacen vehículo de mensajes destinados a los transeúntes y los habitantes de la urbe: una función abiertamente comunicativa. La ciudad dibujada de Á. de la Calle en este sentido también es una ciudad textual. En su homenaje al arte latinoamericano comprometido, el dibujante no solo se refiere una y otra vez a artistas que se aprovecharon de los espacios de la urbe, desde los muralistas mexicanos hasta Marta

35 Ángel De la Calle (b.), *Op. cit.*, p. 219-3 y 254-3.

36 *Ibid.*, p. 103-3/5 y 7; p. 211-4.

37 Esta función dialogal se hace evidente en el guiño al ya mencionado J. Cortázar, con la presencia, en la viñeta 93-3, de una inscripción que le es atribuible y está sacada de un cartel del Mayo de 1968, realizado en colaboración con el pintor Julio Silva. Se trata de la frase «*Vous êtes la guerrilla contre la guerre climatisée qu'on veut vous vendre sous le nom d'avenim*», frase un tanto anacrónica en este contexto, pues ya no se veía en las calles de París en los años 80. Como es habitual en la novela, Ángel, parapetado en su París de cartón piedra, no alcanza a leer la inscripción que figura en la pared, confirmándose así su incapacidad para superar la limitada visión de la capital que lo caracteriza.

Minujín³⁸, sino que se aplica este principio a sí mismo, al ocupar con un discurso textual de naturaleza masivamente política los espacios desestimados, los espacios más discretos de la viñeta.

Por lo demás, se tiene que tener en cuenta la ocupación del espacio urbano por los personajes de artistas, cuyo desdén por el elitismo y por los canales tradicionales de exhibición del arte es patente. Las obras que se crean o recrean bajo los ojos del lector raras veces son pinturas de caballete. El gesto artístico, en la novela, es una práctica pública, y tiene masivamente lugar en la calle. El pintor Xavier Barragán, pese a compartir muchos rasgos comunes con los demás artistas exiliados de la novela, no forma parte del grupo autorrealista. Recluido en su cuarto, retoca y recrea incansablemente el mismo cuadro. Viva imagen de la desesperanza, Xavier termina tirándose por la ventana en un movimiento que también es de liberación, y se estrella contra el pavimento, en plena calle. Así pues, en el instante de su muerte, el pintor mexicano ve unido su destino con el de sus compañeros, ya que allí, en la calle, es donde la práctica artística de los autorrealistas, como *performers*, cobra sentido.

En su constante proyección hacia afuera, en su obsesión por autorrepresentarse en el espacio público, y en público, los autorrealistas son la perfecta ilustración de las ambiciones del arte de la *performance*, tal y como se manifestó a partir de los años 60. «*Performance*», declaraba el artista conceptual Terry Fox en 1979, «*really is an attempt at synthesizing communication. It's an attempt at a new communication. But the only people this art exists for are the people who are there. And it's the only time the art exists*»³⁹.

Al igual que las acciones artísticas de *Tucumán Arde* –convocadas en varias oportunidades, en el plano textual tanto como en el visual⁴⁰– las intervenciones autorrealistas constituyen una proclama: el arte se vive y se comparte. Y sobre todo, la vocación del arte no es dirigirse al público privilegiado de los museos. Una de las grandes ambiciones de los integrantes de *Tucumán Arde* fue precisamente encontrar vías de expresión sencillas y directas para acceder a un público que no fuera el de los museos. En el colectivo rosariano, el uso de las paredes de la ciudad fue muy consciente:

*Se descartaron programáticamente cualquier intento de utilizar ámbitos, circuitos, y soportes destinados al arte y se eligieron en cambio, los muros, los medios de transporte, cines, vidrieras, los paredones de los barrios suburbanos como escenarios propios de la vida cotidiana. El lenguaje elegido para la campaña [fue] el lenguaje común, recurriéndose a códigos corrientes y buscando llegar al común de la población, involucrándolo en la captación del mensaje*⁴¹.

Importa situar dentro de un contexto más amplio esta voluntad de intervenir sobre el cuerpo de la ciudad y de convertirla en territorio compartido. No por casualidad aparece en la novela con tanta insistencia la figura de G. Debord. Su reflexión, en el seno de la Internacional Letrista y de la Internacional Situacionista o como autor del ensayo *La sociedad del espectáculo*⁴²,

38 En *Pinturas de guerra*, al igual que en *Modotti. Una mujer del siglo xx*, Á. De la Calle opta por una forma de transtextualidad intermedial en su puesta en escena de las obras de arte a las que se refiere: redibuja fotos, pinturas y obras plásticas famosas, incorporándolas dentro del relato visual y convirtiéndolas en trasfondos de viñeta o en paneles autónomos, incluidos en el multicuadro, como ocurre p. 180-1/2; p. 184-5 o p. 241-2.

39 Terry Fox, citado por Robert Nickas en Gregory Battcock y Robert Nickas (ed.), *The art of performance. A critical anthology*. New York: Dutton, 1984, p.IX. [Consulta: 05-04-24]. Disponible en <https://monoskop.org/images/f/f0/Battcock_Gregory_Nickas_Robert_eds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf>

40 En la novela se reproduce una conocida fotografía, que viene a ser uno de los pocos testimonios de la manifestación (Ángel De la Calle (b), *Ibid.*, p. 172-5).

41 Ana Florencia Frontini, «Tucumán Arde en la ciudad. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia». En *La Trama de la Comunicación*, 2005, vol. 10, Universidad Nacional de Rosario (Argentina), p.6. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/ana-florencia-frontini_a1a.pdf>.

42 Guy Debord, *La société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967.

es esencial para entender este afán de convertir la ciudad en espacio comunicacional, de acabar con la pasividad del espectáculo y de salir en busca de un arte auténticamente experimental. Desde este punto de vista, el episodio en el que Ángel se encuentra por casualidad con G. Debord y asiste a una intervención suya cumple un papel modélico. Esta intervención, muy conocida, la constituye la frase «*Ne travaillez jamais*»⁴³. Su aparición en el seno de la novela es perfectamente anacrónica, ya que G. Debord no la escribió en los muros de París en los años 80, sino en 1953. Su presencia no puede tener otro propósito que el de dejar rastro de la temprana “ratificación” del espacio parisino y de inscribir las actuaciones ficticias de los protagonistas dentro de una reflexión más amplia, en torno a las modalidades contemporáneas del arte comprometido.

Las intervenciones autorrealistas contribuyen de manera terminante a la resemantización del espacio urbano otrora neutralizado por la mirada de Ángel, y en particular los carteles que pegan por todas partes. Unos representan el rostro del escritor francés Antonin Artaud, con quien se identifican; otros, los más, son obras personales: autorretratos insistentemente tratados *in absentia*. En efecto, nunca se plasman en el espacio de la viñeta, donde se reducen a carteles vacíos y hojas en blanco⁴⁴. Punto álgido del segundo capítulo, la puesta en página de la *performance* autorrealista (**Fig. 6**) saca partido de las potencialidades de las brechas visuales ofrecidas por estos autorretratos en blanco.

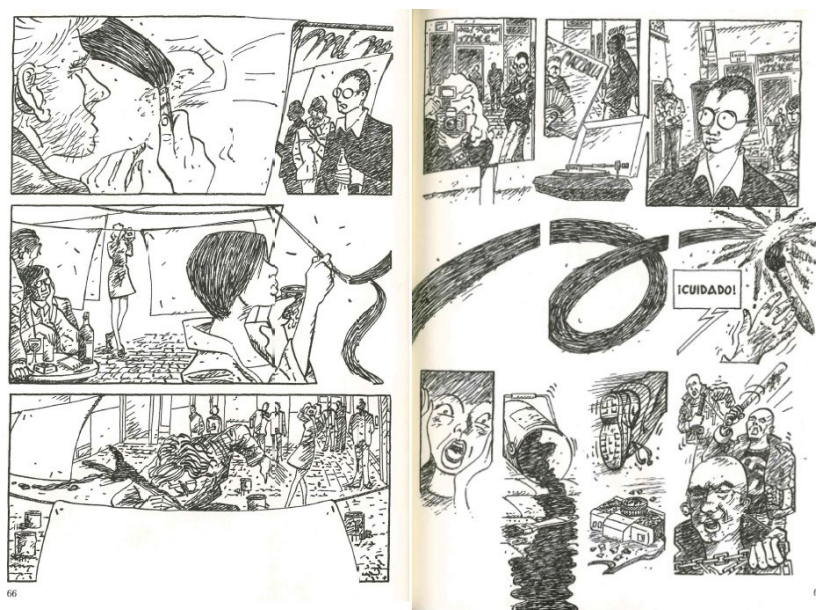


Fig. 6 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 66 y 67.

43 Ángel De la Calle (b.), *Op. cit.*, p. 34, p. 166.

44 La invisibilización de sus rostros marcados por vivencias traumáticas, cumple un papel eminentemente simbólico: «*Si le bédéiste s'engage dans une illustration circonstanciée qui en appelle largement à la "puissance d'évidence de l'image"* (Didi-Huberman 9) et relève manifestement de la volonté de dénoncer, avec les moyens de son art, les exactions commises par les dictatures militaires du Cône Sud, les victimes du roman –les auto-réalistes– ne semblent plus pouvoir figurer leurs propres corps meurtris. L'examen de certaines particularités de la méta-représentation du corps –des corps mis en scène dans des œuvres elles-mêmes représentées dans la vignette– remet en question la possibilité de l'émergence d'un espace de représentabilité du côté de ceux-là mêmes qui ont traversé le pire. L'effondrement du "moi" des personnages est en effet tel que leurs autoportraits deviennent imprésentables dans l'espace vignettal» (Marie-Caroline Leroux, «Aux arts ! Une approche du roman graphique *Pinturas de guerra*». En Bell, Jacqueline y Kuhnle, Till (eds.), *Actes du colloque international et pluridisciplinaire « Engagements » 18-19 novembre 2021*, Université Littoral Côte d'Opale/Université de Limoges [En prensa]).

Los amplios brochazos de los tres pintores se salen del marco con la viñeta a sangre de la lámina 65, y en las láminas 66 y 67, cuatro viñetas contiguas renuncian a la clausura espacial para darse a leer en la doble página.

Esta acción, los tres pintores la quieren prolongar en sus respectivos países de origen, sus camaradas siendo encargados de pegar copias de su trabajo en Buenos Aires, Montevideo y Santiago. Podemos imaginar que en señal de resistencia. Adueñarse de las paredes de la ciudad que los acoge, hacerla suya y al mismo tiempo, conectar con la patria perdida; hacer que París sea Montevideo, sea Buenos Aires, sea Santiago de Chile: la toma de espacio también debe ser vista como un gesto esperanzador, una forma de apropiación del exilio y de reivindicación identitaria, pese al destierro. La ambiciosa composición a la que da lugar esta escena reafirma, pues, la politización del espacio urbano parisino: en el plano de la intencionalidad del gesto artístico, esta obra colectiva se enmarca dentro del *artivismo*. No por nada se ofrece la propuesta autorrealista como contrapunto a otro *happening*, una acción punk especialmente ridícula que ocurre en el mismo lugar, tiempos después de la desaparición del grupo, y durante la cual una mujer desnuda termina ahogada en los escupitajos de los participantes⁴⁵, llegando así a simbolizar la vacuidad del arte mercantil y espectacularizado que tanto aborrecen los autorrealistas.

Conclusiones

Vimos que en la obra coexistían en realidad tres ciudades: el París turístico y soso de Ángel, el París vivido y el París político-artístico. El primero es de naturaleza esencialmente referencial y constituye un trasfondo que el lector se ve obligado a interrogar debido a su carácter fuertemente estereotipado. El París vivido se impone por su parte como espacio sensible, en particular gracias a la *fonction de relais* asumida por el texto y a la figuración de la soledad en las casillas dedicadas a los pintores exiliados, que imprimen al relato un tono doloroso. El rostro artístico de la ciudad es el que más llama la atención: si los pintores exiliados reactivan el *topos* de París como capital de las artes, la trama novelesca también posibilita un acercamiento concreto a las prácticas artísticas de los años 60-80, llegando a reflejar los tempranos usos que hicieron los artistas del espacio urbano en el pasado siglo, con fines ampliamente políticos. Es de notar que el *street art* constituye un punto ciego de este panorama, pese a su naturaleza históricamente contestataria y a su contribución decisiva a la construcción del paisaje urbano finisecular. En los años 80, el arte callejero se fue apoderando de las ciudades europeas, bajo la influencia de la cultura urbana estadounidense. Y la estancia de los autorrealistas en Francia coincide casi exactamente con las primeras manifestaciones del *street art* en París⁴⁶. Queda pues bastante claro que el ciclo artístico que la novela se aplica a examinar termina en realidad por allí, en los años 80, en la época en que los círculos del arte institucional decretan la caducidad del arte político.

En la tercera parte del análisis, se ha demostrado la relevancia de la espacialidad parisina, como clave de comprensión de esta historia del arte político. A la hora de concluir, quisiera atraer de nuevo la atención sobre el personaje de Ángel y sobre la dimensión iniciática del viaje que emprende, en su incesante tránsito por las calles de la capital. La toma de conciencia de la complejidad del mundo que habita pasa precisamente, en Ángel, por el desplazamiento y la deambulación. Y creo que hacer falta volver junto con él al *Mi noche triste* para entender

45 Ángel de la Calle (b.), *Op. cit.*, p. 159.

46 En París, el primer acto de la expansión del *street art* tiene lugar al principio de la década del 80. Los grafiteros se apropian las vallas de obras del Louvre, y las de las orillas del Sena, y se expresan libremente en los terrenos baldíos de la zona de la Place Stalingrad, en el decimotercero distrito. Estos datos van sacados de la exhibición «CAPITALE(S). 60 ans d'art urbain à Paris», Hôtel de Ville de Paris (75), 15/10/2022-3/06/2023. Curadores: Magda Danysz, Elise Herszkowicz, Nicolas Laugero Lasserre et Marko 93.

el alcance de la espacialidad en *Pinturas de guerra*. La invitación para la exhibición autorrealista que le entrega Marga a Ángel al principio de su estancia⁴⁷ hace para él de llave maestra: le permite abrirse a la sobrevenida de lo fortuito y acceder paulatinamente a realidades insospechadas. Ante todo, esta invitación le da acceso a un lugar, que se sitúa en el centro del laberinto de calles estrechas por el que se pierde antes de llegar –y aquí tenemos que tener presente el papel simbólico del laberinto, que en tantas culturas materializa la búsqueda existencial o espiritual del individuo–: el café-galería *Mi noche triste*. Lugar casi borgeano, pero más que nada dickiano⁴⁸. Aplicarle a *Pinturas de guerra* un filtro de lectura dickiano posibilita una última interpretación del espacio representado en el cómic, que puede completar las anteriores. En la realidad de Ángel, existen fisuras parecidas a las que laceran la realidad de los personajes de *The Man in the High Castle*, el primer indicio de ello siendo el error que lo lleva a alojarse en el lugar equivocado. Y el segundo, el interesante “anacronismo espacial” que se da en torno al bar frecuentado por sus amigos pintores⁴⁹. Pero la sospecha de desdoblamiento espacial se confirma con su segunda visita al café. Alrededor del *Mi noche triste*, parece que se crea un espacio-tiempo alternativo, que socava el vínculo del París de *Pinturas de guerra* con su referente real. Todo gira en torno a los paneles 63-6 y el 158-3, que revelan dos realidades incompatibles, imposibles. El primer panel se sitúa en la secuencia del *happening* de los autorrealistas, mientras el segundo abre la secuencia de la *performance* punk. En el paso de una a otra viñeta, el *Mi noche triste* ha desaparecido, reemplazado por otro bar, el *Anarpunk*. Ni rastro de la clientela habitual del café. En su lugar: grupos de punks y cámaras de televisión que han venido a cubrir lo que va presentado como un acontecimiento exclusivo, representativo de las últimas tendencias del arte conceptual, de lo “nuevo”. ¿Y los autorrealistas?, le pregunta Ángel a Thierry Morgan: «Son lo que queda atrás. Un sueño equivocado», asevera el crítico⁵⁰. Este juicio terminante ratifica, en un plano simbólico, la extinción de cierta forma de arte comprometido. Y la inexplicada y radical metamorfosis del precario epicentro del último sueño de los revolucionarios del arte de algún modo espacializa su derrota, resignificando definitivamente el espacio urbano dibujado, y aclarando el rol del proceso de simbolización de la ciudad en la obra de Á. de la Calle.

Bibliografía

BARTHES, Roland, « L'effet de réel ». En *Communications*, 1968, n. 11, p. 84-89. [Fecha de consulta: 11/01/24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>.

—. « Rhétorique de l'image ». En *Communications*, 1964, n. 4, p. 40-51. [Fecha de consulta: 11/01/24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>.

47 *Ibid.*, p. 62-4.

48 En *Pinturas de guerra*, Ángel lee, cita y comenta incansablemente el mismo libro: la ya clásica novela de ciencia ficción *The Man in the High Castle* (Dick, Philip K., *The Man in the High Castle*. Londres: Penguin Books, 2001), una ucronía que cuestiona obsesivamente las categorías de lo real y de lo ficticio. La obra se desarrolla en un mundo en que los nazis y sus aliados japoneses ganaron la Segunda Guerra Mundial. Un mundo en el que un escritor escribe una ficción, *The Grasshopper Lies Heavy*, en la que la guerra la ganaron los aliados, haciendo que se tambaleen las certidumbres de algunos.

49 El dibujante sitúa en efecto el *Mi noche triste* en un barrio popular extinto. La histórica parte de la ciudad en la que se ubica coincide con el actual barrio de Les Halles, que vivía en los años 80 una auténtica fiebre urbanística. En el momento en que transcurre la novela, ya habían sido derrumbados los pabellones Baltard, ya había sido construido el Centro Pompidou, y e número 9 de la calle Saint-Honoré, por donde Ángel penetra en el barrio (De la Calle (b), *Op. cit.*, p. 63-1), ya había desaparecido.

50 *Ibid.*, p. 160-2.

- BATTCOCK, Gregory y NICKAS, Robert (ed.). *The art of performance. A critical anthology*. New York: Dutton, 1984. [Fecha de consulta: 05/04/24]. Disponible en <https://monoskop.org/images/f/f0/Battcock_Gregory_Nickas_Robert_eds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf>
- BELL, Daniel. *The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. New York: The Free Press, 1960.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: CSIC, Colección Archivos, 1991.
- DEBORD, Guy. «Théorie de la dérive». En *Les Lèvres nues*, 1956, n. 9, dic. 1956. [Fecha de consulta: 11/01/24]. Disponible en <<https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>.
- DE LA CALLE, Ángel (a). *Modotti. Una mujer del siglo XX*. Madrid: Sinsentido, 2011.
- . *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.
- DICK, Philip K. *The Man in the High Castle*. Londres: Penguin Books, 2001.
- FRONTINI, Ana Florencia. «Tucumán Arde en la ciudad. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia». En *La Trama de la Comunicación*, 2005, vol. 10, Universidad Nacional de Rosario (Argentina), p. 1-15. [Fecha de consulta: 11/01/24]. <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/ana-florencia-frontini_a1a.pdf>.
- GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. París: PUF, col. Formes sémiotiques, 1999.
- LEROUX, Marie-Caroline. «Aux arts ! Une approche du roman graphique *Pinturas de guerra*». En Bell, Jacqueline y Kuhnle, Till (eds.). *Actes du colloque international et pluridisciplinaire « Engagements » 18-19 novembre 2021*, Université Littoral Côte d'Opale/Université de Limoges. En prensa.
- LONGONI, Ana. «Entre París y Tucumán. La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta». En Centro Argentino de Investigadores de Artes (ed.). *Arte y poder*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993, p. 183-193.
- OLIVEIRA-CÉZAR, María. «El exilio argentino en Francia». En *Migrations en Argentine. ALHIM*, 1 | 2000, s.p. [Fecha de consulta: 22/01/24]. Disponible en <<https://journals.openedition.org/alhim/67?lang=en>>.
- VON WERDER, Sophie. «Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela*». En *Lingüística y literatura*, 2010, n. 58, Universidad de Antioquia (Colombia), p. 16-26. [Fecha de consulta: 22/01/24]. Disponible en <<https://doi.org/10.17533/udea.lyl.8372>>.

Ciudad y fotografía. Discursos visuales de poder en la ciudad de Guatemala, 1890-1930

Florencia QUESADA AVENDAÑO

Universidad de Helsinki
Florescia.quesada@helsinki.fi

Resumen: El objetivo central del artículo es analizar, con una perspectiva crítica, la construcción de la imagen moderna de la capital guatemalteca a través de la fotografía. A finales del siglo XIX se inició un proceso de cambio urbano, que fue de la mano de la ideología del progreso y liderado por un reformismo liberal autoritario. La fotografía documentó la transformación de la Ciudad de Guatemala, bajo una estética del progreso, y tuvo un papel central en crear una imagen idealizada y parcial de la ciudad. Por medio del mapeo y la deconstrucción de los espacios y temáticas fotográficas de la ciudad moderna, a partir del análisis de 370 fotografías, se examina la intersección entre ciudad, espacio y poder en la construcción de esa imagen. El trabajo desmitifica la imagen moderna que se generalizó de la capital y aporta al conocimiento de las memorias colectivas en un período clave de su transformación urbana.

Palabras claves: ciudad de Guatemala, fotografía, liberalismo, poder, espacio público, modernidad, Centromérica

Ville et photographie. Discours visuels sur le pouvoir dans la ville de Guatemala, 1890-1930

Résumé : L'objectif principal de cet article est d'analyser, dans une perspective critique, la construction de l'image moderne de la capitale guatémaltèque à travers la photographie. À la fin du XIX^e siècle, un processus de mutation urbaine a commencé, accompagné par l'idéologie du progrès et mené par un réformisme libéral autoritaire. La photographie a documenté cette transformation de la ville de Guatemala selon une esthétique du progrès et a joué un rôle central dans la création d'une image idéalisée et partielle de la ville. En cartographiant et en déconstruisant les espaces et les thèmes photographiques de la ville moderne, sur la base de l'analyse de 370 photographies, l'article examine l'intersection entre la ville, l'espace et le pouvoir dans la construction de cette image. L'œuvre démystifie l'image de modernité généralisée de la capitale et contribue à la connaissance des mémoires collectives à une période clé de sa transformation urbaine.

Mots-clés : Ville de Guatemala, photographie, libéralisme, pouvoir, espace public, modernité, Amérique centrale

City and photography. Visual Discourses of power in Guatemala city, 1890-1930

This article critically examines how photography has shaped the modern image of Guatemala City in the late 19th century. The period marked the beginning of significant urban changes, driven by the ideologies of progress and authoritarian liberal reform. The research explores how photography both documented and influenced these transformations, often portraying the city with a veneer of progress and idealism. The study scrutinizes 370 photographs to dissect and interpret the spatial dynamics and themes within the city's images. It uncovers the interplay of urban landscape, power, and photographic representation in crafting the city's perceived identity. The findings challenge the ubiquitous modern narrative of Guatemala City and enhance our understanding of its collective memory during a crucial phase of urban development.

Keywords: Guatemala city, photography, liberalism, power, public space, modernity, Central America

Introducción

Este trabajo analiza, con una perspectiva crítica, la construcción de la imagen de la capital guatemalteca a través de la fotografía pública en el primer período de crecimiento urbano moderno a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. El objetivo del trabajo es deconstruir la imagen de la capital para entender cómo y qué espacios fueron representados, y cómo esta representación creó una imagen parcial e idealizada de la capital que respondió a una construcción de poder.

Hacia la década de 1870, se llevaron a cabo transformaciones políticas, económicas y sociales en Guatemala conocidas como las reformas liberales. Estas reformas tuvieron como objetivo la centralización política y la liberalización económica para fomentar el crecimiento por medio de la producción agroexportadora. En el aspecto urbano, las reformas liberales introdujeron también cambios en la capital que significaron el primer período de cambio moderno en la Ciudad de Guatemala, desde su traslado y refundación al final del período colonial.

La transformación de la capital es uno de los mecanismos por medio de los cuales el Estado se construye a sí mismo, despliega su poder y legitima su autoridad. En el proceso de cambio urbano el Estado reorganiza el espacio, se construyen nuevos espacios públicos que buscan definir la nación con nuevos símbolos y representaciones seculares¹. En paralelo a las transformaciones urbanas también se llevaron a cabo nuevas formas de vivir, representar e imaginar a la ciudad. La fotografía tuvo un papel fundamental en ese proceso.

Por medio del mapeo y el análisis de la representación urbana a través de los espacios, temáticas, y actores representados, la investigación estudia la intersección entre el cambio urbano-espacial, lo visual y el poder en la construcción fotográfica del paisaje urbano “moderno” de la Ciudad de Guatemala. Rob Shields señala que los «ambientes urbanos se hacen selectivamente visibles como “ciudades” a través de las representaciones»². La noción de ciudad se mueve entre una idea abstracta y una idea material concreta. Pero, en esta representación, sólo algunas partes son visibles ya que su condición de visibilidad está asociada con el poder y «con la construcción social de la realidad a través de discursos de lo real»³. Por lo tanto, por medio del análisis crítico y la deconstrucción de esas representaciones es posible examinar lo visible y lo invisible, lo incluido, pero también lo excluido, y las contradicciones y tensiones inherentes en las representaciones fotográficas de la capital con un enfoque multidimensional, como sugiere Shields.

Detrás de las representaciones de la capital y de la construcción del paisaje urbano, lo que paralelamente estaba también construyéndose era la idea del Estado-nación y de una unidad territorial a partir de la imagen de la capital⁴. Los gobiernos liberales autoritarios tuvieron un papel central en este proceso.

La investigación también se nutre del concepto de «economía visual», desarrollado por Deborah Poole en los Andes⁵. En el caso de esta investigación, lo aplicamos como los usos políticos de las imágenes de la ciudad y su relación con el poder. La circulación nacional e

1 Alev Çinar, «State Building as an Urban Experience: The Making of Turkey’s Capital City». En Michael W. Minkenberg (ed.). *Power and Architecture: The Construction of Capitals and the Politics of Space*. New York: Berghahn Books, 2014; Goran Therborn, *Cities of Power: The Urban, the National, the Popular, the Global*. London and New York: Verso Books, 2017, p. 12.

2 Rob Shields, «A Guide to Urban Representation and What to do about It: Alternative Traditions of Urban Theory». En Anthony D. King (ed.). *Re-presenting the City: Ethnicity, Capital and Culture in the 21st-Century Metropolis*. Basingstoke: Macmillan, 1996, p. 235.

3 *Ibid.*

4 Naomi Schor, «Cartes Postales: Representing Paris 1900». *Critical Inquiry*, 1992, vol. 18, p. 195.

5 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press, 1997, p. 8.

internacional de esas imágenes a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, especialmente por medio de la circulación de tarjetas postales, formó parte de una economía visual de la modernización⁶. En ella, se situaba al paisaje urbano de la capital (arquitectura y a algunos de sus habitantes) dentro del discurso del progreso urbano, de construcción de la nación, y de la Otredad⁷.

En las últimas décadas, se han realizado diversas investigaciones con una perspectiva crítica sobre la imagen y representaciones de la ciudad moderna en América Latina entre 1880 y 1930, utilizando la fotografía como fuente⁸. No obstante, es escasa la investigación de la construcción de la imagen de la Ciudad de Guatemala en este período, con un enfoque en el discurso visual, el poder y la transformación urbana. Este trabajo intenta llenar ese vacío.

El análisis de la imagen de la ciudad a través de la fotografía estuvo guiado por las siguientes preguntas de investigación: ¿cuáles fueron las zonas representadas en el discurso visual fotográfico y por qué?; ¿cuáles fueron los espacios y edificios incluidos en esa representación?; ¿cuáles espacios fueron excluidos?; ¿cómo fueron representados los sectores subalternos dentro del imaginario urbano fotográfico?

La elaboración de una base de datos con 370 fotografías fue la base para el análisis de la imagen de la ciudad. El criterio para la selección de las fotografías se basó en su carácter público. Las principales fuentes consultadas fueron las colecciones de tarjetas postales que se conservan en el archivo fotográfico del Museo de Historia de Guatemala, del archivo fotográfico de Alberto G. Valdeavellano de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala y de la Colección de fotografías Familia Taracena Flores localizadas en la Fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA). También se incluyeron las fotografías de la Ciudad de Guatemala que se publicaron en diversos álbumes y guías comerciales ilustradas localizadas en la Biblioteca Nacional de Guatemala y la biblioteca de CIRMA como el álbum de la *Exposición Centro-Americana 1897, La Ilustración Guatemalteca 1896, Souvenir de la República de Guatemala en la Apertura del Canal de Panamá 1915* (publicación que incluyó sólo fotografías de la Ciudad de Guatemala) y la guía comercial bilingüe *El «Libro Azub» de Guatemala 1915*⁹. De este último sólo se incluyeron las fotografías sobre la capital. Para mapear las zonas de la ciudad que fueron más representadas, se realizó una geolocalización de las fotografías en el plano de la ciudad de 1932. En la elaboración de la base de datos se incluyó para cada fotografía información sobre lo que contenía la imagen,

6 Arturo Taracena, «La fotografía en Guatemala como documento social: de sus orígenes a la década de 1920». En Arturo Taracena y Rosina Cazali. *Imágenes de Guatemala/Images of Guatemala, 1850-2005*. Antigua, Guatemala: CIRMA, 2005, p. 31.

7 Greg Grandin, «Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism» [en línea]. *Hispanic American Historical Review*. 2004, vol. 84, n. 1, p. 85. [Consulta: 10-02-2023]. Disponible en <<https://doi.org/10.1215/00182168-84-1-83>>.

8 Catherine Preston y Anton Rosenthal, «Correo mítico: The construction of a civic image in the postcards of Montevideo, Uruguay, 1900-1930» [en línea]. *Studies in Latin American Popular Culture*, 1996, vol. 15, p. 255. [Consulta: 19-03-2023]. Disponible en <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9609033933&site=ehost-live&scope=site>>; Gerardo Martínez Delgado, «Elite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914» [en línea]. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. 2007, 67, p. 145. [Consulta: 15-03-2023]. Disponible en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127422005>>; Florencia Quesada Avendaño. *La modernización entre cafetales. San José, Costa Rica, 1880-1930*. San José, Costa Rica: EUCR, 2015. [2011], p. 184-187; Idurre Alonso, «The visible and the invisible. The photographic image of the Metropolis». En Idurre Alonso y Maristella Casciato (eds.). *The Metropolis in Latin America, 1830-1930: Cityscapes, Photographs, Debates*. Los Angeles: Getty Publications, 2021, p. 143.

9 *Exposición Centro-Americana 1897, Souvenir del Correo de Guatemala*. New York: The Albertype Co, 1897; Bascom J. Jones, William T. Scoullar, Máximo Soto Hall (eds.), *El «Libro Azub» de Guatemala 1915: relato e historia sobre la vida de las personas más prominentes. Historia condensada de la República*. New Orleans, U. S. A: Searcy & Pfaff, s.f.; Raúl Aguero, *Souvenir de la República de Guatemala en la apertura del Canal de Panamá*. San José, Costa Rica: Imprenta Alsina, 1915; Manuel Machado y Anleu Dustano, *Reseña del Desarrollo de la Instrucción Pública en Guatemala desde 1898 a 1913*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Sánchez & de Guise, Guatemala, 1941.

la ubicación del fotógrafo, el tipo de edificio o infraestructura, entre otros. La ciudad se dividió en zonas para luego cuantificar los espacios más representados y también los edificios más fotografiados. Al mismo tiempo, se realizó un análisis cualitativo de las fotografías para determinar la estética de representación urbana y sus principales características.

La representación del paisaje urbano moderno a través de la fotografía

Como señala Davide T. Ferrando, con la invención de la fotografía en el siglo XIX y su aplicación al campo de la representación urbana en la segunda mitad del siglo XIX, la tecnología permitió una separación del sujeto de su realidad, lo cual fue fundamental para conceptualizar el territorio en términos de entenderlo como un paisaje urbano¹⁰:

El paisaje urbano es la imagen espacial de la forma en la cual una determinada sociedad, en un determinado período histórico, entiende, representa y transforma su ambiente urbano; que para el diseño del paisaje urbano significa el diseñar la red de fragmentos sociales, físicos, sociales y visuales que definen a una sociedad en particular, y, por lo tanto, el proyecto del paisaje urbano es el proyecto de la ciudad misma¹¹.

La aplicación de la fotografía al campo de la representación urbana, sugiere Ferrando, fue fundamental para la creación de un nuevo tipo de «mediación cultural» que eventualmente llevaría a la caracterización de la idea del paisaje urbano¹². La construcción del paisaje urbano se produce entonces a partir de la interacción del sujeto, en este caso el fotógrafo, sobre un territorio urbano¹³. La idea del paisaje urbano es producto de la modernidad vinculado con el cambio tecnológico y la representación del nuevo urbanismo que está relacionado con el poder.

Las exposiciones universales, tan populares en Estados Unidos y Europa, cumplieron un papel central en popularizar la fotografía urbana a través de las tarjetas postales ilustradas. La Exposición Internacional de París en 1900, marcó el período de oro de la tarjeta postal ilustrada¹⁴. Las representaciones visuales construidas en las tarjetas postales a partir de las ciudades capitales europeas como centros de modernidad y como representantes de la nación, fueron imágenes influyentes en la creación de una nueva estética del paisaje urbano que se reprodujo en las ciudades en diferentes partes del mundo. Una imagen urbana burguesa que enalteció los ideales del progreso capitalista y la modernidad construida a partir de zonas específicas de la ciudad y enfocada en ciertos edificios públicos y privados, infraestructura y medios de comunicación como el ferrocarril y los tranvías, íconos materiales de la modernización urbana¹⁵.

En Guatemala, las tarjetas postales comenzaron a comercializarse a finales de la década de 1880 y la tarjeta postal ilustrada se popularizó a inicios del siglo XX¹⁶. Algunos de los más importantes fotógrafos en este período fueron contratados por los gobernantes de turno para documentar las transformaciones urbanas y la nueva cultura urbana que estos mismos promovían en la ciudad, como parte de una transformación cultural secular y de la

10 Davide T. Ferrando. *The city in the image*. Seville: Vibok Works, 2018, p. 131.

11 *Ibid.*, p. 144.

12 *Ibid.*, p. 135.

13 *Ibid.*, p. 83.

14 Naomi Schor, *Op. cit.*, p. 213; Alejandra Osorio, «Postcards in the Porfirian Imaginary» [en línea]. *Social Justice*. 2007, vol. 34, n. 1, p. 149. [Consulta: 29-01-2024]. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/29768426>>.

15 Naomi Schor, *Op. cit.*, p. 222-225; Idurre Alonso, *Op. cit.*; Alice Heeren, «Affective Rhetorics of Contagion: Augusto Malta in Belle Époque Rio de Janeiro» [en línea]. *Latin American and Latinx Visual Culture*. 2020; vol. 2, n. 2, p. 47-73. [Consulta: 10-01-2024]. Disponible en <<https://doi.org/10.1525/lavc.2020.220005>>.

16 Arturo Taracena, *Op. cit.*, p. 31.

construcción de la nación en gestación. Un caso destacado fue Alberto G. Valdeavellano, uno de los más importantes fotógrafos guatemaltecos de finales del siglo XIX e inicios del XX¹⁷.

Miembro de la burguesía y cercano a los círculos de poder liberales (fotógrafo de presidentes como José María Reina Barrios y Manuel Estrada Cabrera), Valdeavellano tuvo un papel esencial como “mediador cultural” en la construcción de la imagen de modernidad selectiva de la ciudad y también como productor de lo que llamamos la economía visual de la modernización. Sus fotografías reproducidas en tarjetas postales, periódicos, guías comerciales, álbumes conmemorativos y revistas ilustradas, contribuyeron a la construcción del paisaje urbano moderno de la Ciudad de Guatemala.

Valdeavellano tuvo también estrechas relaciones y colaboración profesional con muchas personalidades influyentes de la época. Un caso ejemplar fue su amistad con Alberto Spínola, renombrado intelectual y político. Spínola y Valdeavellano fueron de jóvenes compañeros y amigos en el Instituto Nacional Central para Varones, centro de estudios fundado por los liberales¹⁸. Spínola, como Ministro de Fomento durante la administración de Manuel Estrada Cabrera, fue el autor intelectual de la tradición del culto a la diosa Minerva. Valdeavellano fotografió estas celebraciones cuyas imágenes circularon en tarjetas postales y revistas ilustradas como el *Album de Minerva*. Spínola fue también fundador de *La Ilustración Guatemalteca* (luego *La Ilustración del Pacífico*), donde Valdeavellano fue uno de los principales fotógrafos. En la edición bilingüe de la *Guía del Viajero en la República de Guatemala*, publicada en 1909, Valdeavellano anunciaba la venta de tarjetas postales a través de su estudio, en ese entonces llamado «Fotografía Arte Nuevo»¹⁹. En el anuncio, el fotógrafo ofrecía más de 500 vistas de edificios, parques, monumentos, calles, tipos indígenas y paisajes de todo el país. Este repertorio ofrecido por el fotógrafo estaba estrechamente relacionado con una forma de representación de la ciudad y estética de la modernidad que prevalecía a nivel mundial. En otras palabras, la selección de los aspectos más representativos de la ciudad que Valdeavellano incluye en su anuncio comercial estaba asociada con los ideales del progreso urbano²⁰. Un repertorio fotográfico que se convirtió en una guía de cómo conocer y mirar a la ciudad, enfocado en resaltar los elementos centrales de la modernización urbana acordes con los ideales del progreso capitalista.

17 Alberto Valdeavellano (1861-1928) nació en la Ciudad de Guatemala y cursó la secundaria en la Escuela Central para Varones. Fue discípulo del conocido fotógrafo alemán Emilio Herbruger, considerado el primer fotógrafo comercial en Guatemala. En la década de 1890, Valdeavellano se asoció con el fotógrafo norteamericano Eduardo J. Kildare y fundaron el estudio fotográfico «Kildare y Valdeavellano». Posteriormente, se independizó y fundó el estudio fotográfico «Arte Nuevo». Valdeavellano realizó una amplia documentación fotográfica del paisaje rural y urbano guatemalteco a finales del siglo XIX, que luego comercializó a través de la venta de tarjetas postales. Fue además fotógrafo de las principales revistas ilustradas de Guatemala en este período, tales como el álbum de la *Exposición Centro-Americana 1897*, *La Ilustración Guatemalteca*, la revista *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, *El Libro Azul de Guatemala*, el *Album de Minerva*, entre otros. Arturo Taracena, *Op. cit.*, p. 28, 29 y 30; Luis Luján Muñoz. *Los indígenas guatemaltecos vistos por el fotógrafo Alberto G. Valdeavellano, 1861-1928*. Ciudad de Guatemala: INGUAT, AGHG, CIRMA, 1987, p. 6-8.

18 Spínola relata la entrañable amistad que nació entre ellos desde jóvenes cuando estudiaron juntos en el Instituto Nacional. Rafael Spínola. «En el álbum de A. G. Valdeavellano». *La Ilustración Guatemalteca*. 1897, vol. 1, n. 11, p. 174-175.

19 Francisco Castañeda, *Guía del Viajero en la República de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Electra, 1909, p. 304.

20 Naomi Schor, *Op. cit.* p. 222; Vladimir Rizov, «The photographic city. Modernity and the origin of urban photography» [en línea]. *City*, 2019, vol. 23, n. 6, p. 777. [Consulta: 15-03-2023]. Disponible en <<https://doi.org/10.1080/13604813.2020.1718411>>; Guillermo Kahlo, *México 1904*. [Introducción María Teresa Matabuena Peláez]. México, D.F.: Universidad Iberoamericana 2002; Hinnerk Onken, «Visiones y visualizaciones: La Nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX» [en línea]. *Iberoamericana*, 2014, vol. 14, n° 56, p. 54. [Consulta: 18-06-2023]. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/24368933>>.

La representación de la ciudad a través del eje norte-centro-sur

La geolocalización de las fotografías analizadas ilustra los espacios a partir de los cuales, *grosso modo*, se construyó la imagen de la ciudad y de ese nuevo paisaje urbano (**Fig. 1**). La Ciudad de Guatemala fue representada esquemáticamente a partir de un recorrido que comenzaba al norte, pasaba por el centro tradicional de poder y terminaba en el sureste. Los ejes, norte y sureste, fueron los nuevos espacios públicos y zonas de poder construidos a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Los gobernantes liberales tuvieron un papel central en la creación de esos nuevos espacios seculares y de poder, que les dieron autoridad y legitimidad. Espacios, que no por casualidad, tendrán protagonismo en la construcción de una imagen visual de modernidad de la capital a través de la fotografía. A continuación, se contextualiza brevemente el proceso de construcción y crecimiento de estos dos ejes.

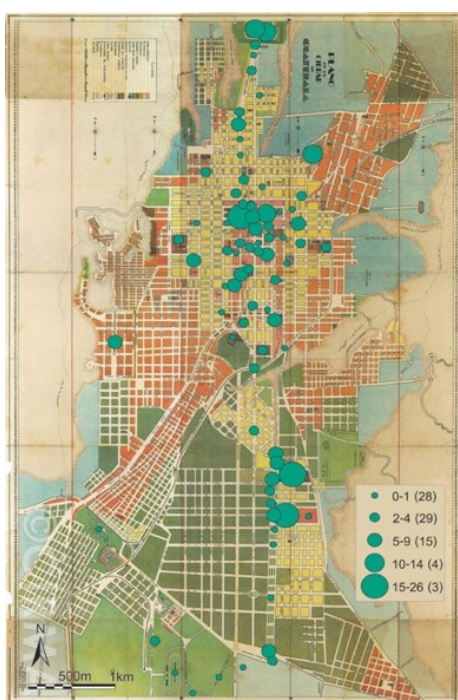


Fig. 1. Geolocalización fotografías de la Ciudad de Guatemala 1880-1917 sobre el plano de la ciudad de Julio Alberto Rubio, 1932. Reinterpretación del plano: Nora Fabritius.

Fuente: Base de datos, elaboración propia.

Justo Rufino Barrios, el líder y dictador liberal que gobernó entre 1873 y 1885, tuvo un papel central en promover los primeros ensanches en la ciudad tanto al sur como al norte a inicios de la década de 1880. Hacia el suroeste, Barrios decretó la construcción de un nuevo cementerio general; en sus alrededores se fundaron los primeros barrios populares. Hacia el norte, su principal proyecto fue la construcción de un hipódromo y una ancha avenida que conducía hasta el mismo. Paralelamente, Barrios decretó la expropiación y anexión a la ciudad del pueblo indígena de Jocotenango, excluyendo a los indígenas de la posibilidad de vivir en la ciudad²¹.

21 Florencia Quesada, «Ensamblajes y nuevos espacios de poder en la ciudad liberal: ciudad de Guatemala, 1880-1920». En Arturo Almandoz y Macarena Ibarra (eds.). *Vísperas del Urbanismo en Latinoamérica, 1870-1930. Imaginarios, pioneros y disciplinas*. Santiago de Chile: Ril Editores-Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales UC, 2018, p. 105.

El crecimiento y la expansión de la Ciudad de Guatemala se dirigió especialmente hacia el sur, porque los barrancos que rodeaban a la ciudad hacia el este, oeste y norte, fueron un límite natural para el crecimiento urbano. Hacia la década de 1890 se dio una segunda fase de expansión hacia el sureste. La llegada al poder del sobrino de Barrios, José María Reina Barrios, quien gobernó de 1892 a 1898, marcó la introducción de un nuevo urbanismo y la estructuración de un nuevo espacio público de poder con un doble propósito. Por un lado, la construcción y celebración de la Exposición Centroamericana que se inauguró en 1897. Y, por otro lado, la conmemoración de los 25 años de la llegada al poder de los liberales.

Reina Barrios encargó la elaboración de un plano a los ingenieros Claudio Urrutia y Emilio Gómez Flores, quienes materializaron en el papel el nuevo urbanismo en 1894²². En ese primer plano moderno de la ciudad, se trazaron hacia el sur dos nuevas avenidas paralelas: el bulevar 30 de julio (hoy Avenida Reforma) y la avenida séptima bautizada como Avenida de la Independencia. El bulevar 30 de julio se convirtió en el nuevo escaparate del nacionalismo liberal con la construcción de monumentos a lo largo de la vía en honor a sus principales líderes (Justo Rufino Barrios, Manuel García Granados y posteriormente el propio Reina Barrios también tuvo su monumento en el bulevar). En suma, fue el nuevo espacio público de poder que tendrá un espacio privilegiado en la representación fotográfica de la capital.

El ensanche de la ciudad hacia el norte iniciado por Barrios, tuvo un período de remozamiento y transformación con Manuel Estrada Cabrera, elegido presidente en 1898, y quien se mantuvo en el poder hasta que fue derrocado en 1920. Estrada Cabrera transformó el norte alrededor del culto a la diosa Minerva. Como parte de esta nueva tradición inventada por el dictador, se construyó el Templo, la Avenida y los parques de Minerva y Estrada Cabrera y el Mapa en Relieve a la par del templo. Fue este el escenario urbano para la celebración de las fiestas de Minerva, que consolidó a esta zona como un nuevo espacio público de poder y de sociabilidad urbana y que tuvo protagonismo en la construcción visual de la capital a través de la fotografía en las dos primeras décadas del siglo XX.

Al analizar con detalle los espacios a partir de los cuales se construyó la imagen de la ciudad, la zona protagonista y que destacó en la representación de la ciudad fue lógicamente el asiento tradicional de poder (político, económico, comercial y religioso). Este espacio estuvo localizado alrededor de la antigua plaza central, que se transformó en Parque Central durante la presidencia de Reina Barrios (**Figs. 1, 2**).

Lo mismo que sus alrededores, donde se localizaban los principales edificios estatales y privados tales como bancos, comercios, hoteles, colegios y escuelas y los nuevos parques. El Mercado Central de Guatemala y sus calles aledañas donde se llevaba también a cabo la compra y venta de productos fue el espacio comercial en la ciudad de mayor importancia muy representado en las fotografías. La algarabía y el movimiento comercial cotidiano quedó retratado en la tarjeta postal del mercado. No obstante, la panorámica de la fotografía homogeniza a la muchedumbre y el punto de fuga y atención corre a lo largo de la fachada izquierda del edificio, realzando su arquitectura (**Fig. 2**).

22 *Ibid.*, p. 91-95; Claudio Urrutia y Emilio Gómez Flores, *Plano de la Ciudad de Guatemala, 1894*. San Francisco, California: Payot, Upham & Co., 1894.



Fig. 2. Alberto G. Valdeavellano, *Exterior del Mercado Central de Guatemala*, s.f. Fotografía. Fuente: Tarjeta Postal, Archivo Fotográfico del Museo de Historia de Guatemala, dominio público.

Hacia el sureste, pero dentro de la antigua cuadrícula colonial, se construyó la estación del ferrocarril, una nueva zona de desarrollo y puerta de entrada a la capital, otra de las zonas destacada en las fotografías (**Fig. 3**). El ferrocarril como símbolo inequívoco y motor del progreso y del transporte moderno tuvo un sitio privilegiado en el imaginario urbano fotográfico²³:



Fig. 3. Alberto G. Valdeavellano, *Ferrocarril, entrada al sur de la ciudad*, s.f. Fotografía. Fuente: Tarjeta Postal, Archivo Fotográfico del Museo de Historia de Guatemala, dominio público.

Los barrios populares y zonas más pobres de la Ciudad de Guatemala no fueron representados en las fuentes fotográficas analizadas, como el suroeste donde se localizaban los barrios de Barillas, Barrios, Libertad o Guarda Viejo. El único espacio incluido en las

23 Alejandra Osorio, *Op. cit.*, 147.

fotografías en la zona suroeste fue el nuevo Cementerio General, adyacente a estos barrios. En las fotografías del cementerio destacaron las perspectivas arborizadas y amplias avenidas, que resaltaban el moderno diseño del camposanto, acordes con la estética visual moderna²⁴. El Cerro del Carmen, núcleo originario y sitio de la primera ermita antes del traslado y refundación de la capital a finales del período colonial, fue el único lugar simbólico muy representado en las fotografías hacia el noreste.

Al comparar la cantidad de fotografías de las zonas representadas, aunque el centro tradicional y sus alrededores fueron lógicamente los protagonistas, los dos nuevos espacios públicos y de poder hacia el norte de la ciudad y especialmente hacia el sureste destacaron en la representación visual de la capital (**Fig. 1**). En su conjunto, los ejes norte y sureste constituyeron el 40,81% de las fotografías²⁵: de estas, el 29,73% de las imágenes fueron del bulevar 30 de junio y de los principales edificios, monumentos y parques a lo largo del mismo. El amplio bulevar fue el sitio predilecto para representar a la ciudad “moderna” y los valores seculares que a los gobernantes de turno les interesaba destacar en el conjunto urbano. Estos nuevos espacios públicos y de poder donde se construyeron la mayoría de monumentos y selectos edificios públicos emblemáticos del Estado liberal, fueron los nuevos escaparates de la modernidad urbana, reproducidos en tarjetas postales, revistas culturales ilustradas y álbumes conmemorativos. La inauguración del primer monumento en el bulevar quedó para la posteridad en la fotografía panorámica que captó Alberto G. Valdeavellano y que se publicó en la revista *La Ilustración Guatemalteca* (**Fig. 4**).



Fig. 4. Alberto G. Valdeavellano, *Monumento a Miguel García Granados en el «boulevard 30 de junio» en el momento de su inauguración, 1896*. Fotografía. Fuente: *La Ilustración Guatemalteca*, 1896, vol. 1, n. 1. p. 10^a, dominio público.

En la imagen, el paisaje urbano remite a una nueva forma de ocio y sociabilidad burguesa en la ciudad. Los fotógrafos buscaban un lenguaje visual capaz de representar el complejo intercambio entre la modernización de la ciudad y la experiencia vivida de la modernidad, por lo que la producción de perspectivas fue clave en el proceso de representación de la vida

24 Naomi Schor, *Op. cit.*, p. 225; Jane Tormey. *Cities and photography*. London: Taylor & Francis Group, 2013, p. 41.

25 Base de datos, elaboración propia.

urbana²⁶. En la vista panorámica del bulevar, Valdeavellano, además de representar el nuevo urbanismo que se pierde en el horizonte, destaca la inauguración del monumento al héroe liberal, y les da protagonismo a los nuevos valores nacionalistas en el nuevo espacio público y de poder de la capital.

En las fuentes analizadas, el eje norte representó el 11,08% de las fotografías, el espacio de poder que tuvo protagonismo durante la dictadura de Estrada Cabrera. El Templo de Minerva inaugurado en 1901 fue el edificio más popular, seguido de la Avenida Minerva, el Parque Estrada Cabrera, el Mapa en Relieve y los jardines de Minerva. Las Fiestas de Minerva se celebraron el tiempo que duró la dictadura de Estrada Cabrera y tuvieron un sitio privilegiado en el imaginario visual de la capital en las dos primeras décadas del siglo XX (Fig. 5). El dictador se encargó personalmente de promover la propaganda gráfica de estas celebraciones con la publicación de la revista el *Álbum de Minerva*²⁷. Lo mismo que en otras revistas ilustradas promovidas por el Estado como *La Locomotora* y *Electra* con fotografías de Alberto G. Valdeavellano²⁸. *La Locomotora* fue expresamente fundada para conmemorar la construcción e inauguración del ferrocarril al norte (Caribe), pero incluyó fotografías de las celebraciones de Minerva. Las mismas fotografías que se reproducían en estas revistas se vendían también como tarjetas postales y circulaban en otras guías ilustradas.

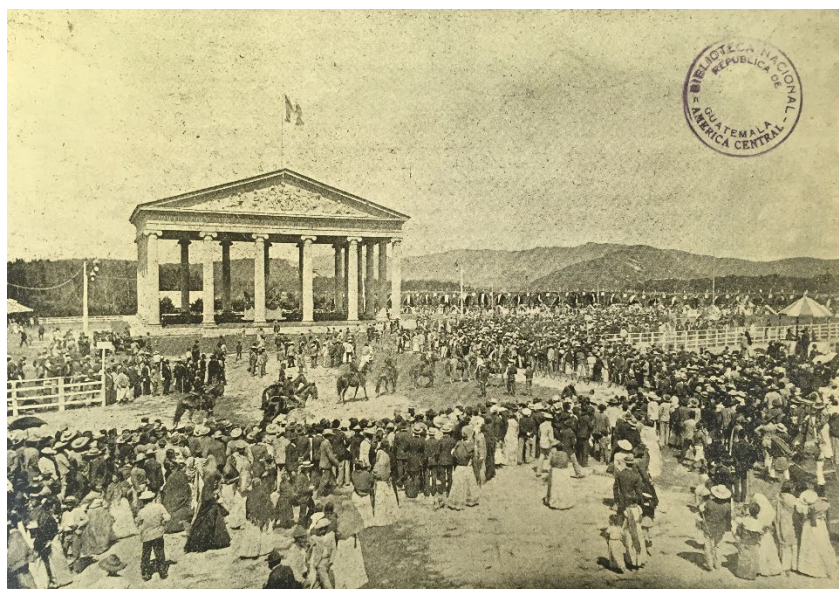


Fig. 5. Alberto G. Valdeavellano, *Templo de Minerva durante las fiestas, 1907*. Fotografía. Fuente: *La Locomotora*. Revista de Política, Ciencia, Literatura y Bellas Artes. Guatemala: s.ed., 1907, p. 34, dominio público.

Las Fiestas de Minerva se celebraban una vez al año al final del mes de octubre y se prolongaban por tres días, ambiente festivo que se destaca en la fotografía. El objetivo de las fiestas era premiar a los mejores alumnos y maestros al final del período escolar en el Templo de Minerva. En la avenida se llevaban a cabo los desfiles militares de los estudiantes y las

26 Jonathan Willett, «Unmapping the City: Perspectives of Flatness». En Alfredo Cramerotti (ed.). *Unmapping the City: Perspectives of Flatness*. Bristol: Intellect, 2011, p. 32-33.

27 Mynor Carrera, «La diosa Minerva como testigo de la Guatemala ideal en el imaginario liberal (1898-1920)». En Ethel García Burchard (coord.). *Imaginario de la nación y la ciudadanía en Centroamérica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2017, p. 102-103.

28 Ambas revistas fueron un panegírico de adulaciones a la figura de Estrada Cabrera y a su gobierno que quería proyectar nacional e internacionalmente una imagen de modernización, progreso y educación.

carrozas²⁹. Esta tradición secular que se celebraba en todo Guatemala, en parte por su carácter obligatorio, fue una de las actividades más importantes durante la dictadura de Estrada Cabrera, cuyas celebraciones en la capital fueron las de mayor pomposidad e importancia³⁰.

El Mapa en Relieve, una representación tridimensional de la geografía de Guatemala, también fue parte del repertorio visual de la ciudad. Estrada Cabrera encargó la construcción de esta obra al ingeniero Francisco Vela en 1904, quien a su vez contrató al ingeniero topógrafo Claudio Urrutia, autor del diseño, proyección y construcción del mapa en concreto³¹. El Mapa en Relieve se construyó estratégicamente a la par del Templo de Minerva y fue inaugurado en octubre de 1905 durante las fiestas de Minerva. El mapa tuvo una clara función didáctica-educativa para los escolares y público en general, una mini representación geográfica del país y un nuevo sitio de atracción turística en la ciudad³².

La ciudad moderna a través de sus edificios

De las fuentes analizadas, el 60% de las fotografías de la ciudad fueron de edificios públicos y privados³³. La ciudad fue representada a través de ciertos edificios icónicos del proyecto liberal como edificios militares, de educación o salud. Lo mismo que a través de los principales edificios comerciales, bancos, hoteles, viviendas de la élite, y las múltiples iglesias, entre otros.

Entre los diez edificios más fotografiados en la capital guatemalteca siete de ellos se localizaban en el bulevar 30 de junio. Estos edificios fueron el Cuartel de Artillería luego bautizado como Academia Militar (5.95%), el Asilo Estrada Cabrera (5.14%), la Escuela de Medicina (2.43%), el Monumento a García Granados (2.16 %), la Exposición Centroamericana (1.89 %), y el Palacio Reforma (1.62%)³⁴. En el eje norte fueron el Templo de Minerva (3.51%), la Avenida Minerva (2.43 %), el Parque Estrada Cabrera y el Mapa en Relieve, ambos con un 1.89 % de las fotografías. Mientras que sólo tres de los diez edificios o espacios más fotografiados se localizaron en el centro tradicional de poder y en sus alrededores como el Mercado Central (3,51%), el Parque Central (2,43%) y el Teatro Colón (2,43)³⁵.

La imagen de la ciudad se construyó a través de la selección de edificios y monumentos simbólicos, especialmente aquellos relacionados con el proyecto modernizador urbano de los liberales. En la estética de representación urbana moderna, el edificio fue el protagonista de la imagen para resaltar la monumentalidad y el eclecticismo propio de la nueva arquitectura urbana. Si se incluían algunas personas frente al edificio, se utilizaban sólo como referentes para magnificar el tamaño del inmueble.

Gracias a los avances tecnológicos fotográficos, se pusieron en práctica nuevas técnicas de representación de la ciudad como las vistas panorámicas, fundamentales en el proceso de construcción de un paisaje urbano. En la Ciudad de Guatemala, generalmente los fotógrafos

29 Catherine Rendón, *Minerva y la Palma. El enigma de don Manuel*. Guatemala: Artemis Edinter, 2000, p. 51-52.

30 Jorge Luján Muñoz, «Algunas reflexiones acerca de las fiestas de Minerva, establecidas en Guatemala por el presidente Manuel Estrada Cabrera» [en línea]. *Revista Universidad del Valle de Guatemala*, 2016, n. 33, p. 23-26. [Consulta: 20-02-2024]. Disponible en <https://res.cloudinary.com/webuvg/image/upload/v1542754674/EB/Servicios/Editorial%20universitaria/PDF/33/REV_33_ART_1_pags_18-27.pdf>.

31 Jordana Dym, «Democratizing the Map: The Geo-body and National Cartography in Guatemala, 1821–2010». En *Decolonizing the Map: Cartography from Colony to Nation*. James R. Akerman (ed.). Chicago and London: University of Chicago Press, 2017, p. 179.

32 *Ibid.*

33 Base de datos, elaboración propia.

34 Base de datos, elaboración propia.

35 Base de datos, elaboración propia.

se localizaban en el Cerro del Carmen (sitio originario de la ciudad) o del Calvario, donde por su elevación, se podía tener una extensión completa de la urbe³⁶. Dos ejemplos de las fuentes analizadas fueron la tarjeta postal de Alberto G. Valdeavellano desde el Cerro del Carmen con la vista del volcán de fondo, que recreaba la idea de que la extensión completa de la ciudad podía representarse en una sola imagen. Otro emblemático ejemplo fue la fotografía panorámica de autor desconocido publicada en el *Souvenir de la República de Guatemala en la Apertura del Canal de Panamá 1915*. Una fotografía panorámica desplegable que al abrirse en cuatro partes sintetizaba y magnificaba en el papel la unidad del paisaje urbano. Como Hales señala, las vistas panorámicas fueron «uno de los mecanismos más exitosos que los fotógrafos utilizaron para hacer comprensible, civilizar la ciudad y darle una identidad holística»³⁷.

“Tipos” indígenas en la capital

Vendedores ambulantes de tinajas, melcochas, frutas, verduras, tortilleras o cargadores, todos indígenas, fueron un “tipo” de fotografía muy popular comercializado a través de las tarjetas postales en Guatemala, así como en toda América Latina³⁸. Este tipo de fotografía se popularizó entre los coleccionistas de tarjetas postales alrededor del mundo y fue un mercado lucrativo para los fotógrafos. Fuerte razón comercial, por la que las y los indígenas sí fueron incluidos como modelos protagónicos en las tarjetas postales como parte de una imagen exótica de la Otredad en la ciudad y como parte del paisaje urbano. Contradictoriamente, como lo señalamos, fue en este período que se expropiaron sus tierras comunales al norte de la capital y se les excluyó de vivir en la ciudad. Una lectura crítica de las imágenes nos habla también de una historia de colonialismo, racismo y opresión que resaltó la diferencia étnica y su exotismo³⁹.

Como lo señalamos, Alberto G. Valdeavellano fue uno de los más importantes fotógrafos de “tipos indígenas”, con cientos de fotografías de todo Guatemala, que comercializaba a través de la venta de tarjetas postales. Las y los indígenas recorrían a pie largas distancias para llegar a la capital a vender sus productos, principales proveedores y comerciantes en la ciudad (Fig. 6).

36 Las primeras fotografías panorámicas de la ciudad fueron realizadas por el famoso fotógrafo Eadwaerd Muybridge hacia 1875 cuando visitó Guatemala contratado por la Pacific Mail Steamship Company, para documentar las riquezas de diversos países de Centroamérica (Guatemala, Nicaragua y Panamá). Sus influyentes fotografías fueron publicadas en un álbum de fotografías en 1876 para promover la atracción del capital extranjero y el turismo. Arturo Taracena, *Op. cit.*, p. 20.

37 Peter Bacon Hales, *Silver Cities. The photography of American Urbanization, 1839-1915*. Philadelphia: Temple University Press, 1984, p. 73.

38 Robert Levine, *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham and London: Duke University Press, 1989, p. 48-49; Gloria Fraser Giffords. La postal mexicana: ecos diversos. *Artes de México*. 1999, n. 48, p. 14; Hinnerk Onken, *Op. cit.*, p. 60

39 Deborah Poole, «An image of ‘our Indian’: Type photographs and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940». *Hispanic American historical review*, 2004, vol. 84, n. 1, p. 45; Walter E. Little, «A Visual Political Economy of Maya Representations in Guatemala, 1931-1944». *Ethnohistory*, 2008, vol. 55, n. 4, p. 634.



Fig. 6. Alberto G. Valdeavellano, *Vendedores de Tinajas*, s.f. Fotografía. Fuente: Tarjeta postal, Colección Archivo Fotográfico de Alberto G. Valdeavellano, Academia de Geografía e Historia de Guatemala, dominio público.

En esta tarjeta postal, en un primer plano, el niño y la niña indígenas descalzos, con ropas sucias, posan entre las canastas llenas de tinajas frente al parque, patente por las rejas de hierro del fondo. La fotografía combina la imagen de exotismo, pero, al mismo tiempo, refleja la mentalidad imperante que presentó al indígena como atrasado, pobre, primitivo. La ideología racista de los liberales decimonónicos e intelectuales guatemaltecos de inicios del siglo XX consideraba a los indígenas como inferiores y un impedimento para el progreso y la modernidad⁴⁰.

Las mujeres indígenas tuvieron un papel central en la economía del espacio público en la ciudad de Guatemala, como proveedoras y principales vendedoras en el Mercado Central y en las calles aledañas al mercado. En las tarjetas postales, las mujeres indígenas comerciantes también tuvieron un lugar destacado y “visible”, que de otra forma hubieran sido invisibilizadas por el racismo y la discriminación. No obstante, siempre reprodujeron fuertes connotaciones discriminatorias por su etnia. Como plantea Ligia López, la construcción fotográfica de lo indígena por Valdeavellano, resaltó esa diferencia con lo no indígena para enfatizar lo que ella define como una distancia antropológica que caracteriza al indígena como atrasado⁴¹. Los indígenas fueron la imagen exótica, pero de lo que era necesario dejar atrás, para poder transitar por la ruta del progreso. López sugiere que la imagen recurrente del infante indígena descalzo de las fotografías de Valdeavellano fue la representación visual del discurso racista⁴². Contradicciones y tensiones de la modernidad visual que quedaron plasmadas en las tarjetas postales. Irónicamente y por razones comerciales los “tipos indígenas” fueron una temática popular y formaron parte del imaginario visual de la ciudad que circuló especialmente en las tarjetas postales.

40 Virginia Garrard-Burnett, «Indians are drunks and drunks are Indians: alcohol and indigenismo in Guatemala, 1890–1940» [en línea]. *Bulletin of Latin American Research*, 2000, vol. 19, p. 342 [Consulta: 12-06-2023]. Disponible en <<https://doi.org/10.1111/j.1470-9856.2000.tb00111.x>>, Arturo Taracena Arriola. *Etnicidad, estado y nación en Guatemala, 1808-1944*. Guatemala: Nawal Wuj, 2002, p. 406.

41 Ligia López, «The problem: Historicizing the Guatemalan projection and protection of the ‘Indian’» [en línea]. En Thomas Popkewitz (ed.). *The Reason of Schooling*. New York and London: Routledge, 2014, p. 230-231.

42 *Ibid.*

Conclusiones

La fotografía urbana histórica es un documento excepcional para explorar las identidades urbanas de la nación y como sitios de la memoria. La imaginación colectiva de las ciudades se construye a través de diferentes narrativas como textos literarios, guías de la ciudad, y representaciones visuales, como en este caso la fotografía. El análisis crítico y multidimensional de la representación fotográfica de la Ciudad de Guatemala permitió trascender el dualismo entre la representación y la realidad incorporando lo incluido, lo excluido, tomando en cuentas las contradicciones y tensiones, para deconstruir y entender la construcción social y política del paisaje urbano a finales del siglo XIX e inicios del XX en la capital guatemalteca. Al mismo tiempo, el análisis de las representaciones de la ciudad contribuye a entender el uso de las ciudades en la política, la transformación urbana y la inversión económica como señala Shields.

La construcción del paisaje urbano de la Ciudad de Guatemala se analizó a través de la fotografía en la intersección del poder, el espacio, la construcción de la nación, las transformaciones urbanas y el cambio tecnológico de finales del siglo XIX. En esa construcción fotográfica de la capital, circuló una imagen de la ciudad como representación de la nación que los liberales intentaban construir por medio de su proyecto político. Alberto G. Valdeavellano, uno de los fotógrafos más reconocidos del momento, fue un importante “mediador cultural” y tuvo un papel esencial en la construcción de ese nuevo paisaje urbano y estética de modernidad.

Las tarjetas postales, revistas y guías comerciales ilustradas y otras publicaciones de eventos conmemorativos que analizamos en la base de datos, cumplieron una función central en la construcción del paisaje urbano a partir de las zonas privilegiadas y centros de poder. En ella, se situaba a la capital (arquitectura y a algunos de sus habitantes) dentro del discurso del progreso, de construcción de la nación, y de la Otredad. Una representación visual donde era necesario construir una visión armónica de un paisaje urbano limpio, burgués, ordenado, estable y moderno. Imagen que circuló nacional e internacionalmente como parte de una “economía visual” de la modernización con el envío y compra de tarjetas postales, guías comerciales y revistas ilustradas que circulaban nacional e internacionalmente.

En esa construcción visual urbana fue necesario excluir la pobreza, lo popular, el conflicto. Los fotógrafos se concentraron en seleccionar los edificios íconos de la modernidad y los nuevos espacios públicos y de poder, como la avenida arborizada del bulevar 30 de junio, los monumentos, los parques, con festividades y celebraciones seculares modernas como la Exposición Centroamericana y las Fiestas de Minerva. En diciembre de 1917 y enero de 1918, una serie de terremotos devastadores echaron por tierra la Ciudad de Guatemala. Dos años después también cayó la dictadura de Estrada Cabrera, luego de 22 años en el poder.

La destrucción de la ciudad confirió aún mayor importancia a toda la producción fotográfica antes del terremoto, ya que fueron los únicos “testimonios visuales” de la ciudad desaparecida. El paisaje urbano fotográfico analizado comenzó a reproducirse después del terremoto en diversos álbumes que se publicaron a lo largo del siglo XX⁴³. Imágenes que han contribuido a través del tiempo a idealizar aún más esa imagen burguesa, pulcra y moderna que es fundamental deconstruir y analizar críticamente para entenderla en su contexto

43 El primero de los álbumes publicado después de los terremotos fue una compilación de tarjetas postales de Valdeavellano por David Rosemberg. Arturo Taracena, «La fotografía...», *Op. cit.*, p. 31. En 1970, Arturo Taracena Flores editó un nuevo álbum en el cincuentenario del terremoto. En el prefacio se señala que el álbum ofrecía la imagen de la ciudad antes de los terremotos a fin de perpetuar su recuerdo ante las nuevas generaciones. Arturo Taracena Flores, *Álbum Gráfico Conmemorativo del Cincuentenario del Terremoto (1917-18-1968)*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional, 1970, p. 3.

político y de poder, con todas las contradicciones y exclusiones fuertemente influenciadas por los intereses de los gobiernos autoritarios que dominaron el período analizado en Guatemala.

Bibliografía

- AGÜERO, Raúl. *Souvenir de la República de Guatemala en la apertura del Canal de Panamá*. San José, Costa Rica: Imprenta Alsina, 1915.
- ALONSO, Idurre. «The visible and the invisible. The photographic image of the Metropolis». En Alonso, Idurre y Casciato, Maristella (eds.). *The Metropolis in Latin America, 1830–1930: Cityscapes, Photographs, Debates*. Los Angeles: Getty Publications, 2021.
- CARRERA, Mynor. «La diosa Minerva como testigo de la Guatemala ideal en el imaginario liberal (1898-1920)». En García Burchard, Ethel (coord.). *Imaginario de la nación y la ciudadanía en Centroamérica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2017, p. 88-118.
- CASTAÑEDA, Francisco. *Guía del Viajero en la República de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Electra, 1909.
- ÇINAR, Alev. «State Building as an Urban Experience: The Making of Turkey's Capital City». En Minkenberg, Michael W. (ed.). *Power and Architecture: The Construction of Capitals and the Politics of Space*. New York: Berghahn Books, 2014, p. 227-260.
- DYM, Jordana. «Democratizing the Map: The Geo-body and National Cartography in Guatemala, 1821–2010». En Akerman, James R. (ed.). *Decolonizing the Map: Cartography from Colony to Nation*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2017, p. 160-204.
- Exposición Centro-Americana 1897, Souvenir del Correo de Guatemala*. New York: The Albortype Co, 1897.
- FERRANDO, Davide T. *The city in the image*. Seville: Vibok Works, 2018.
- FRASER GIFFORDS, Gloria. «La postal mexicana: ecos diversos». *Artes de México*. 1999, vol. 48, p. 8-15.
- GARRARD-BURNETT, Virginia. «Indians are drunks and drunks are Indians: alcohol and indigenismo in Guatemala, 1890–1940» [en línea]. *Bulletin of Latin American Research*, 2000, vol. 19, p. 341-356. [Fecha de consulta: 12/06/2023]. Disponible en <<https://doi.org/10.1111/j.1470-9856.2000.tb00111.x>>.
- GRANDIN, Greg. «Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism» [en línea]. *Hispanic American Historical Review*. 2004, vol. 84, n. 1, p. 83-111. [Fecha de consulta: 12/02/2023]. Disponible en <<https://doi.org/10.1215/00182168-84-1-83>>.
- HALES, Peter Bacon. *Silver Cities. The photography of American Urbanization, 1839-1915*. Philadelphia: Temple University Press, 1984.
- HEEREN, Alice. «Affective Rhetorics of Contagion: Augusto Malta in Belle Époque Rio de Janeiro» [en línea]. *Latin American and Latinx Visual Culture*. 2020; vol. 2, n. 2, p. 47–73. [Fecha de consulta: 10/01/2024]. Disponible en <<https://doi.org/10.1525/lavc.2020.220005>>.
- JONES, Bascom J., SCOLLAR, William T., SOTO HALL, Máximo (eds.). *El «Libro Azul» de Guatemala 1915: relato e historia sobre la vida de las personas más prominentes. Historia condensada de la República*. New Orleans, U. S. A: Searcy & Pfaff, s.f.
- KAHLO, Guillermo. *México 1904*. [Introducción María Teresa Matabuena Peláez]. México, D.F.: Universidad Iberoamericana 2002.
- LEVINE, Robert. *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham and London: Duke University Press, 1989.
- LITTLE, W. E. «A visual political economy of maya representations in Guatemala, 1931-1944». *Ethnohistory*, 2008, vol. 55, n. 4, p. 633-663.
- LÓPEZ, Ligia. «The problem: Historicizing the Guatemalan projection and protection of the 'Indian'». En Popkewitz Thomas (ed.). *The Reason of Schooling*. New York and London: Routledge, 2014, p. 245-262.
- LUJÁN MUÑOZ, Jorge. «Algunas reflexiones acerca de las fiestas de Minerva, establecidas en Guatemala por el presidente Manuel Estrada Cabrera» [en línea]. *Revista Universidad del Valle de Guatemala*, 2016, n. 33, p. 18-27. [Fecha de consulta: 20/02/2024]. Disponible en

- <https://res.cloudinary.com/webuvg/image/upload/v1542754674/WEB/Servicios/Editorial%20universitaria/PDF/33/REV_33_ART_1_pags_18-27.pdf>.
- LUJÁN MUÑOZ, Luis. *Los indígenas guatemaltecos vistos por el fotógrafo Alberto G. Valdeavellano, 1861-1928*. Ciudad de Guatemala: INGUAT, AGHG, CIRMA, 1987.
- MACHADO, Manuel y Dustano, Anleu. *Reseña del Desarrollo de la Instrucción Pública en Guatemala desde 1898 a 1913*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Sánchez & de Guise, Guatemala, 1941.
- MARTÍNEZ DELGADO, Gerardo. «Elite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914». *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. 2007, vol. 67, p. 142-181. [Fecha de consulta: 15/03/2023]. Disponible en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127422005>>.
- ONKEN, Hinnerk. «Visiones y visualizaciones: La Nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX» [en línea]. *Iberoamericana*, 2014, vol. 14, n. 56, p. 47-69. [Fecha de consulta: 18-06-2023]. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/24368933>>.
- OSORIO, Alejandra. «Postcards in the Porfirian Imaginary» [en línea]. *Social Justice*. 2007, vol. 34, n. 1, p. 141-154. [Fecha de consulta: 25/06/2023]. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/29768426>>.
- POOLE, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: University Press, 1997.
- . «An image of 'our Indian': Type photographs and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940». *Hispanic American historical review*, 2004, vol. 84, n. 1, p. 37-82.
- PRESTON, Catherine y ROSENTHAL, Anton. «Correo mítico: The construction of a civic image in the postcards of Montevideo, Uruguay, 1900-1930» [en línea]. *Studies in Latin American Popular Culture*, 1996, vol. 15, p. 231-260. [Fecha de consulta: 19/03/2023]. Disponible en <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9609033933&site=ehost-live&scope=site>>.
- QUESADA, Florencia. «Ensanches y nuevos espacios de poder en la ciudad liberal: ciudad de Guatemala, 1880-1920». En Arturo Almandoz y Macarena Ibarra (eds.). *Vísperas del Urbanismo en Latinoamérica, 1870-1930. Imaginarios, pioneros y disciplinas*. Santiago de Chile: Ril Editores-Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales UC, 2018, p. 75-118.
- QUESADA AVENDAÑO, Florencia. *La modernización entre cafetales. San José, Costa Rica, 1880-1930*. San José, Costa Rica: EUCR, 2015. [2011].
- RENDÓN, Catherine. *Minerva y la Palma. El enigma de don Manuel*. Guatemala: Artemis Edinter, 2000.
- RIZOV, Vladimir. «The photographic city. Modernity and the origin of urban photography» [en línea]. *City*, 2019, vol. 23, n. 6, p. 774-771. [Fecha de consulta: 15/03/2023]. Disponible en <<https://doi.org/10.1080/13604813.2020.1718411>>.
- SCHOR, Naomi. «Cartes Postales: Representing Paris 1900». *Critical Inquiry*. 1992, vol. 18, p. 188-241.
- SHIELDS, Robert. «A Guide to Urban Representation and What to Do about It: Alternative Traditions of Urban Theory». En Anthony D. King (ed.) *Re-presenting the City: Ethnicity, Capital and Culture in the 21st-Century Metropolis*, Basingstoke: Macmillan, 1996, p. 227-252.
- SPÍNOLA, Rafael. «En el álbum de A. G. Valdeavellano». *La Ilustración Guatemalteca*. 1897, vol. 1, n. 11, p. 174-175.
- TARACENA ARRIOLA, Arturo. *Etnicidad, estado y nación en Guatemala, 1808-1944*. Ciudad de Guatemala: Nawal Wuj, 2002.
- . «La fotografía en Guatemala como documento social: de sus orígenes a la década de 1920». En Taracena Arriola, Arturo y Cazali, Rosina. *Imágenes de Guatemala/Images of Guatemala, 1850-2005*. Antigua, Guatemala: CIRMA, 2005, p. 5-36.
- TARACENA FLORES, Arturo. *Álbum Gráfico Conmemorativo del Cincuentenario del Terremoto (1917-18-1968)*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional, 1970.
- THERBON, Goran. *Cities of Power: The Urban, the National, the Popular, the Global*. Londres /Nueva York: Verso Books, 2017.
- TORMEY, Jane. *Cities and photography*. London: Taylor & Francis Group. 2013.
- WILLETT, Jonathan. «Unmapping the City: Perspectives of Flatness». En Cramerotti, Alfredo (ed.). *Unmapping the City: Perspectives of Flatness*. Bristol: Intellect, 2011, p. 24-51.

La representación de la ciudad de Nueva York en los cómics de Spiderman y Daredevil. Arquitectura, espacio urbano y arquetipos sociales

Carlos Treviño Avellaneda

Universidad Complutense de Madrid
ctrevino@ucm.es

Resumen: La ciudad de Nueva York ha sido escenario de innumerables creaciones audiovisuales. El cómic de superhéroes, como elemento de fácil comprensión e implantación social, recurrió a la representación de la arquitectura y la ubicación en los distintos espacios urbanos de la ciudad con diversos objetivos: propagandísticos en la Guerra Fría, recursos narrativos, estéticos y otros que permitían la definición psicológica y social de los personajes, así como la identificación de sus públicos. El estudio se basa en un análisis de la arquitectura contemporánea y del espacio urbano de Nueva York en los cómics de los superhéroes Spiderman y Daredevil, como conceptos contrapuestos de la representación de la misma ciudad. Incluye un contexto de la ciudad y del cómic para, posteriormente, analizar barrio por barrio y edificio por edificio su aparición en las viñetas de los dos superhéroes

Palabras claves: Nueva York, cómic, arquitectura estadounidense, superhéroes, Spiderman, Daredevil, espacio urbano, Marvel

La représentation de la ville de New York dans les bandes dessinées de Spiderman et Daredevil. Architecture, espace urbain et archétypes sociaux

Résumé : La ville de New York a été le théâtre d'innombrables créations audiovisuelles. La bande dessinée de super-héros, en tant qu'élément facilement compréhensible et socialement implanté, a eu recours à la représentation de l'architecture et de l'emplacement dans les différents espaces urbains de la ville à des fins variées : propagande pendant la Guerre froide, ressources narratives, considérations esthétiques et d'autres encore permettant la caractérisation psychologique et sociale des personnages, ainsi que l'identification de leur public. Cette étude repose sur une analyse de l'architecture contemporaine et de l'espace urbain de New York en relation avec la bande dessinée de super-héros américaine. Elle est basée sur une analyse de l'architecture contemporaine et de l'espace urbain de New York dans les bandes dessinées des super-héros Spiderman et Daredevil, en tant que concepts opposés de la représentation d'une même ville. Elle inclut un contexte de la ville et de la bande dessinée, afin d'analyser ensuite quartier par quartier et bâtiment par bâtiment leur apparition dans les bandes dessinées des deux super-héros.

Mots-clés : New York, bande dessinée, architecture américaine, super-héros, Spiderman, Daredevil, space urbain, Marvel

The representation of New York city in Spider-man and Daredevil comics. Architecture, urban space and social archetypes

Abstract: The city of New York has served as the backdrop for countless audiovisual creations. Superhero comics, due to their easily comprehensible and social implementation, have employed the representation of architecture and the utilization of various urban spaces within the city for a multitude of purposes. These purposes encompassed propaganda during the Cold War, narrative resources, aesthetic considerations and other elements that allowed for the psychological and social characterization of the protagonists, as well as the identification of their audiences. The study is based

on an analysis of contemporary architecture and the urban space of New York in the comics of the superheroes Spider-Man and Daredevil, as opposing concepts of the representation of the same city, including a context of the city and the comic book, to then analyze neighborhood by neighborhood and building by building its appearance in the bullet points of the two superheroes.

Keywords: New York City, comic book, american architecture, superheros, Spider-Man, Daredevil, urban space, Marvel

El cómic en la cultura visual

La utilización de la sucesión de imágenes con fines narrativos ha sido un recurso utilizado asiduamente en la historia del arte desde la Antigüedad. Se pueden considerar tres las principales motivaciones o fines de esta forma de comunicación visual artística: en primer lugar la de representar el mundo circundante y su expresión de movimiento como se cree que buscaba la pintura prehistórica; una segunda trascendente y de culto que pretende dejar constancia y comunicar con el más allá o con seres superiores, como se consideran los relieves y pinturas de las tumbas del arte egipcio¹; una tercera la de transmisión de mensaje didáctico con las más diversas manifestaciones artísticas como las realizadas en la arquitectura, retablos religiosos y pinturas murales románicos “Biblia de los pobres”, o en el gótico, la llamada por Jean-Pierre Bayard como «Biblia de piedra»².

De los libros miniados, que se sumaban a esta intención didáctica y religiosa de las artes plásticas, a los *lubok* utilizados como medio para la propagación de la ideología marxista y leninista en la Rusia de principios del siglo XX³, la continuidad y constancia en esta forma de narración visual, basada en la secuencialidad, no ha cesado.

Pero hay una diferencia esencial en este tipo de creación con el cómic tal y como hoy lo conocemos, el de la producción masiva vinculada al avance tecnológico, la ciudad contemporánea y todo lo que ello supone en cuanto al nuevo uso cultural de la imagen para la movilización de «las masas desobjetivadas y desposeídas sin alterar su posición social, convirtiéndolas en mero material de culto colectivo de una nueva “obra de arte total”»⁴.

Las reflexiones de Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, aportan claves a la comprensión del auge e importancia del cómic en la cultura de masas y su consideración artística. Entre ellas, el ensimismamiento en la lectura del cómic fruto de una humanidad preparada para sobrevivir a su propia cultura. Una humanidad que se refugia en edificios, imágenes e historias y que renuncia a la existencia de la obra de arte como única y la contempla en su propia habitación, sin necesidad ni pretensión de acudir a una sala coral o al aire libre donde se ubicara esa creación única.

Además de estas reflexiones, Benjamin destaca el énfasis entre el valor de culto y el de la exposición de la obra de arte. Es en este aspecto donde cobra sentido la representación de monumentos arquitectónicos y espacios urbanos fácilmente reconocibles donde el

¹ Vicente Peña, «Imagen narrativa: De la imagen prehistórica a las tecnologías de la imagen» [en línea]. *Revista ICONO 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 2003, 1, p. 77. [Consulta: 12-02-2024]. Disponible en <<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/464>>.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Carlos Treviño, «El cartel ruso y soviético de 1914 a 1939» [en línea]. *Arte y ciudad: revista de investigación*, 2022, 21, p. 141. [Consulta: 12-02-2024]. Disponible en <<https://doi.org/10.22530/ayc.2022.21.605>>.

⁴ Los traductores en la introducción de Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas* [Traductores: Maiso, Jordi y Zamora, José Antonio]. Madrid: Alianza Editorial, 2021.

espectador está alejado físicamente del objeto representado y se acerca a través de una nueva obra de arte accesible sin necesidad de desplazarse⁵.

La tradición de *building comics* tenía un largo recorrido al convertir la fachada de los edificios en la estructura divisoria de las historias, presentes en las ilustraciones de portadas de *Sundays Pages* desde 1895 en Nueva York (Fig. 1) y, posteriormente, en los cómics *La maison de rue Lepic* o en *13 Rue del Percebe*. Más de un siglo más tarde, Chris Ware, revolucionó el cómic con su *Building Stories* (2012) al hablar del cruce entre arquitectura, infografía y diseño. En similares términos se expresó el arquitecto Bordes al decir «dibujar en arquitectura es proyectar hacia el futuro»⁶. Ambos mantienen una clara intención de manifestar esta estrecha relación entre el nuevo arte de masas y la tradicional disciplina plástica.

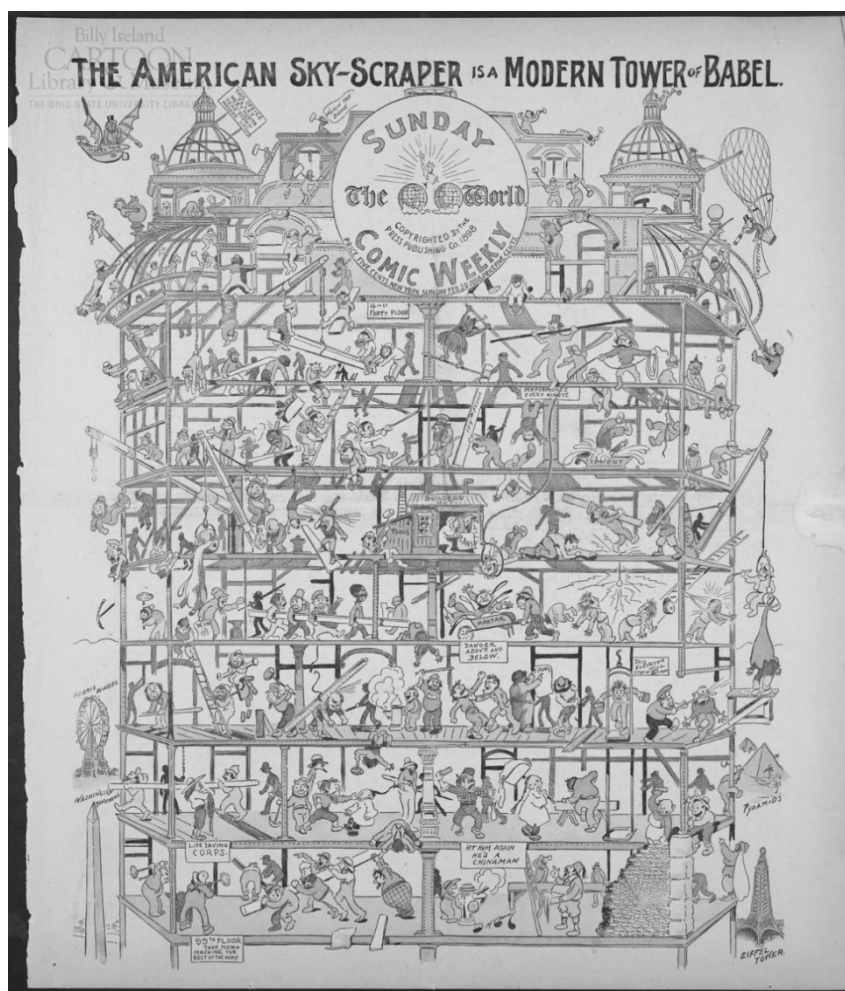


Fig 1. Dan McCarthy. *The American Sky-Scraper is a Modern Tower of Babel*. 1898. Ilustración. Localización: Billy Ireland Cartoon Library and Museum. Creative Commons Public Domain. Disponible en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_American_Sky-Scraper_is_a_Modern_Tower_of_Babel_%281898_cartoon%29.jpg>.

⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas* [Traductores: Maiso, Jordi y Zamora, José Antonio]. Madrid: Alianza Editorial, 2021, p. 63 y ss.

⁶ Anotación propia durante la asistencia al Encuentro de *Los mundos de Chris Ware. Conversación y encuentro* (11/10/2023).

Disciplinas y marco teórico para el estudio de las relaciones cómic y arquitectura

El presente estudio tiene que basar su marco teórico desde una hibridación entre disciplinas de ciencias sociales y humanidades. En primer lugar, el arte contemporáneo, tanto en el análisis visual de las ilustraciones de los creadores del cómic como en la obra arquitectónica en sí y su representación en las viñetas, atendiendo a la aportación de datos básicos sobre los edificios y espacios públicos de la ciudad de Nueva York.

Otra base son los estudios sociológicos como *The children talk about comics*, realizado por Katherine Wolf y Marjorie Fiske en 1949, basado en entrevistas a la población infantil, que ayudó a definir tres tipos de lectores de cómic: fans (37%), ocasionales (48%) e indiferentes y hostiles (15%). De este estudio se desprende una mayor proyección referencial de lectores infantiles hacia los superhéroes ambientados en espacios urbanos que a otros personajes literarios, aun cuando se trate de espacios urbanos ficticios basados en grandes urbes⁷. Este estudio se realizó una década después de la publicación del primer cómic de Superman; quizás, de forma intuitiva (o mediante datos de ventas), la editorial DC Comics imaginaba recurrir a este tipo de representación urbana en sus primeros cómics de superhéroes. DC Comics emuló a Nueva York atribuyéndole nombres ficticios, Gotham City (Batman) y Metrópolis (Superman) que más tarde se convertirían en la representación real de la ciudad en los cómics de la compañía Marvel.

Son de especial relevancia las comunicaciones y ponencias en congresos de los ámbitos del arte, la sociología, la comunicación, etc., relacionadas con la temática que recurren a la interdisciplinariedad en todos los estudios sobre ciudad contemporánea, destacando *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, de 2010. De gran utilidad es la guía turística de la ciudad de Nueva York basada en los cómics de Marvel publicada por Shuman y Schulter en 2007.

La naturaleza del cómic, aunque no sea el objeto de estudio principal de Walter Benjamin, obliga a tener en cuenta sus estudios y teorías sobre comunicación de masas y cultura visual. Continuando con las ciencias sociales, es necesario recurrir a la sociología en cuanto a las funciones del cómic y la recurrencia a estereotipos y recursos como: incluir las tendencias sobre imágenes de barrios, “no lugares”, espacios ficticios referidos a ciudades reales, proyección, referencialidad, representatividad, etc.

La conformación de la ciudad y el desarrollo del cómic

Walter Benjamin dijo que, si París fue la capital del siglo XIX, entonces Nueva York llegaría a ser con seguridad la capital del XX⁸. La prevalencia de Nueva York como ciudad referente mundial se puede corroborar con hechos como la decisión de establecer la sede de Naciones Unidas en 1946, entre otros acontecimientos, que llevaron a la ciudad a un periodo de efervescencia e influencia sobre el mundo.

Robert Moses fue el individuo responsable de adecuar el desarrollo de la ciudad a las nuevas necesidades urbanísticas y de desplegar las conexiones en los barrios del entorno de Manhattan. Estos planeamientos, así como la transformación que dota de personalidad

⁷ Jordi Giner Monfort, «Apuntes para una sociología del cómic». *Arbor*, 2021, 197(801): a614, p. 3. [Consulta: 10-02-2024]. Disponible en <<https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801004>>.

⁸ Walter Benjamin, «Paris, Capital of the Nineteenth Century». *Reflections*. Edmund Jephcott [Trad.]. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 146.

propia a Nueva York, se llevaron a cabo, particularmente, en las décadas de 1920 y 1930, según Benevolo⁹.

En las zonas más concurridas de Nueva York se elevan rascacielos, derivados de los pioneros de Chicago, con mayor altura que estos. Su destino principal era el de albergar centros de trabajo por lo que el diseño, al servicio de su función, obligaba a un gran número de ventanas que, para eliminar el aspecto de gran colmena, «se resolvió agrupando las ventanas en sentido vertical, por medio de potentes nervaduras que acentúan el verticalismo y, con ello, el carácter imponente de la torre»¹⁰.

La concentración de empresas en Manhattan y el desplazamiento de los trabajadores hacia las periferias para fijar su residencia, conformó el *skyline* de la ciudad con ejemplos claros del estilo internacional en la arquitectura, al que tuvieron acceso los artífices en la Exposición Internacional de Arquitectura Moderna de 1932. En esta se exhibían las obras de Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe y otros grandes referentes del diseño y la arquitectura europeos. Mies van der Rohe, de hecho, fue contratado para diseñar el edificio Seagram (1956) con una clara intención de explotar publicitariamente el nombre del arquitecto¹¹.

En cuanto al contexto histórico y social, es el momento de la recuperación económica del *New Deal*, de la reafirmación de la autoestima americana, de los desafíos de la población y del sueño americano, encabezado por personas anónimas que quieren llegar a ser importantes para sus vecinos y su entorno. En este momento aparece en abril de 1938 el primer superhéroe de cómic, Superman, en una pequeña publicación de 13 páginas llamada *Action Comics n°1*, escrita por Jerry Siegel y dibujada por Joe Shuster.

Algunos acontecimientos inmediatamente anteriores y tendencias sociales hacia la arquitectura se vieron reflejados en este cómic en el que el superhéroe podía avistar la ciudad desde el cielo y superar las alturas de los edificios sobrevolándolos.

En esta vista de pájaro de la ciudad es importante considerar la Exposición Internacional que se llevó a cabo en Meadows Queens en 1939. En esta feria se tomaron fotos aéreas y, más importante aún, Walter Dorwin Teague y Frank J. Roorda construyeron una gran maqueta, *City of Light diorama*, que pudieron visitar 7,5 millones de personas, entre los que se encontraba la población de Nueva York de clase media que pudo apreciar esta recreación tridimensional de la ciudad como si de gigantes se trataran y con un punto de vista muy elevado, como si estuvieran viendo la ciudad desde las alturas. La consideración de Nueva York ya estaba consolidada completamente como metrópolis (literalmente, ciudad principal mundial) por los periodistas del momento:

*[...] It is the story of this planned environment, this planned industry, and this planned civilization [...]. If we allow ourselves [...], as members of a great metropolis, to think for the world at large, we may lay foundation for a pattern or life which would have an enormous impact in times to come*¹².

Se incluyeron en los diarios tiras cómicas que eran parte importante de la motivación de la lectura¹³ y se acudió a los *pulp* y *comic books*, relatos de ficción folletinescos utilizados por las publicaciones para atraer a los públicos en los que se incluían ilustraciones para facilitar su lectura. De este modo, se había creado una nueva modalidad de narrativa textual-visual en la

⁹ Leonardo Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 696.

¹⁰ *Ibid.*, p. 697.

¹¹ *Ibid.*, p. 733.

¹² Milton Bracker, «Three New Yorks». *New York Times Magazine*, 31 de marzo de 1940, p. 6.

¹³ Diego Mollá, «La representación de la ciudad de Nueva York en Marvel Comics (1961-1989)». *Metrópolis reflexiva: diálogos interdisciplinarios sobre la ciudad contemporánea*. Madrid: McGraw Hill, 2023, p. 137.

que, por formato y facilidad de lectura, se hacía necesario incluir una sucesión temporal mediante viñetas. Para su implantación en la sociedad fue fundamental la distribución y venta de las publicaciones en los comercios en los que se vendían cigarrillos, golosinas, prensa y, supuestamente, alcohol de contrabando¹⁴. Por tanto, en el contexto de una fuerte inmigración, de la conformación poblacional de barrios y dificultades socioeconómicas, se presentan una serie de personajes ficticios que tienen como fin conseguir resolver situaciones complicadas, realizar acciones inverosímiles, que poseen capacidades y actitudes admirables (gran inteligencia, perseverancia, seducción, etc.)¹⁵.

El éxito del cómic entre la clase baja e inmigrante, en aumento durante la depresión económica de 1929, era sobresaliente y se convirtió en un elemento que se compartía, pasaba de mano en mano y se leía en conjunto entre grupos de amigos y vecinos. Por ello, los cálculos sobre la importancia del cómic como medio de comunicación se multiplicaban exponencialmente y se empezó a considerar su dimensión sociológica. Asentada su condición de medio de comunicación, separado de diarios y dominicales, se realizaron los primeros estudios en Nueva York poco tiempo después del considerado nacimiento de cómics de superhéroes con *Superman* (junio de 1938)¹⁶:

Probablemente el primer estudio sociológico que se publicó sobre el cómic es el que Ruth Strang escribió para The Elementary School Journal en el que se preguntaba las razones que explicaban el interés o desinterés en la lectura de cómics. Realizó un trabajo de campo a partir de 30 entrevistas y 150 informes escolares (1943). Stran constató en este estudio la circulación de cómics de mano en mano, lo que expandía su audiencia más allá de la simple compra, e incluso identificaba un mercado de intercambio de cooperativa¹⁷.

Por lo tanto, la incidencia del cómic a nivel social no fue únicamente en cuanto a la representación de personajes o tramas ficticias en las que la población pudiera sentirse identificada, sino que, el cómic como objeto, creaba grupúsculos de vecinos que trasladaban el objeto de unos a otros o llevaban a cabo lecturas conjuntas, además de las individuales.

Los superhéroes supusieron una identificación y aumento del ego de los jóvenes como apuntaba Umberto Eco, refiriéndose a *Superman*, en su estudio de 1964 *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, donde se presentaba un personaje insignificante en su vida cotidiana (Clark Kent), pero con poderes sobrehumanos en su faceta de superhéroe¹⁸.

La proyectividad y referencialidad se vio incrementada en la década de 1960 con la inclusión de los escenarios en espacios urbanos y arquitectónicos existentes, perfectamente reconocibles y representados desde distintos puntos de vista y momentos que, en muchos casos, se salían de la visión habitual del lector (vistas desde el cielo, encuadres amplios, etc.). A este reflejo de la realidad material se sumaban cuestiones de identificación psicológica a las inquietudes adultas en cuanto a «emociones, inseguridades, la vida contada desde el yo»¹⁹. El iniciador y responsable del comienzo de la representación real de la ciudad parte de la insistencia de Stan Lee.

¹⁴ Amadeo Gandolfo, Historia Año: 2009 *Comics Norteamericanos 1976-1994: Surgimiento del autor, explosión temática y alternativas editoriales*. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Tucumán, 2009, p. 29.

¹⁵ Diego Mollá, *Op. cit.*, p. 140.

¹⁶ Bradford Wright, *Comic book nation: the Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 2.

¹⁷ Jordi Giner Monfort, *El lugar del cómic en la Sociología*. Valencia: Universitat de Valencia, 2019, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

Dos formas contrapuestas de ficcionar Nueva York: Metrópolis y Gotham

No es extraño que las ciudades irreales se basaran en Nueva York, puesto que allí residían los dibujantes y escritores de las compañías más importantes de cómics de superhéroes, DC y Marvel. Aspectos de Nueva York aparecían representados en Central City, escenario de *The Spirit*, de Will Eisner, creada en 1940. Como ideal de ciudad con la búsqueda de una alteridad sustituta de la real, se vinculó desde el comienzo a dos héroes, Hombre de Acero (Superman) y Batman, que se mueven en conceptos de representación muy distintos: *Metrópolis*, el nombre que daban a Nueva York algunos periodistas, y *Gotham*, nombre ficticio satírico que Washington Irving dio a la supuesta ciudad cuna de Nueva York en la revista *Salmagundi* (1807)²⁰.

Dos formas completamente opuestas de contemplar un mismo escenario. Superman, desde las alturas, desde el cielo, recorriéndolo a gran velocidad a vista de pájaro, habitualmente en espacios abiertos, en una ciudad con un nombre que sitúa a la ciudad como modelo para otras. La historia de Batman comienza cuando presencia cómo sus padres son asesinados en un callejón cuando era niño. El callejón se instaura en este, y en la generalidad de cómics, como un lugar de peligro, de violencia, de indefensión, de asesinato y sucio. La ciudad de Gotham es oscura y el punto de vista de Batman no es elevado como el de Superman, dado que no tiene superpoderes para volar.

Esta forma de entender la ciudad se repite creando una correspondencia entre Spiderman y Superman, entre Daredevil y Batman. Michel de Certeau aporta algunas reflexiones que ayudan a entender el significado de estos puntos de vista, elevados o a ras de suelo, en la ciudad contemporánea. Afirma que el espectador de la ciudad industrial siempre ha pretendido alejarse del bullicio y observar la ciudad desde la altura (una torre, una elevación orográfica, etc.) puesto que esa visión panóptica aporta una sensación de distanciamiento que permite observar todo lo que ocurre en ella. El que observa desde las alturas se convierte en un mirón, una pureza y pulcritud que escapa de lo cotidiano y crea una extrañeza y una posición dominante en el espectador. En el caso de las grandes ciudades la representación es la de grandes bloques verticales²¹. Esta visión panóptica que escapa de la realidad con el fin de introducirse de nuevo en ella explica los distintos momentos representados en las viñetas en los que los superhéroes descienden al suelo y llevan a cabo la acción de lucha contra los oponentes, y viceversa con los héroes sin poderes de vuelo y su elevación a las azoteas que dan sensación de distanciamiento, reflexión y control pero que, inevitablemente, tienen que descender a pie de calle, cuando allí se produce la acción.

Como defienden Uricchio y Pearson refiriéndose al Gotham City de finales del siglo XX:

This representation of Gotham certainly gives a compelling image of late-twentieth century urban decay, as any New Yorker can attest, and the astute reader will certainly see these conditions as a causal factor in the high Gotham crime rate. Yet, like the criminals, Gotham is largely removed from a socio-economic context. The narratives deal with the crime rate; they deal with criminal brutality, but not the brutalizing slum landlords; they deal with the greed or petty theft but not

²⁰ Edwin Burrows y Mike Wallace, *Gotham. A history of New York City to 1898*. New York: Oxford University Press, 1999, p. XII-XIII.

²¹ *Op. cit.*, Michel de Certeau, p. 104.

poverty and hopelessness -in short, they deal with transgressions of the underclasses but not the conditions that give to these transgressions²².

Este es el planteamiento que se repite en la ciudad representada, que ya es la Nueva York real, en Spiderman y Daredevil, recorrida y vista desde las alturas con en el primer superhéroe y desde el suelo con el segundo. Hasta tal punto existe esta relación que Dennis O'Neil, editor de Batman, durante la década de 1970, afirmó que los escenarios criminales estaban basados en el paisaje urbano de Hell's Kitchen, Soho, Tribeca, Lower East y el sur de Bronx²³. El primero de estos barrios de Manhattan es el lugar de actuación de Daredevil. Otros cómics de personajes como *Silver Surfer: Parable* (1988), *Marvels* (1994) y *Kingdom Come* (1996)²⁴ incluyen puntos de vista bajos (perspectiva de rana) de ciudadanos que observan la lucha desde el suelo, por lo que las líneas de fuga convierten cada rascacielos en líneas convergentes con contrapicados radicales muy cinematográficos.

La representación de la Nueva York real en Marvel Comics

DC Comics se había dedicado a crear ciudades que representaban metafóricamente a Nueva York y había copado el mercado preocupando muy seriamente a la empresa de Martin Goodman (Atlas, luego Timely, renombrándose en 1939 como Marvel Comics), quien se vio obligado a poner en práctica una estrategia novedosa.

Esta estrategia llevada a cabo a partir de la década de 1960 se basaba en la identificación de superhéroes con ciudades reales mediante la representación de los lugares más emblemáticos para aportar un sentimiento de pertenencia a los lectores y una mayor emoción. Como escribió Stan Lee:

It should be abundantly clear that I've always tried to make our characters as realistic as possible, given the fact that they were living in a world of fantasy. In fact, I tried to inject reality into that world itself [...] this colourful superheroes [...] had to live somewhere, why not let them all in the same city? That city would be New York, because that's where I lived and it was the one place I felt I could write about with a fair degree of accuracy²⁵.

El dibujante Jack Kirby comentó en 1993 que no se trataba únicamente de situar a los personajes en la ciudad de Nueva York, sino de dibujar exactamente cómo era la ciudad,

²² Traducción propia: «Esta representación de Gotham da, sin lugar a dudas, una imagen convincente de la decadencia urbana de finales del siglo XX, como puede constatar cualquier neoyorquino, y el lector avezado verá sin duda en estas condiciones un factor causal de la elevada tasa de criminalidad de Gotham. Sin embargo, al igual que los delincuentes, Gotham está en gran medida alejada de un contexto socioeconómico. Los relatos abordan la tasa de delincuencia, la brutalidad de los delincuentes, pero no a los crueles propietarios de los barrios marginales, la avaricia o los pequeños robos, la pobreza y la desesperanza; en resumen, abordan las transgresiones de las clases bajas, pero no las condiciones que las provocan». En William Uricchio, «The Batman's Gotham City: Story, Ideology, Performance». *Comics and the City. Urban space in print, picture and sequence* [Ahrens, John y Meteling, Arno, Editores]. Nueva York: Continuum. 2010, p. 127.

²³ *Ibid.*, p. 121.

²⁴ Arno Meteling, «A Tale of Two Cities: Politics and Superheroics in *Starman* and *Ex Machina*». *Comics and the City. Urban space in print, picture and sequence* [Ahrens, John y Meteling, Arno, Editores]. Nueva York: Continuum. 2010, p. 135.

²⁵ Stan Lee y George Mair, *Excelsior! The Amazing life of Stan Lee*. Londres: Pan MacMillan, 2003, p. 137. Traducción propia: «Debe quedar muy claro que siempre he intentado que nuestros personajes fueran lo más realistas posible, dado que vivían en un mundo de fantasía. De hecho, intenté inyectar realidad en ese mismo mundo [...] este colorido de los superhéroes [...] tenía que vivir en algún sitio, ¿por qué no dejarlos a todos en la misma ciudad? Esa ciudad debía ser Nueva York, porque allí es donde yo vivía y era el único lugar sobre el que podía escribir con bastante exactitud».

ladrillo a ladrillo, la basura en las calles y objetos flotando hacia los sumideros de las alcantarillas²⁶.

La lista de nuevos superhéroes de Marvel cuyo escenario es la ciudad de Nueva York son: Spiderman, Los Vengadores, Capitán América, Los Cuatro Fantásticos, El Increíble Hulk, X-Men y Daredevil, principalmente. En los cómics de superhéroes de Marvel todo ocurre en Nueva York, es el lugar atacado y el centro de la acción. Nuestros superhéroes objeto de estudio, Peter Parker (*Spiderman*) y Matt Muddock (*Daredevil*), viven entre Forest Hills (Queens) y el edificio del Daily Bugle en Murray Hill, y en Hell's Kitchen, respectivamente. Ambos son producto de la ciudad industrial y la modernidad urbanita de la segunda mitad del siglo XX.

La incursión de los superhéroes en la realidad llegó a su máximo nivel cuando, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 y la destrucción de las Torres Gemelas, Spiderman y otros superhéroes ayudaron en el rescate a la policía y bomberos de la ciudad, así como al FBI²⁷.

Siguiendo la estela antes comentada de la dicotomía entre el concepto panóptico y los puntos de vista aéreos y cotidianos, así como de la claridad y oscuridad, Spiderman se mueve por la Nueva York de los rascacielos a velocidad vertiginosa, utilizándolos para desplazarse mediante el impulso de sus telas de araña lanzadas desde sus muñecas o escalar por los edificios, mientras que Daredevil es ciego y transita por uno de los barrios de Manhattan con mayor índice de criminalidad, Hell's Kitchen, históricamente, centro de operaciones de las mafias irlandesas.

Ambos con alter ego: el primero es Peter Parker, un estudiante huérfano que vive con sus tíos en el distrito de Queens, un adolescente de clase media acomodada que es mordido por una araña que le confiere poderes, un perfecto superhéroe para despertar la identificación de lectores juveniles; el segundo es Matt Murdock, que tras perder la vista por una explosión radioactiva (nótese la introducción de elementos nucleares y radioactivos en los cómics durante la Guerra Fría) y desarrollar el resto de sentidos al máximo, lucha contra el crimen en el barrio obrero en el que se crio, consiguió completar sus estudios de Derecho y dedicar su vida laboral a la profesión de abogado. Dos superhéroes que ocultan sus superpoderes, que habitan en barrios reconocibles de Nueva York en los que claramente se representan los monumentos y el urbanismo de la ciudad.

Además de los lugares concretos hay lugares que mantienen cierto anonimato y son comunes a las ciudades ficticias y reales, los «no lugares», como los llamó Marc Augé²⁸, son lugares de paso y tránsito. Se trata de estaciones de metro, aeropuertos, cafeterías, etc., que tienen una función especial en la narratividad y ciertas coincidencias, como los callejones, que son lugares de suciedad, crimen, oscuridad y peligro, por norma general.

Localizaciones reales de Manhattan en los cómics de Marvel

En este apartado se ha utilizado muy especialmente la guía de visita de la ciudad de Nueva York realizada por Sanderson²⁹, el tercer capítulo sobre arquitectura del libro *New York 1940-1965*³⁰, el capítulo XVIII sobre arquitectura moderna en América de *Historia de la Arquitectura moderna*³¹, además de la revisión de los cómics de Daredevil y Spiderman, especialmente en la representación de Nueva York que proporciona Fran Miller y *webgrafía* especializada de

²⁶ *Op. cit.*, Bainbridge, p. 172.

²⁷ Straczynski y Romita Jr., *Amazing Spider-Man*, n. 36. Nueva York: Marvel Comics, 2001.

²⁸ Marc Augé, *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2020.

²⁹ Peter Sanderson, *The Marvel Comics Guide to New York City*. Nueva York: Pocket Books, 2007.

³⁰ *Op. cit.*, Wallock, p. 89-121.

³¹ *Op. cit.*, Benevolo, p. 693-747.

público seguidor de cómics, como la página que emula a Wikipedia para los seguidores de Marvel³². Los cómics, utilizados como elementos primarios, se nombran a lo largo del cuerpo de texto, sin incluirlos en la bibliografía.

En Lower Manhattan se encuentra el edificio más antiguo en funcionamiento de la ciudad, el City Hall (ayuntamiento). En él, Peter Parker y Mary Jane Watson (Spiderman y su esposa) se casaron como se muestra en *Amazing Spider-Man Annual*, 21, de 1987. Las Torres Gemelas tuvieron un antes y un después en los cómics cuando se rindió homenaje en el volumen 2 de *Amazing Spider-Man* (2001) en el rescate tras los atentados del 11 de septiembre, donde Doctor Doom y Magneto rinden homenaje a los caídos.

En Lower East Side aparecen habitualmente callejones como escenarios de abandono y violencia (*Amazing Spider-Man*, vol. 1, n° 114, noviembre de 1972). Hoy día, el barrio sigue manteniendo estas viviendas de unas cinco plantas con escaleras de incendios exteriores, callejones, etc., a las que se han añadido más recientemente edificios con más del doble de altura.

En East Village se reunían Peter Parker (*Spider-Man*) y su novia, Mary Jane Watson junto a otros amigos de la universidad (*Empire State University*) en un café prototipo cuyo nombre inventaron Stan Lee y John Romita, *The Coffee Bean*, que apareció por primera vez en *Amazing Spider-Man*, n° 53 (octubre de 1967).

En West Village se encuentra el icónico edificio Flatiron, con planta triangular tan característica, diseñado por Daniel Burnham y construido en 1902 (segundo rascacielos más antiguo de Manhattan). El edificio, de 22 plantas, ha sido sede de numerosas editoriales. En los cómics de Spiderman, este edificio alberga al Daily Bugle, donde trabaja Peter Parker, aunque en el cómic ocupa otra ubicación en la ciudad. En él tuvo lugar la lucha entre Spiderman y Doctor Octopus en el cómic de julio de 2002, *Deadline*, n° 2. Los puntos de vista son habitualmente contrapicados, que acentúan su altura, muestran el ángulo menor del edificio o en posición oblicua con respecto a la viñeta para mostrar nuevos puntos de vista a la vez que se da mayor profundidad y altura a la ilustración.

El Chrysler es otro de los edificios más representados. Situado en Midtown East y diseñado por el arquitecto William Van Alen para Chrysler Corporation en estilo *art déco*, es uno de los considerados más bellos y característicos de Nueva York. En los cómics de *Daredevil* (n° 226 de enero de 1985), el Chrysler se representa desde distintos puntos de vista con una vista frontal, plano contrapicado, etc. (**Fig. 2**). El edificio parece permitir, por su singularidad, un punto de vista de abajo a arriba y, especialmente, con el detalle de los arcos finales que se retranquean paulatinamente formando su pirámide (*Daredevil*, vol. 2, n° 2, diciembre de 1998).

³² < https://marvel.fandom.com/es/wiki/Página_principal>.



Fig. 2. Foto del edificio Chrysler desde East 43rd St. Fuente: elaboración propia.

En Midtown East se encuentra el Empire State Building, que recuperó su posición de rascacielos más alto de Manhattan tras el atentado contra las Torres Gemelas. En su décimo cuarta planta, de las 102 con las que cuenta el edificio, estuvo la sede de Timely Comics (nombre previo a Marvel) por lo que no es de extrañar que sea escenario de varios episodios: en *Daredevil*, vol. 1, n° 111, de julio de 1974 y vol. 1, n° 328, de mayo de 1994; y *Giant-Size Spider-Man* n° 1, de octubre de 1974 y muchos más en los siguientes años.

En la zona Oeste de Midtown se encuentra el Madison Square Garden, el espacio para eventos más importante de la ciudad, con capacidad para más de 39.000 espectadores en conciertos y menos de 20.000 en eventos deportivos. En este espacio, Ringmaster hipnotizó a su audiencia en una historieta en la que *Spiderman* y *Daredevil* frustraron su intento de robar a todo el público (*Amazing Spider-Man*, n° 16, septiembre de 1964). Este último superhéroe luchó en un ring de boxeo, ante todo el público congregado para un espectáculo de magia, contra el androide *Tri-Man*, creado por el villano Masked Marauder en *Daredevil*, vol. 1, n° 43, de agosto de 1968. *Daredevil* volvió a ser protagonista al liberar a Los Vengadores para poder rescatar al público al que la organización criminal *Zodiac* había encerrado dentro del edificio (*Avengers*, vol. 1, n° 82, noviembre de 1970). Además, vuelve a aparecer cuando Bulleye,

archienemigo de Daredevil, lo atrajo al interior para luchar en un combate que se retransmitió por televisión (*Daredevil*, vol. 1, n° 131, marzo de 1976). Spiderman luchó allí contra Man-Beast en *Spectacular Spider-Man*, n° 15, febrero de 1978. La plaza del Rockefeller Center, en la que se monta un gran árbol de navidad y se instala una pista de patinaje sobre hielo, sitúa otra aventura en *Amazing Spider-man*, n° 50, julio de 1967.

Times Square, considerado el centro neurálgico de la ciudad, es la plaza en la que el Hombre Araña lucha contra un villano que trabajaba en una empresa de letreros, Typeface, en *Peter Parker, Spider-Man*, vol. 2, n° 23, de noviembre de 2000. La altura de los edificios y la gran congregación de personas en esta confluencia entre Broadway y la Séptima Avenida, es motivo para ser objeto de los ataques de los villanos *Spectacular Spider-Man*, vol. 1, n° 160, enero de 1990; *Spider-Man Unlimited*, vol. 1, n° 20, mayo de 1998; y *Spectacular Spider-man*, vol. 2, n° 8-10, febrero a abril de 2004.

Hell's Kitchen, barrio de Daredevil, que estaba considerado uno de los más degradados y peligrosos de toda Norteamérica, hoy día ha experimentado un proceso de gentrificación tras convertirse en lugar de residencia y referencia del colectivo LGTBIQ+³³. Según cuenta la leyenda, el origen del nombre lo dio la propia policía al referirse a esta zona desde la Octava Avenida al río Hudson y desde las calles 34 a 57, como un infierno con clima templado. En este barrio nació Matt Murdock (Daredevil), que entrenaba boxeo en el ficticio gimnasio Fogwell's Gym. Su padre fue asesinado y, posteriormente, lo vengó acabando con la vida de sus asesinos (*Daredevil*, vol. 1, 1964). Uno de los escenarios habituales es la representación de la iglesia a la que va a recuperarse tras ser herido, en la que encuentra a la hermana Maggie, su madre (*Daredevil*, vol. 1, n° 229, abril 1986), que no corresponde exactamente con ninguna de las iglesias del barrio, pero sí se encuentran elementos similares a las iglesias de la Santa Cruz y el Sagrado Corazón: torretas en la fachada principal, tejado a dos aguas, puerta principal con arco de medio punto, revestimiento de ladrillo, etc. En definitiva, mantiene las características constructivas de las iglesias urbanas estadounidenses de la segunda mitad del siglo XIX (*Daredevil*, n° 230, mayo de 1986). Otro lugar destacado en las historias del superhéroe es la taberna ficticia Josie's Bar & Grill, frecuentada por delincuentes (*Daredevil*, vol. 2, n° 50, octubre de 2003).

Las historias se suceden en Central Park desde el comienzo de la representación de la ciudad en la década de 1960 con: *Amazing Adventures*, vol. 1, n° 5, de octubre de 1961; *Amazing Spider-Man*, n° 15, de agosto de 1964; *Daredevil*, vol. 1, n° 25, 1967 y *Daredevil Annual*, n° 1, septiembre de 1967. En ellos un criminal disfrazado de rana con poderes sobrehumanos lucha contra el héroe. Allí también Daredevil vence a Zed, un hipnotizador que realiza un sacrificio humano en el parque enterrando viva a su víctima (*Daredevil*, vol. 1, n° 130, febrero de 1976). Spiderman también vence a un científico transformado en dinosaurio humanoide en el Museo de Historia Natural quien al caer en el lago helado del parque (*Amazing Spider-Man*, n° 166, marzo de 1977) vuelve a su forma original humana y termina viviendo allí como un vagabundo. Elementos naturales, como el enjambre de insectos microscópicos de la selva amazónica con aspecto de gran nube negra, aparecen en el parque devorando a los animales del zoológico, que habrían hecho lo mismo con Spiderman si no le hubieran salvado Los Vengadores (*Spectacular Spider-Man*, n° 170, noviembre de 1990).

El Solomon R. Guggenheim Museum, penúltimo edificio diseñado por Frank Lloyd Wright (construido entre 1956 y 1959), uno de los mayores atractivos arquitectónicos de la ciudad, aparece en las aventuras de Daredevil, cuando un equipo de supervillanos irrumpe en él para robar valiosos juguetes (*Daredevil*, vol. 1, n° 61, febrero de 1970).

³³ Carlos Treviño, «Simbología para delimitar espacios LGBT en la ciudad: Castro y Chueca». *Metrópolis reflexiva: diálogos interdisciplinarios sobre la ciudad contemporánea*. Madrid: McGraw Hill, 2023, p. 315-316.

En el Metropolitan Museum, uno de los museos más importantes del mundo, Spiderman frustró el robo de la Mosca Humana *Amazing Spider-Man*, vol. 1, n° 193, de junio de 1979 y también nuestro otro superhéroe en *Daredevil*, vol. 1, n° 72, de enero de 1971, cuando detiene al villano Quothar que pretendía robar gran número de cuadros.

En su primera historia Spiderman conoce a su enemigo Lizard, en un museo no identificado de Nueva York, que indica en una cartela ser el Museo Americano de Historia Natural (*Amazing Spider-Man*, n° 6, noviembre de 1963). El mismo superhéroe tuvo que enfrentarse al experimento del Dr. Vincent Stegron, quien combinó su ADN con el de un dinosaurio convirtiéndose en un temible monstruo que, con su “rayo de retrogeneración” daba vida a los esqueletos de dinosaurios del museo (*Amazing Spider-Man*, n° 165 y 166, febrero y marzo de 1977). En 1993, el mismo villano utilizó el museo para su plan de transformar a los habitantes de Manhattan en un ejército de hombres dinosaurios (*The Lethal Foes of Spider-Man*, n° 102, septiembre-octubre) y en 2006 envió al museo a la Roca de la Vida, cuya radiación provocaba la animalización de los habitantes (*Sensational Spider-Man*, vol. 3, n° 26 y 27, de julio y agosto). El entomólogo Dr. Buck Mitty intentó robar el Escarabajo de Keops en el museo, pero fue detenido en *Spider-Man: Bug Stops Here*, n° 1, 1994.

Más al norte se encuentra The Cloisters, que fue el escenario ideal para la guerra entre mafias que tuvo lugar en *Spectacular Spider-Man Annual*, n° 2, 1980.

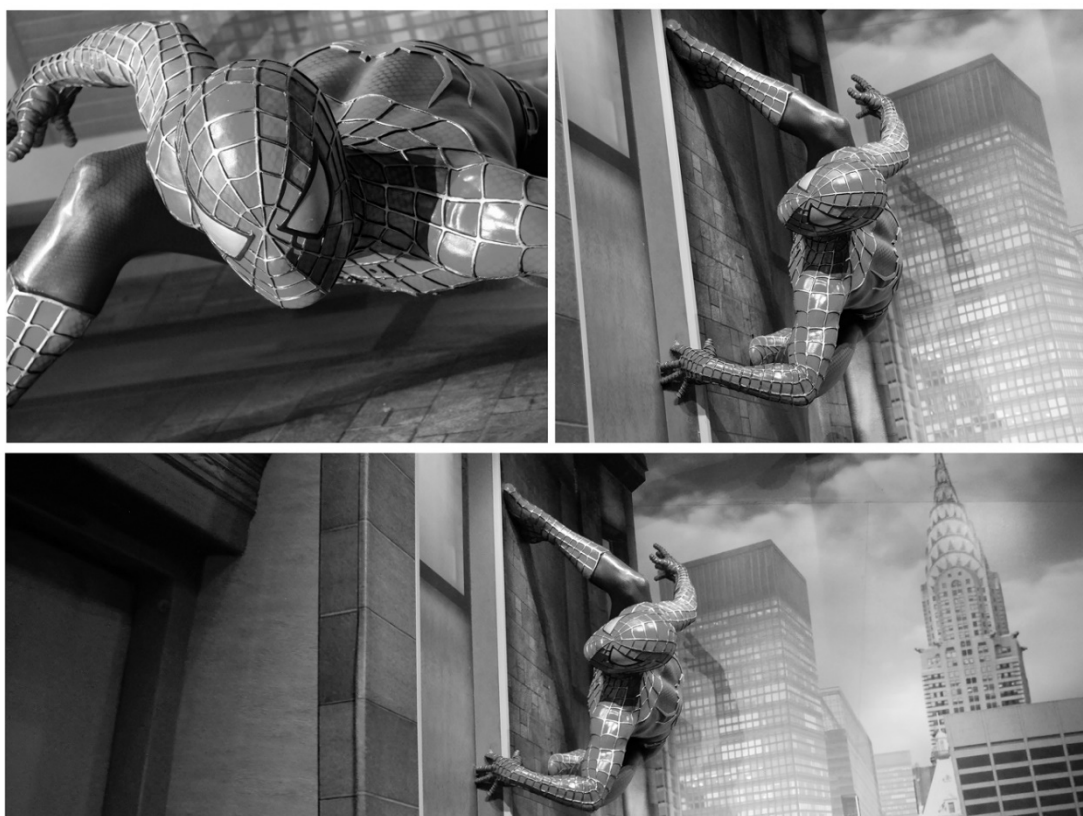


Fig. 3. Claudio Caridi, *Collage de imágenes del diorama The Amazing Spider-Man*, (agosto de 2018). Localización: Museo Madame Tussauds de Amsterdam. Imagen comprada por el autor con licencia para uso editorial sin fines comerciales en Adobe Stock (marzo de 2024).

La Universidad de Columbia es, probablemente, la de mayor prestigio en educación superior de la ciudad, se sitúa en Morningside Heights. Allí, Daredevil, conoció a su mejor amigo Franklin Percy “Foggy” Nelson, en la facultad de Derecho, y se enamoró de la estudiante de

políticas, Elektra Natchios, quien tuvo que abandonar sus estudios tras el asesinato de su padre. En el número 226, de enero de 1985, Foggy pasea con Betsy Beatty delante del edificio de la biblioteca mostrando su escalinata, estatua e hilera de columnas con capiteles jónicos.

Fuera de Manhattan, en el Bronx, se encuentra el Bronx Zoo, el zoológico metropolitano más grande de Estados Unidos. En su casa de reptiles se encontró Spiderman con el reptil humanoide llamado Iguana (*Spectacular Spider-Man*, vol. 1, nº 32, julio de 1979).

El anexionado barrio de Brooklyn, en Coney Island, península en su costa sur, es uno de los lugares donde los neoyorquinos acudían por motivo de ocio. Allí se construyeron parques de atracciones y alternativas de ocio que funcionaron hasta que finalizó la Segunda Guerra Mundial, momento en el que entró en decadencia. Sin embargo, el parque de atracciones Astroland permaneció y su montaña rusa, Cyclone, se convirtió en una de las más famosas del mundo. En Cyclone pelearon Daredevil y Bullseye mientras el héroe intentaba rescatar a Viuda Negra (*Daredevil*, vol. 1, nº 161, noviembre de 1979).

El distrito más grande de la ciudad de Nueva York es Queens, nombrado así por la esposa de Carlos II de Inglaterra. Casi la mitad de los habitantes de Queens son inmigrantes de los más diversos grupos étnicos. Allí se ubican los dos principales aeropuertos y el estadio deportivo Shea. En su barrio de Forest Hills, enclave caracterizado por ser un barrio residencial de clase media alta y población mayor, se crio Parker con sus tíos May y Ben. Este sector de Queens fue diseñado por el arquitecto Grosvenor Attebury siguiendo el canon de un pueblo inglés con casas estilo Tudor con torres y chapiteles. Frederick Law Olmsted Jr., hijo del paisajista que diseñó Central Park, lo hizo con Forest Hills Gardens. Peter Parker asistió a una escuela pública llamada Midtown High, que se supone fue un sobrenombre que puso Stan Lee a la escuela pública de Secundaria de Forest Hills. A esta escuela fueron Flash Thompson y Jessica Jones (heroína *Alias*) y Mary Jane. La escuela aparece en la primera página de la primera historia de Spiderman (*Amazing Fantasy*, nº 15, 1962). De hecho, Peter se convertirá más adelante en profesor de ciencias. Se conoce el domicilio exacto de Spiderman puesto que aparece en *Amazing Spider-Man*, nº 317, de julio de 1989, es en el número 20 de la calle Ingram.

El estadio municipal Shea, inaugurado en 1964, sede del equipo de béisbol New York Mets y del de fútbol americano New York Jets (entre 1964 y 1983), desmantelado en 2009 y sustituido por el nuevo City Field, fue campo de batalla del superhéroe contra un clon de él mismo, creado por el villano Jackal (*Amazing Spider-Man*, vol. 1, nº 149, octubre de 1975). En un estadio repleto de público, Ringmaster los hipnotizó para robarles, pero lo evitó Daredevil (*Daredevil*, vol. 1, nº 118, febrero de 1975).

Las islas de Staten y Ellis aparecen escasamente en el mundo Marvel: la primera únicamente como residencia del villano Adrian Toomes, Vulture, enemigo de Spiderman (*Amazing Spider-Man*, vol. 1, nº 240, mayo de 1983); la segunda, sin la Estatua de la Libertad, en *Amazing Spider-Man*, vol. 1, nº 324, noviembre de 1989 y en *Spectacular Spider-Man*, nº 64.

La Estatua de la Libertad fue portada de *Daredevil*, vol. 1, nº 45, de octubre de 1968, debido a la espectacular batalla del superhéroe contra el villano Jester. La organización terrorista People's Liberation Front contrató a un asesino a sueldo que raptó al director del *Daily Bugle*, y lo encerró en la estatua. Spiderman y Punisher fueron a su rescate y, tras la lucha, el malvado murió cayendo desde la corona (*Amazing Spider-Man*, vol. 1, nº 175, diciembre de 1977). La estatua fue animada por unos demonios en *Amazing Spider-Man*, vol. 1, nº 312, de febrero de 1989, y una vez vencidos, volvió a su estatismo.

Los transportes

El tren suburbano, en contraposición con todos los demás escenarios revisados, transcurre por toda la ciudad bajo la tierra. Los superhéroes rara vez descienden al metro de Nueva York y es Spiderman el que ha tenido un papel más destacado a este respecto con el metro en superficie en el barrio de Queens, pero en las adaptaciones cinematográficas.

Los puentes sí son escenario habitual y crucial en los episodios más importantes de las aventuras de Spiderman, como el descubrimiento de su identidad por parte de su enemigo Duende Verde y el asesinato de su primer amor, Gwen Stacy, que fue llevada por el villano a lo alto del puente, arrojada al agua y asesinada puesto que el héroe, aunque lanzó una tela de araña para recogerla, no fue capaz de evitar su muerte (*Amazing Spider-Man*, nº 121, junio de 1973). Según el texto del escritor Gerry Conway, se trataba del puente George Washington que conecta Manhattan con New Jersey, pero el artista Gil Kane dibujó el puente de Brooklyn, que de nuevo repitió representando esta escena el dibujante Alex Ross en *Marvels*, nº 4, de abril de 1994. Tras la muerte de Gwen Stacy, Duende Verde intentó arrojar a Mary Jane Watson, segunda novia de Spiderman, desde el puente George Washington, aunque en esta ocasión, sí consiguió salvarla (*Marvel Knights: Spider-Man*, nº 11, abril de 2005).

Desde el puente de Brooklyn, el científico criminal Spencer Smythe arroja al hijo del editor J. Jonah Jameson, pero fue teletransportado y evitó la muerte (*Amazing Spider-Man*, nº 190, de marzo de 1979).

El puente de Queensboro, sobre la isla de Roosevelt que conecta Manhattan con Queens, ha sido escenario de acción en *Spider-Man and Black Cat: The Evil That Men Do*, nº 5, de febrero de 2006 y *Ultimate Spider-Man*, nº 25, de octubre de 2002.

Conclusiones

En primer lugar, es de destacar la predilección de los guionistas y dibujantes de cómic por situar a los superhéroes en escenarios urbanos, debido a las posibilidades de acción que proporcionan. La motivación tuvo que ver con una estrategia de ventas en las que era fundamental la identificación del lector, mediante la referencialidad del espacio urbano. Esta representación asume en la mayoría de los casos una identificación estereotipada de arquetipos sociales relativos a la correlación racial de los barrios, la imagen de inseguridad y peligrosidad mostrados con proporcionalidad en cuanto a nivel adquisitivo socioeconómico. Se representan “no lugares” o lugares no identificados con esa peligrosidad, que se da especialmente en callejones habitados por asaltantes, asesinos y personajes anónimos afectados por alcoholismo y consumo de otros estupefacientes.

La representación de la ciudad parece tender hacia dos tipos de visión: una oscura, gótica y con puntos de vista más frecuentes a nivel del suelo, como son Gotham o la Nueva York de Daredevil; y otra clara y luminosa, con punto de vista cenital y acción en los rascacielos, como son Metrópolis o la ciudad de Spiderman.

Se utilizan los lugares y edificios reales respetando su función para plantear las tramas más adecuadamente, como la narración de trama con animales en zoológicos, de robo de arte en museos, etc. También aparecen edificios y escenarios fácilmente reconocibles o icónicos de la ciudad únicamente con una función de situación, sin que ocurra ninguna acción concreta. Los lugares (o «no lugares», en terminología de Augé) en los que son habituales las congregaciones multitudinarias (como parques, plazas, estadios deportivos, etc.) y los de paso, como lo relacionados con el transporte, son escenarios perfectos de acción de los villanos.

Hay un interés por una representación fiel de los edificios con una reducción a la estructura y características básicas fácilmente reconocibles. Además, los edificios se utilizan como complemento en la estructuración de las viñetas por su carácter anguloso (atravesar viñetas con edificios o situar la línea de tierra de forma vertical).

Existe una mayor representación de la isla de Manhattan como epicentro de la ciudad y distrito contenedor de la mayor parte de edificios y lugares icónicos de la ciudad.

La relación entre ambas artes está plenamente consolidada desde el punto de vista de la cultura y artes visuales del siglo XX. Ha supuesto un constante homenaje del cómic hacia la arquitectura.

Bibliografía

- AHRENS, Jörn y METELING, Arno (ed.). *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*. Nueva York: Continuum, 2010.
- ARMENDÁRIZ, Joysukey y BARRERA, Víctor. «Origen y evolución del cómic norteamericano en el siglo XX» [en línea]. *Humanitas Digital*. 2020, 45, p. 161–175. [Fecha de consulta: 8/02/2024]. Disponible en <<https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/372>>.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- BENJAMIN, Walter. «Paris, Capital of the Nineteenth Century». *Reflections* [Trad. Edmund Jephcott]. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 146-162.
- . *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas* [Maiso, Jorde y Zamora, José Antonio]. Madrid: Alianza Editorial, 2021.
- BORDES, Enrique. *Cómic, arquitectura y narrativa*. Madrid: Cátedra, 2017.
- BRACKER, Milton. «Three New Yorks». *New York Times Magazine*. 31 de marzo de 1940, p. 6.
- BURROWS, Edwin G. y WALLACE, Mike. *Gotham. A history of New York City to 1898*. New York: Oxford University Press, 1999.
- CLEMENTE, Julián M. *Spiderman. La historia jamás contada*. Girona: Panini Books, 2015.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer Vol. I*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- GANDOLFO, Amadeo. *Historia Año: 2009 Comics Norteamericanos 1976-1994: Surgimiento del autor, explosión temática y alternativas editoriales*. Tesis doctoral inédita de la Universidad de Tucumán, 2009.
- GARCÍA, Sergio. *Sinfonía gráfica: variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2000.
- GINER, Jordi. *El lugar del cómic en la Sociología*. Valencia: Universitat de Valencia, 2019.
- HAJDU, David. *La plaga de los cómics. Cómo el pánico a los cómics cambió la cultura norteamericana*. Madrid: Es Pop EdiciónEs, colección Es Pop Ensayo n. 17, 2018.
- Inicio/Actividades. Documentos 27. Los mundos de Chris Ware. Conversación y encuentro. *Página del Museo Reina Sofía* [en línea]. [Fecha de consulta: 18/01/2024]. Disponible en <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/documentos-27-chris-ware>>.
- HOWE, Sean. *Marvel Comics: La historia jamás contada*. Girona: Panini Books, 2013.
- LEE, Stan y MAIR, George. *Excelsior! The Amazing life of Stan Lee*. Londres: Pan MacMillan, 2003.
- MCCLOUD, Scott y MARTIN, Mark. *Understanding comics: The invisible art*. Northampton, MA: Kitchen Sink Press, 1993.
- MOLLÁ, Diego. «La representación de la ciudad de Nueva York en Marvel Comics (1961-1989). *Metrópolis reflexiva: diálogos interdisciplinarios sobre la ciudad contemporánea*. Madrid: McGraw Hill, 2023, p. 135-153.
- PEÑA, Miguel. «Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global» [en línea]. *CuCo, Cuadernos de cómic*. 2022, n. 18, p. 117-147.
- PEÑA, Vicente. «Imagen narrativa: De la imagen prehistórica a las tecnologías de la imagen» [en línea]. *Revista ICONO 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*. 2003. 1, p. 72-92. [Fecha de

consulta: 3/02/2024]. Disponible en <<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/464>>.

RAMÍREZ, José Joaquín. *Frank Miller. Honor y Furia*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2020.

SANDERSON, Peter. *The Marvel Comics Guide to New York City*. Nueva York: Pocket Books, 2007.

SERRADILLA, Eduardo. *Daredevil: demonios y oscuridad*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial, 2007.

STRACZYNSKI y ROMITA Jr. *Amazing Spider-Man*, 36. Nueva York: Marvel Comics, 2001.

TREVIÑO, Carlos. «Simbología para delimitar espacios LGBT en la ciudad: Castro y Chueca». *Metrópolis reflexiva: diálogos interdisciplinarios sobre la ciudad contemporánea*. Madrid: McGraw Hill, 2023, p. 311-326.

—. «El cartel ruso y soviético de 1914 a 1939» [en línea]. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*. 2022, 21, p. 133-172. [Fecha de consulta: 3/02/2024]. Disponible en <<https://doi.org/10.22530/ayc.2022.21.605>>.

WALLOCK, Leonard [ed.]. *New York. Culture capital of the world. 1940-1965*. Nueva York: Rizzoli, 1988.

WRIGHT, Bradford. *Comic Book Nation: the Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Webgrafía anónima

«Atentado a las Torres Gemelas: la historia del cómic 596 de Superman y su perturbadora coincidencia con los ataques». *Clarín*. 10 de septiembre de 2020. [Fecha de consulta: 23/1/2024]. Disponible en <<https://bit.ly/3Ukg3eS>>.

Página de búsqueda de términos en todos los cómics de Marvel. Disponible en <https://marvel.fandom.com/es/wiki/Página_principal>.

Cómics de Daredevil con libre acceso. [Fecha de consulta: 12/02/2024]. Disponible en <<https://readcomiconline.li>>.

Parte II: intervenciones artísticas en el espacio público

El arte público del Vancouverismo. Itinerarios contemporáneos por False Creek y Coal Harbour

José Luis Chacón Ramírez

Universidad de Los Andes

prof.joseluis.chaconr@gmail.com

Fotografías: Silvia Andrades Grassi

Resumen: Este artículo es el resultado de una investigación sobre arte público en Canadá, el cual se centra en la ciudad de Vancouver. La primera parte es una introducción general que trata el enfoque de los itinerarios (como metodología de estudio), en el contexto canadiense y específicamente en el de Vancouver. La segunda parte es el estudio en detalle del caso del “Vancouverismo” y cómo el arte público se ha hecho manifiesto en él. Se define entonces este fenómeno urbano y sus elementos, se presenta su historia particular, y finalmente se despliega el enfoque de los itinerarios de arte público en las dos áreas urbanas específicas de False Creek Norte y Coal Harbour. Los recorridos visuales y comentados muestran como resultado las obras de arte público en contexto del Vancouverismo, comprendiendo así su valor estético en relación con la ciudad, el lugar y la memoria.

Palabras claves: Vancouverismo, arte público, itinerarios, arquitectura, urbanismo, estética

L’art public du Vancouverisme. Itinéraires contemporains à False Creek et Coal Harbour

Résumé : Cet article est le résultat d’une recherche sur l’art public au Canada, qui se concentre sur la ville de Vancouver. La première partie est une introduction générale qui traite de l’approche par itinéraires (en tant que méthodologie d’étude), dans le contexte canadien et plus particulièrement à Vancouver. La deuxième partie est une étude de cas détaillée du “Vancouverisme” et de la manière dont l’art public s’y est manifesté. Elle définit ensuite ce phénomène urbain et ses éléments, présente son histoire particulière et, enfin, développe l’approche des itinéraires d’art public dans les deux zones urbaines spécifiques de False Creek North et Coal Harbour. Les parcours visuelles et annotées qui en résultent montrent les œuvres d’art public dans le contexte du Vancouverisme, ce qui permet de comprendre leur valeur esthétique en relation avec la ville, le lieu et la mémoire.

Mots-clés : Vancouverisme, art public, itinéraires, architecture, urbanisme, esthétique

Vancouverism’s public art. Contemporary itineraries in False Creek and Coal Harbour

Abstract: This article is the result of a research on public art in Canada, which focuses on the city of Vancouver. The first part is a general introduction that discusses the itinerary approach (as a methodology of study), in the Canadian context and specifically in Vancouver. The second part is the detailed case study of “Vancouverism” and how public art has been made manifest in it. It then defines this urban phenomenon and its elements, presents its particular history, and finally unfolds the approach to public art itineraries in the two specific urban areas of False Creek North and Coal Harbour. The visual and annotated walks show as a result the public artworks in the context of Vancouverism, thus understanding their aesthetic value in relation to the city, place and memory.

Keywords: Vancouverism, public art, itineraries, architecture, urbanism, aesthetics

Primera parte¹ : Explorando el Arte Público Canadiense

Itinerarios de Arte Público en Canadá

El arte público² en Canadá ha recibido siempre gran atención, tanto por parte del gobierno como de la opinión pública. Podemos³ decir que más que en cualquier otro país de las Américas, en Canadá ocupa un rol muy importante en la historia del país. A través de sus monumentos públicos podemos identificar una compleja, pero interesante trama social y cultural que estructura su sociedad. Desde sus raíces coloniales francesas e inglesas hasta el renacimiento de las Naciones Originarias⁴ (*First Nations*), todos los fondos culturales están representados en los diversos ejemplos de arte público.

El problema de comprender arte público canadiense no es simple. Parece que, a fin de acercarse a este, como un todo, debemos ver una sucesión de eventos artísticos, las consecuencias sociales y las múltiples interpretaciones en espacio y tiempo. Pero esto representa un reto complicado. Por ello nuestra propuesta implica una exploración esencialmente estética; esto nos provee una comprensión, por una parte, de la cultura canadiense, sus atributos y complejidades, y por otra, de su patrimonio artístico, especialmente en su relación con la arquitectura y la ciudad.

El arte público canadiense ha cambiado en el tiempo y su presencia ha aumentado en los últimos cincuenta años. Es evidente que las «concepciones han pasado por muchos giros tectónicos»⁵; formas, estilos, actitudes, temas, todos han cambiado drásticamente. Y esto es precisamente lo que nos interesa. Nuestra atención se enfoca en esos cambios tectónicos, considerados parte de la relación arquitectura y ciudad, la cual se despliega en las dimensiones de interacción, integración y experiencia⁶.

Por consiguiente, la propuesta es explorar arte público canadiense utilizando itinerarios⁷, es decir, “viajes visuales y críticos” a través de diferentes ejemplos en la ciudad. Esta es tal vez una de las maneras más eficaces para identificar cambios formales e intencionales en el tiempo. En el presente, visitantes contemporáneos realizan “peregrinajes seculares” en la ciudad «inspirados por mitologías populares que continúan siendo generadas, circuladas y

1 Esta primera parte fue elaborada como parte del Proyecto de Investigación *The Shift of Intentions in Canadian Public Art. Itineraries of Art in the cities of Montréal, Toronto and Vancouver* bajo el auspicio del Gobierno Canadiense a través del *Faculty Research Program 2011-2012* del *International Council for Canadian Studies*. El texto original fue traducido al español por el autor.

2 Una obra de arte público ubicada en un espacio público es una realidad compleja con presencia estética, y en relación con su entorno; comunica significados a todos los niveles y al mismo tiempo son una manera extraordinaria de expresar la belleza en la ciudad y para todos, apreciar. Según Gérin, hay dos puntos para comprender el arte público. Uno, la perspectiva que discute las obras como escultura, pintura, mosaico «abstraída del contexto temporal y contextual que la envuelve». Y, por otra parte, así como lo afirman muchos autores, están «enraizadas en la historia social del arte, estudios culturales y prácticas activistas» que interpretan el arte público como «algo siempre polémico, político y necesario». Annie Gérin, *Introduction: Off Base*, en Gérin, Annie y McLean, James (eds.), *Public art in Canada: Critical perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 4-5.

3 El informe original utiliza el pronombre “nosotros” porque el enfoque del estudio es fenomenológico y por lo tanto subjetivo; se parte de una visión antropológica que describe al mundo en primera persona, en este caso, plural por una decisión estilística. En este trabajo se mantiene el mismo criterio.

4 Naciones Originarias es la traducción adoptada para referirse al término inglés *First Nations*. Se refiere a los grupos étnicos aborígenes del continente norteamericano y que a partir de los 60 han ganado reconocimiento cultural y político, específicamente en Canadá.

5 Annie Gérin, *Op. cit.*, p. 19.

6 José Luis Chacón, «Hacia la Teoría Arte+Arquitectura. Dinámica y Naturaleza de la relación entre Arte y Arquitectura». En H. Zamora (ed.), *Memorias de la Trienal FAU. V Jornadas de Investigación de la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva*. Caracas: Ediciones FAU UCV, 2017, p. 17-28.

7 Itinerario proviene del latín *itinerarium*, lo que significa “reporte de un viaje”. También es el pronombre neutro de *itinerarius*, “de un viaje”; del latín *itineris*, es decir, “viaje”.

mantenidas al interior de una especie de memoria colectiva»⁸. Basados en esta idea contemporánea, y considerando que es un procedimiento muy antiguo, los itinerarios son dibujados en los mapas de las ciudades mostrando las ubicaciones de las obras existentes.

Las consideradas son principalmente esculturas, murales e instalaciones, pero también pabellones, parques, jardines, plazas, puentes y hasta elementos decorativos. El método se basa pues en simple observación y descripción detallada, mientras que la ciudad es explorada a pie. Es por ello que los itinerarios son caminatas al aire libre de observación y descripción, en-contexto, en relación con la arquitectura o naturaleza alrededor. El resultado es así muy simple: una guía estética de arte público.

Ahora bien, los programas de arte público de las ciudades canadienses han dividido sus colecciones en tres categorías: cívicas, privadas y comunitarias. Ellas incluyen monumentos, pinturas, murales, esculturas, relieves, tapetes, figuras, arte de Naciones Originarias, reliquias, bustos, fuentes, portales y mosaicos. Nuestro acercamiento toma otro camino: dividimos las obras en tres categorías, basadas en tres períodos históricos: Neoclásico, Moderno y Contemporáneo. Los itinerarios llevan por tanto el nombre de estas categorías formales. Para el Neoclásico se incluyen las obras de 1800 hasta la década de 1940; el Moderno de los 50 hasta los 80; y el Contemporáneo de los 90 en adelante⁹.

Las obras neoclásicas son representativas y figurativas. Son principalmente monumentos dedicados a eventos o personajes, «al poder reinante y los lugares que ocupan hechos para resonar con múltiples pero accesibles significados»¹⁰. Las modernas se caracterizan por su abstracción, simplificación de masas y énfasis en texturas y colores. Son formas tridimensionales que se relacionan con figuras abstractas; son expresivas, pero no comunicativas, basadas en la imaginación del artista. Las obras contemporáneas se consideran abiertas, heterogéneas y democráticas, pero pueden ser reconocidas porque enfatizan objetos, personas y lugares ordinarios y comunes, con mensajes fuertemente sociales (relacionados con política, medio ambiente, género, historia del lugar y experiencia sensorial)¹¹.

El caso de Vancouver (explorando el borde del horizonte)

«Si nuestra memoria va atrás cinco años, o veinte, o cincuenta, uno no puede que reconocer que la ciudad está cambiando drásticamente» dice Kluckner en su *Vanishing Vancouver*. De hecho, Vancouver es una ciudad de constantes cambios asentada sobre un entorno natural estable y de gran belleza. Durante gran parte de su historia, Vancouver «careció del urbanismo de grandes centros, pero compensó todo por su clima gentil, proximidad al agua y la vida silvestre, y una limpia atmósfera de jardín»¹². Hoy día la ciudad se ha convertido en una gran metrópolis, la tercera más importante de Canadá, y una de las más buscadas para vivir. Está calificada entre las ciudades más vivibles del mundo.

Entre sus rasgos más particulares, está el “Vancouverismo” (*Vancouverism*), un término ampliamente usado que significa “urbanismo denso pero civilizado”. De acuerdo a Trevor Boddy¹³ «Vancouverismo reúne de la mejor manera juntos un respeto profundo por el

8 James S. McLean, *The Public Part of Public Art: Technology and the Art of Public Communication*. En Annie Gérin y James McLean (eds.), *Public art in Canada: Critical perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 309. Traducción propia.

9 Este criterio fue utilizado en tres ciudades canadienses: Montréal, Toronto y Vancouver.

10 *Ibid.*, p. 306.

11 En cada ciudad se realizaron los tres tipos de itinerarios: Neoclásico, Moderno y Contemporáneo.

12 Michael Kluckner, *Vanishing Vancouver*. Vancouver: Whitecap Books, 1990, p. 11-12. Traducción propia.

13 Curador de la exposición *Vancouverism: Architecture Builds the City*, enero 16 a marzo 27 de 2010, Vancouver B.C.

entorno natural con una alta concentración de residentes»¹⁴. Una idea cuyo crédito original pertenece a Arthur Erickson¹⁵, quien desde los años 50 prefiguró a Vancouver como una «Metrópolis del Pacífico». Esto se logró con éxito y representa el carácter más propio de la ciudad.

Vancouver tiene una ubicación privilegiada; se encuentra en una península que sobresale en el Estrecho de Georgia, limitada por el Burrard Inlet en el norte, y el río Fraser en el sur. La cordillera de montañas, la proximidad al mar, y la presencia de vida silvestre fueron consideradas en el plan urbano. En los años 20, Harland Bartholomew y Asociados, con la consultoría de Lewis Mumford, diseñaron el plan urbano. Su retícula regular y cuadrículada se adapta al terreno y los bordes con el agua.

El centro (*Downtown*) se encuentra en una península menor, confinada entre False Creek en el sur, el Burrard Inlet en el norte, English Bay y Stanley Park en el oeste y noroeste. Aislado del resto de la ciudad, el centro es un bosque de torres residenciales y de oficinas, aún en constante crecimiento.

En la península mayor, la retícula se extiende alineada con los puntos cardinales. Main St. divide el Este del Oeste. En el Este los lotes de terreno están divididos más pequeños, y es donde vive la clase trabajadora; en el Oeste viven los de mayor afluencia económica en casas aisladas sobre terrenos de mayor tamaño. El *boom* del mercado de bienes y raíces de los 90 ha dado como resultado los precios para vivienda más altos de Canadá.

El Vancouverismo ha producido grandes cambios en el perfil urbano y en la vida urbana. Los desarrollos de False Creek y Coal Harbour –las áreas donde este se llevó a cabo– han revitalizado el centro de la ciudad por medio de firmes lineamientos de planificación, los cuales han promovido entre otras cosas el arte público. Esto en consecuencia produjo un incremento de obras, muchas de las cuales se evidencian a lo largo de las nuevas caminatas costaneras. «En ninguna otra parte del país –afirma Warkentin– hay tanta imaginación en la instalación de arte público»¹⁶.

El itinerario de Arte Público Contemporáneo muestra esta alta concentración de obras en ambas áreas; este se desplegará en mayor detalle en la siguiente parte.

Segunda parte¹⁷: El lugar del arte público en el Vancouverismo

Vancouverismo, el fenómeno urbano

Ya habíamos comenzado a hablar sobre el Vancouverismo en la primera parte. Hay dos definiciones básicas a las cuales ahora nos referiremos; la primera y la original. La primera definición es la dada por Lisa Chamberlain, una periodista ajena y lejana al lugar de los hechos, en el *New York Times*. Dice así:

14 Dennis Sharp y Trevor Boddy, *Vancouverism*. [Consulta: 15-07-13]. Disponible en <<http://vancouverism.ca/vancouverism.php>>. Traducción propia.

15 Erickson es el arquitecto canadiense más internacional antes de Frank Gehry.

16 John Warkentin, *Creating memory*. Toronto: Becker Associates, 2010, p. 20.

17 Esta segunda parte surge del deseo de actualizar la información del proyecto sobre arte público en Canadá de 2013, inédito hasta el momento. Para tal propósito se cuenta con la importante colaboración de Silvia Andrades quien realizó un nuevo y valioso registro fotográfico durante los meses de septiembre y octubre de 2023.

Cabe mencionar, además, que la temática específica se desarrolla inicialmente a partir de otra investigación, de carácter proyectiva, que el autor llevó adelante junto a sus alumnos del Taller de Diseño Arquitectónico 80 (Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de Los Andes) durante el semestre U-2018.

El Vancouverismo se caracteriza por delgadas torres, altas y separadas, entremezcladas por edificaciones de baja altura, espacios públicos, pequeños parques y un paisaje urbano de calles y fachadas amigables al peatón para minimizar el impacto a una población de alta densidad¹⁸.

En ella se describen sus elementos esenciales: torres de alta densidad y espacios públicos dirigidos al habitante; en fin, elementos físicos. Pero la mejor definición viene de su principal protagonista, Larry Beasley, quien fue el director de la oficina de planeamiento urbano de la Ciudad de Vancouver desde 1991 a 2008. Dice así:

En esencia, Vancouverismo es un ethos para pensar una ciudad vivible y sostenible, una fórmula para modelar esa visión en el terreno, un proceso para determinar lo específico de esa visión, y un modelo para replicar los componentes una y otra vez hasta lograr la imagen del lugar¹⁹.

Y más adelante agrega:

La fórmula del Vancouverismo es sobre habitabilidad, y más recientemente sustentabilidad, con cientos de partes en movimiento. Es una fórmula para que edificios, espacios abiertos, movimiento y carácter se unan a servicios, facilidades e infraestructura, y satisfagan a los usuarios —una expresión del diseño físico. Es una fórmula para como una sociedad puede mezclarse y diversificarse para dar beneficios y placeres inesperados —una expresión de una política social. Es una fórmula para como la tierra puede ser utilizada más eficientemente con una densificación atada a una alta calidad —una política económica y una expresión de diseño²⁰.

Esta definición resalta la condición más amplia del Vancouverismo, no solo su característica física, sino también sus intenciones sociales, políticas y económicas. La visión del equipo planificador comprende múltiples variables; y de ahí su éxito. La habitabilidad (*livability*) y su vivacidad (*vibrancy*)²¹ son los resultados de una “fórmula triple” de la cual habla Beasley. Los habitantes viven, habitan, y poseen la ciudad, y no como meros usuarios neutros y abstractos. Todos los elementos físicos y funcionales se centran pues en el ciudadano, a quien se le brindan una serie de *amenities* (entre ellas el arte público), exigidas por el gobierno cívico, en los espacios públicos, compartidos por todos, haciendo así de Vancouver una ciudad “única”. Históricamente, el Vancouverismo tiene sus orígenes en la propia ciudad, así como sostiene Walsh; es un proceso de desarrollo urbano que ha llevado varias décadas, el resultado de un extendido proceso evolutivo de adaptación e innovación en respuesta a un conjunto de problemas que son o bien problemas locales o expresiones locales de asuntos más amplios²². El término *Vancouverism* se comenzó a utilizar por los propios protagonistas desde 2005 para describir este particular modo de hacer ciudad: el *Vancouver-urbanism*²³.

Pero el punto crucial es cuando los terrenos del norte de False Creek son comprados por Concord Pacific, una empresa del magnate de Hong Kong Li K-Shing, donde se construye un urbanismo ejemplar: la primera parte de este fenómeno urbano.

18 Lisa Chamberlain, «Trying to Build the Grand Central of the West». *The New York Times*, 28 Dec 2005. [Consulta: 12-12-23]. Disponible en <<https://www.nytimes.com/2005/12/28/realestate/trying-to-build-the-grand-central-of-the-west.html>>. Traducción propia.

19 Larry Beasley, *Vancouverism*. Vancouver: On point, 2019, p. 38. Traducción propia.

20 *Ibid.*, p. 39.

21 Cfr. Ali Jessa, *Place Image in Vancouver. Vancouverism, EcoDensity & the Resort City*. [en línea] R. Undergraduate Research. Last modified April 28, 2009, p. 10. [Consulta: 12-12-23]. Disponible en <<https://open.library.ubc.ca/collections/undergraduateresearch/52966/items/1.0132827.>>.

22 Cfr. Robert M. Walsh, *A historical inquiry into the architecture and urban form of Vancouver, British Columbia*. Ann Arbor: University of Michigan, 2012, p. 13.

23 *Ibid.*, p. 7.

Estos terrenos habían sido una zona industrial, ocupados por depósitos y aserraderos de la industria maderera. En los años 70 estaban desocupados y abandonados, lo que llevó a que todas las construcciones remanentes fueran demolidas. En los 80 el gobierno provincial los designó para la Expo 86, en donde con el título *World in motion - World in touch* se llevó a cabo unas de las exposiciones mundiales de mayor éxito e impacto. Fue una exposición internacional para celebrar el centenario de Vancouver, con la finalidad de mostrar los avances tecnológicos en el área de transporte y telecomunicación.

Una vez desmantelados casi todos los pabellones (quedaron en pie solamente el B.C. Pavilion y el Expo Center, hoy llamado Science World), los terrenos fueron vendidos a Concord Pacific por un precio muy por debajo de su valor de mercado, para que fueran desarrollados. El rol de la oficina de planificación liderada por Beasley fue crucial, por cuanto impusieron una cantidad de exigencias al desarrollo urbano; entre ellas, «diecisiete acres de parques, una *promenade* a la orilla del agua, un centro comunitario, ocho guarderías, una quinta parte de las unidades de vivienda para vivienda social –todo para ser pagado por el inversionista»²⁴ y además, el uno por ciento de la inversión destinado a obras de arte público. Este desarrollo ejemplificó el poder de las regulaciones de zonificación de Vancouver. Beasley y su equipo negociaron la rezonificación de la tierra, de uso industrial a vecindario residencial de alta densidad, un aspecto nuclear del Vancouverismo²⁵. Según Boddy este procedimiento caló entre los desarrolladores, un sistema en el cual la densidad es intercambiada por un entorno público mejor, de manera tal que los proyectos ganaran mayor valor.

Mientras se construía en False Creek, la orilla norte del Downtown, llamada Coal Harbour, comenzaba a desarrollarse siguiendo las mismas pautas. Poco tiempo después también se extendió por Yaletown y el resto del Downtown. El ejemplo de Vancouver llamó la atención como modelo de desarrollo urbano exitoso, y consiguió replicarse en otras ciudades de Norteamérica (Toronto y San Francisco) y del mundo (Dubai), precisamente por el uso del espacio público, el desarrollo habitacional, y su viabilidad económica para desarrolladores²⁶.

Los elementos del Vancouverismo

Según Walsh son cinco los elementos que constituyen el Vancouverismo²⁷:

Paisaje urbano activo.

Enclaves de viviendas en cinta.

Torres espaciadas.

Vistas públicas protegidas.

Salas urbanas al abierto.

El primer elemento es el de mayor tradición en la ciudad y se refiere a la condición participativa del ciudadano en el paisaje urbano. Constituye una agrupación de una serie de sub-elementos, tales como la arborización de las calles, la red de parques, los senderos costaneros (*seawalls*), y el equipamiento de los espacios públicos con bancos, fuentes y arte público²⁸. Los principios de este paisajismo urbano activo son vecindad y habitabilidad, los cuales han sido promovidos y mantenidos históricamente por todos los planificadores urbanos de la ciudad.

24 Ali Jessa, *Op. cit.*, p. 12. Traducción propia.

25 *Ibid.*

26 Cfr. Robert M. Walsh, *Op. cit.*, p. 3.

27 *Ibid.*, p. 13.

28 *Ibid.*, p. 490.

El segundo es las casas-en-cinta (*Row houses*) las cuales se desarrollan a baja altura (dos o tres pisos) en los bordes de las manzanas y entre las torres residenciales, creando espacios internos o patios, para uso del vecindario.

El tercero es el elemento de las torres espaciadas. Estas concentran la alta densidad de residentes y se encuentran separadas para permitir las visuales privilegiadas hacia el entorno; están conectadas a nivel de la calle por las casas-en-cinta y construcciones bajas para servicios (supermercados, farmacias, comercio, etc.). La separación entre las torres permite fachadas con vistas, balcones, y un énfasis en el diseño arquitectónico. Aun así, la visión externa es la de un lugar con una alta concentración de torres residenciales.

El cuarto elemento determina la existencia de los dos anteriores, y se refiere a las vistas protegidas. En 1989 el ayuntamiento adoptó unos treinta conos visuales que permiten la vista ininterrumpida hacia las montañas al norte de la ciudad. Esto permitió salvar la orilla de False Creek de tener las torres más altas, haciendo que se ubicaran más adentro del Downtown.

El quinto elemento es la síntesis de los cuatro anteriores; es el creado por la organización entre las estructuras altas (torres) y bajas (casas-en-cinta) que privilegian las visuales urbanas y se entretajan por un paisajismo urbano activo de muy alta calidad. «Las salas urbanas son el límite entre arquitectura y diseño urbano; a través de ellas las torres y los parques entran en un lugar coherente, llevando la relación a una escala muy humana»²⁹. Este elemento, que combina los demás, es un producto totalmente nuevo; por eso estas salas urbanas representan para Walsh la esencia del Vancouverismo mismo³⁰.

Ahora bien, de estos cinco elementos, queremos señalar que el primero y el último están determinados por la presencia de obras de arte al abierto; no son simples *amenities*. Para apreciar y comprender el fenómeno del Vancouverismo, hay que también mirar al arte público. Algo que no ha sido notado por la historiografía ni la crítica.

Por consiguiente, planteamos dos itinerarios de arte público contemporáneo a través de los cuales podemos evidenciar la particularidad del lugar de las obras y su impacto. Son, de hecho, itinerarios de carácter estético que muestran cómo lo local viene representado principalmente por figuraciones realistas que intervienen el nuevo contexto urbano.

Itinerario por False Creek Norte

El itinerario de Arte Público Contemporáneo por False Creek Norte inicia con la obra *GRANtable* (1998) de Bill Pechet y Stephanie Robb en el Mae & Lorne Brown Park, en un área entre los puentes Burrard y Granville. Justo en la esquina suroeste se encuentran las residencias 888 Beach Ave., proyectadas por James K.M. Cheng y construidas por Concord Pacific en 1993, como uno de los primeros proyectos que comenzaron el Vancouverismo³¹.

Un par de torres residenciales, unidas por unas casas-en-cinta, crean un patio interno verde de uso privado pero que se abre hacia el agua. En este espacio se ubicó la obra *Black Ball* (1993) de Jerry Vegelatos. Al igual que los otros dos proyectos pioneros³², este fue arquitectónicamente valioso y económicamente exitoso.

A unos pocos metros, debajo del puente Granville se encuentra *Spinning Chandelier* (2019) por Rodney Graham. Esta instalación en movimiento replica un candelabro del siglo XVIII que gira tres veces al día. Hace parte de la intervención del *landmark* arquitectónico más reciente en la zona: el *Westbank Living Vancouver House* (2019) proyectado por BIG (Bjark Ingles Group), el cual ha sido promovido como una “escultura viva”, una obra de arte para residir³³.

29 *Ibid.*, p. 21. Traducción propia.

30 *Ibid.*, p. 494.

31 *Ibid.*, p. 586.

32 Según Walsh los otros dos proyectos urbanos que dieron origen al Vancouverismo son *City Gate* y *Cambie Gardens*.

33 Ver <https://living.westbankcorp.com/property/vancouver-house> [Consulta: 12-12-23].

La siguiente obra es *Khenko (Blue Heron)* (2006) de Douglas Taylor, ubicada en un punto estratégico del George Wainborn Park; una especie de península a la orilla de False Creek. *Khenko* es la palabra de las Naciones Originarias para denominar a la garza azul, un ave autóctona que regresó a la zona luego que fuera rehabilitada³⁴; es una escultura movida por el viento que interpreta conceptualmente al ave en pleno vuelo. El vecindario corresponde al proyecto *Beach Crescent*, el cual muestra eficazmente los elementos del Vancouverismo. Los edificios se distribuyen alrededor del parque diseñado por Don Vaughan (PWL Partners), como un conjunto de torres y casas-en-cinta proyectadas por Rick Hulbert. El parque tiene en su centro la *Fuente Wainborn* (2004), una escenografía a escala, de la geografía de British Columbia.

El plan urbanístico muestra la serie de torres, cada una diseñada por diferentes arquitectos, unidas en la base por casas-en-cinta, dispuestas todas en forma de arco. Las ventanas organizan un ritmo de piedra y vidrio en bandas verticales, a modo de columnata³⁵. Su mérito es haber creado una impresionante sala urbana, un oasis verde público; la de mayor amplitud en el desarrollo de Concord Pacific³⁶.

Uno de los elementos más notables del norte de False Creek es su paseo costanero (*seawall*), una *promenade* suficientemente ancha para acoger la circulación separada de bicicletas y peatones. Su atractivo está tanto en el equipamiento urbano: arborización, bancos, pabellones y arte público, así como también en las vistas privilegiadas al cuerpo de agua y el sur de la ciudad. Este paseo fue diseñado por Don Vaughan tomando como referencia el icónico *seawall* de Stanley Park, pero mejorándola gracias a los acuerdos y concesiones logradas por Larry Beasley y Concord Pacific³⁷.

Siguiendo el paseo costanero se llega al David Lam Park en donde se encuentran *Red Horizontal* (2005) por Gisele Amantea, *Marking High Tide / Waiting For Low Tide* (1996) por Don Vaughn (**Fig. 1**) y *Brush with Illumination* (1998) de Buster Simpson. La primera es una cinta roja de cerámica, impresa con fotografías de espacios internos de Yaletown, que se extiende por varios metros integrada al respaldar del banco público. La segunda consiste de dos espacios circulares que se encuentran en dos esquinas de una pequeña bahía, a la orilla del agua: uno es un pabellón de concreto, en la forma de templo, y el otro una instalación de piedras; ambos son dispositivos arquitectónicos para medir —poéticamente— las mareas. Finalmente, la tercera es una escultura abstracta colocada en el agua, que se muestra como un extraño aparato —representando un pincel de caligrafía³⁸— que se balancea por el movimiento del agua misma.

34 Cfr. John Steil & Aileen Stalker, *Public Art in Vancouver. Angels among Lions*. Surrey: Touchwood Editions, 2009, p. 29.

35 Cfr. Robert M. Walsh, *Op. cit.*, p. 600.

36 *Ibid.*, p. 601.

37 *Ibid.*, p. 585.

38 John Steil & Aileen Stalker, *Op. cit.*, p. 32.



Fig. 1. Don Vaughn, *Marking High Tide / Waiting for Low Tide*. 1996. Concreto y piedras
Localización: False Creek Norte³⁹.

Del lado norte del parque, en el vecindario del Yaletown Edge, se encuentran unas obras que se integran diversamente con la arquitectura de esta zona. Ellas son *Password* (1994) de Alan Storey, *Footnotes* (1994) de Gwen Boyle, *TAG* (2013) de Sonny Assu, *Pacific Spiral* (2003) de Judith Schwarz, y *Finger Paint* (2018) de Elizabeth MacIntosh. Las tres primeras se confunden⁴⁰ con las casas-en-cinta por medio de textos que se pueden leer –y pueden pasarse desapercibidas– e imágenes de la Nación Haida. La tercera es una fuente escultórica que actúa como foco del urbanismo, mientras que la última es una expresión abstracta y colorida del muralismo contemporáneo, concebida como una especie de Síntesis de las Artes.

La siguiente obra se encuentra en el área sucesiva, un vecindario cuyo centro vital es el Roundhouse Community Center, una antigua estación de reparación de trenes de la CPR⁴¹, la cual fue restaurada por Norman Hotson, y rehabilitada como un centro cultural para la comunidad; ella es *Terra Nova* (1996) de Richard Prince. Adyacente se encuentra el grupo de obras más numeroso que fueron realizadas para un proyecto de Concord Pacific, el *Marinaside Crescent* proyectado por James K.M. Cheng (ejemplo de Vancouverismo Completo⁴²). Las obras son *Street Light* (1997) de Ernie Miller y Alan Tregabov (**Fig. 2**), *Lookout* (1999) de Chris Dikeakos y Noel Best, *Lotus Fountain* de Alan McWilliams and *Cooper Mews* (2002) de Alan Storey; dos sobre la costanera y dos en su interior. *Street Light* es sin lugar a dudas la más importante, no solo por sus dimensiones, sino por su forma y contenido; una estructura constructivista en acero y concreto que valoriza con impresiones fotográficas y textos el pasado industrial de False Creek. *Coopers Mews* y *Lotus Fountain* presentan alusiones históricas al lugar. *Lookout* lo hace igualmente, pero a través de figuras excavadas en los paneles verticales, de objetos y seres que existieron previamente al desarrollo del área; es una instalación (arquitectónica) que dialoga con la arquitectura de Cheng y resalta la visual hacia la marina.

Las obras ocupan lugares claves en el desarrollo urbanístico Marinaside Crescent, el cual se compone de diez torres combinadas con casas-en-cinta que definen discretos espacios de

39 La localización específica de estas obras, y todas las demás, se encuentra en la Lista de figuras.

40 Este término es escrito así, con guion, para enfatizar el sentido doble de integración del arte con la arquitectura. En este sentido ver José Luis Chacón, *El lugar del arte en arquitectura. Antología de escritos sobre la relación entre arte y arquitectura*. Beau Basín: Editorial Académica Española, 2019, p. 28-30.

41 Canadian Pacific Railway.

42 Ver más adelante la conclusión de este itinerario.

jardines y patios, todos mirando hacia la marina que encuadra⁴³. Las externas se ubican en relación con el agua, y las internas en los espacios internos entre las torres.



Fig. 2. Ernie Miller y Alan Tregabov, *Street Light*. 1997. Localización: False Creek Norte.

Sobre la costanera nos topamos con *Welcome to the Land of Light* (1997) de Henry Tsang, un poema escrito sobre la baranda y ubicada frente a The Concord (ejemplo de Vancouverismo Emblemático⁴⁴), *Time Top* (2006) de Jerry Pethick (**Fig. 3**), una simpática representación de una nave extraterrestre (acompañada de una historieta para leer sobre el borde del paseo), y *A False Creek* (2012) de Rhonda Wepler que interviene las bases del puente Cambie con franjas de tonos azules (para advertir las consecuencias del cambio climático). Dejando atrás la orilla y adentrándonos en el Downtown, por el Pacific Boulevard vemos a *Perennials* (1997) de Barbara Steinman y *Ring Gear* (1987), y alrededor del estadio BC Place conseguimos a *Slow* (2017) de Zhang Huan, *Fulcrum of Vision* (2003) de Mowry Baden y los monumentos a Terry Fox (2011) y Percy Williams (1996). De todas, la escultura dedicada a Fox es la más impactante; el joven corredor es representado por Douglas Coupland como una sucesión de figuras en bronce, en escala ampliada, que parten del estadio en dirección a la calle Robson, y más allá.



Fig. 3. Jerry Pethick, *Time Top*. 2006. Localización: False Creek Norte.

43 Cfr. Robert M. Walsh, *Op. cit.*, p. 610.

44 Ver más adelante la conclusión de este itinerario.

Según Walsh en False Creek North se logran tres tipos de Vancouverismo: Completo, Parcial y Emblemático⁴⁵. En el itinerario contemporáneo realizado, las obras de arte público más resaltantes en cuanto a forma y contenido se encuentran integradas con los proyectos que ejemplifican el Vancouverismo Completo, como en Marinaside Crescent, Beach Crescent, Yaletown Edge y Coopers Quay. Otras obras significativas, pero que no son tan impactantes, corresponden a las ubicadas en los proyectos *Spectrum* y *888 Beach Ave* donde se logra el Vancouverismo Parcial. Y, en *The Erickson*, *The Concord*, *Landmark 33* and *The Governors Tower*, donde se observa el Vancouverismo Emblemático, las obras de arte se agregan tímidamente como intervenciones decorativas.

Itinerario por Coal Harbour

Este nombre se le da al área ubicada en la zona norte de la península del Downtown de Vancouver, comprendida por la costa del Burrard Inlet entre el puerto y Stanley Park. Las tierras de Coal Harbour habían sido originalmente propiedad de CPR, y posteriormente de Marathon Realty; su uso industrial había cesado en los 70 y permanecían inutilizadas hasta los 90, cuando Westbank Corp empieza a desarrollar esta zona. De manera similar a False Creek, el desarrollo urbano siguió el establecimiento de una red de parques y vecindarios residenciales, diseñados como una extensión de la existente trama urbana, y protegiendo los corredores visuales que esta permitía. Conectado por un paseo peatonal costanero el espacio se fue constituyendo por una combinación de torres separadas definidas a nivel de calle por casas-en-cinta de baja altura, algunas formando patios internos⁴⁶.

En Coal Harbour aparecen los cinco elementos del Vancouverismo según Walsh⁴⁷ y se crea una impresionante fachada hacia el Burrard Inlet. Arquitectónicamente prevalecen las torres de vidrio, algunas con balcones. Las torres se escalonan por medio de las casas-en-cinta, y la costa es un gran espacio público de parques y costanera. Sin embargo, no se logra una buena integración urbana ya que el parque queda separado de las casas-en-cinta por una pared divisoria. El paisajismo está diseñado por PWL Partners, contribuyendo con esta espectacular sala urbana que dirige la mirada hacia el agua y las montañas de North Vancouver. La población residencial que allí se instaló está principalmente comprendida por profesionales urbanos que trabajan en el Downtown, y adultos retirados⁴⁸.

Nuestro itinerario de Arte Público Contemporáneo en Coal Harbour inicia en Burrard Landing, donde comienza el desarrollo de esta zona, con una serie de obras que se integran a la arquitectura: *Lying on top of a Building the Clouds looked no Nearer* (2009) de Liam Gillick (**Fig. 4**) y *Forrest Screen*, ambas en el *Fairmont Pacific Rim Hotel* (2010), y *Light Column* (2005) de Diana Thater en la *Rogers Tower* (2004), ambas edificaciones diseñadas por James K.M. Cheng. Estas obras de arte son significativas por cuanto le dan un valor agregado a la arquitectura contemporánea, respectivamente una por ser un poema escrito en letras metálicas que se despliegan en cada piso, la siguiente por “agregar *πιζζαζζ*” a la ciudad y la otra, una delgada columna de luz led verde y azul alta cuarenta y dos pisos⁴⁹, siguiendo todas una tendencia mundial y convirtiéndose en rasgo característico de las inversiones de *Westbank*. En esta misma cuadra conseguimos a *Nike* (2014) por Pavlos Angelos Kougioumtzis, una réplica de una escultura figurativa-abstracta de bronce que evoca a la diosa griega⁵⁰, ubicada en la intersección de las calles West Cordova y Thurlow.

45 Robert M. Walsh, *Op. cit.*, p. 622-625.

46 Cfr. Robert M. Walsh, *Op. cit.*, p. 628.

47 *Ibid.*, p. 629.

48 *Ibid.*, p. 631.

49 John Steil & Aileen Stalker, *Op. cit.*, p. 143.

50 Donada por la ciudad griega de Olimpia a las ciudades sede de juegos olímpicos. Esta fue donada e instalada en Vancouver en 2014.



Fig. 4. Liam Gillick, *Lying on top of a Building the Clouds looked no Nearer*. 2009.
Localización: Burrard Landing.

Al cruzar la calle Waterfront está el Vancouver Convention Center, un punto de referencia del Vancouverismo actuado en esta zona. Alrededor y dentro de este proyecto de baja altura, el cual mantiene las visuales hacia las montañas del norte, fueron ubicadas dos obras muy importantes: *The Drop* (2009) por Inges Idee y *Digital Orca* (2009) de Douglas Coupland; ambas interactúan potentemente con el edificio y el paisaje de fondo, y reclaman conceptualmente la atención sobre dos elementos autóctonos de la costa Noroeste: la lluvia, a través de una gigante gota estilizada, y las ballenas orcas, por una representación pixelada de un ejemplar capturado en pleno salto.

El edificio fue diseñado a varias manos por las firmas LMN (George Loschky, Judsen Marquardt, and John Nesholm) de Seattle, Musson Catell Mackey Partnership y DA Architects & Planners⁵¹, ambas de Vancouver, en 2009 e inaugurado para las Olimpiadas de Invierno de 2010. Constituye una obra que resuelve el programa arquitectónico en un contenedor ecológico, con beneficios para la flora acuática y una cubierta verde de 2,5 hectáreas que se suma a la red de parques de la ciudad, el cual exhibe alrededor de 400.000 plantas y pastos del lugar, y hospeda unas 200.000 abejas cuya producción de miel se utiliza en el centro mismo⁵².

Sobre el costado occidental, el edificio se abre hacia la Plaza Jack Poole, la cual muestra la obra deconstructivista *Olympic Cauldron*, símbolo de las Olimpiadas 2010 y convertido en punto de referencia urbano y turístico.

El recorrido continúa por la costanera hacia el Harbour Green Park y la zona desarrollada por Marathon Realty. En este paisajismo diseñado por PWL Partners, con vista privilegiada, nos topamos primero con el *Komagata Maru Memorial* (2013), obra de Lees & Associates, el cual rinde homenaje a los inmigrantes indios que a principios del s. XX no lograron

51 Anteriormente Downs Archambault & Partners.

52 Reconocido por su certificación LEED, el edificio se plantea como un ecosistema y modelo de sustentabilidad. [Consulta: 14-12-23]. Disponible en <<https://www.da-architects.ca/projects/vancouver-convention-centre-west/>>

desembarcar y fueron retornados a su tierra, a través de unos paneles perforados de acero corten. Siguen dos obras colocadas en el parque, *King and Queen* (1998)⁵³ de Sorel Etrog y *Shipwreck* (2001) de Eric Neighbour, hasta llegar al punto focal donde se encuentra *Lightsbed* (2004) de Liz Magor (**Fig. 5**). Esta atractiva obra representa a escala reducida y en aluminio fundido, con impresionantes detalles, las típicas barracas portuarias que se encontraban precisamente ahí en el puerto a principios del siglo XX.

Este paseo de obras se expone bajo la sombra de las torres y casas-en-cinta proyectadas por diversos arquitectos, que despliegan una arquitectura impactante que no logra una eficaz integración con el espacio público. Entre ellos están *Harbour Green Place* (2004-2012), *Callisto* (2004) y otros. La gran sala urbana del Vancouverismo se logra aquí parcialmente.

Detrás, atravesando el Coal Harbour Park, se encuentra *Semaphores* (2003) de Claudia Cuesta, una intervención en vidrio esmaltado sobre 34 puertas de ingreso a las casas-en-cinta, que muestran temas náuticos y logran una interesante integración con la arquitectura.



Fig. 5. Liz Magor, *Lightsbed*. 2004. Localización: Coal Harbour.

En el espacio sucesivo por el paseo costanero, Coal Harbour Marina, se disponen unas obras muy discretas pero que también logran exitosamente integrarse a la arquitectura. Ellas son *Weave* (2002) de Douglas Senft (**Fig. 6**), *Make West* (1997) de Bill Pechet y Stephanie Robb, y *Sliding Edge* (2003) de Nancy Chew, las cuales pueden pasar desapercibidas si no se está atento. También aquí vemos un intento de valorar elementos del lugar y del pasado, por medio de texturas análogas a árboles y piedras, materiales de las industrias locales, textos escritos del pasado pre-industrial y poemas de escritores de la ciudad.

53 Esta obra forma parte de la colección de la *Vancouver Biennale* que se encuentra en exposición permanente.



Fig. 6. Douglas Senft, *Weave*. 2002. Localización: Coal Harbour.

Un poco más hacia el casco urbano, por la calle Nicola, se encuentran *Scopes of Sight* (2003) de Jill Anholt y *Curtained Skies* (2002) de Clay Ellis. La primera es una obra comprendida por una serie de grandes visores, especie de telescopios-microscopios, para observar el interior profundo de la historia de ese lugar (imágenes de aviones y barcos que allí se construyeron, árboles que fueron cortados y enviados a Oriente, túneles de exploración de carbón, etc.)⁵⁴. La segunda es un tema abstracto que se integra espacialmente a la entrada de un edificio de oficinas.

El itinerario llega a su fin bordeando el desarrollo de Bayshore Gardens, donde diversos arquitectos también actuaron con torres y casas-en-cinta, con las obras de arte *Vancouver Overture*, *Opus One* (1998) de Don Vaughn y *Leaf Stream* (2002) de Douglas Senft, las cuales celebran el lugar y se con-funden⁵⁵ con el paisaje urbano activo. De aquí se puede continuar por la calle Georgia hacia Stanley Park en dirección noroeste, o hacia el corazón del Downtown en dirección opuesta, sureste.

En Coal Harbour no se logra el mismo Vancouverismo de False Creek, aunque cumple con la inclusión de los cinco elementos que señala Walsh. Sin embargo, las obras de arte público logran aquí una mayor y más visible integración con la arquitectura. Se mantiene además el diálogo con el lugar y su historia. La tendencia general es resaltar aspectos propios que pertenecen a Coal Harbour y sus proximidades, que con el desarrollo urbano en el tiempo han disminuido y hasta desaparecido.

Lugar y memoria en el Vancouverismo

Mucho se ha insistido sobre el urbanismo y la arquitectura lograda por el Vancouverismo, y muy poco sobre el arte público que en él se muestra. Nuestros itinerarios por False Creek y Coal Harbour de hecho muestran las operaciones constitutivas de la relación entre arte y ciudad por una parte, y el sentido de esta relación, por otra.

54 Cfr. John Steil & Aileen Stalker, *Op. cit.*, p. 146.

55 Ver nota a pie de página número 41.

En un primer plano, se evidencia entonces que las obras de arte público del Vancouverismo son esencialmente intervenciones al nuevo urbanismo y a la arquitectura, e integraciones a las dimensiones físicas e históricas del lugar⁵⁶. En este sentido las obras generan interrelaciones sensoriales con el contexto construido a través de su ubicación lateral, es decir, al lado y acompañando sin nunca trasgredir o yuxtaponer su presencia. Y, además, demuestran su intencionalidad conceptual por medio de un vínculo de pertenencia, no inmediata sino pensada, a ciertos valores propios del lugar. Cada una por separado es un discurso aparte, pero vistas en la secuencia de los itinerarios, conforman una espacialidad compartida con lo que el Vancouverismo es. Recorrerlas así, es pues, una experiencia que permite comprender la novedad del fenómeno, y a la vez conectarse con el estado actual del arte público.

En un segundo plano, se comprende cómo el arte contemporáneo cobra sentido al hacer énfasis en el lugar y en aspectos memoriales de él. Se evidencia pues una particular sensibilidad por los elementos autóctonos y por las anécdotas del lugar: la fauna, el pasado industrial, la naturaleza, el mar.

Estas obras de arte público se caracterizan por su carácter representativo a través de una figuración conceptual, que podríamos decir “hacen memoria” de ese lugar. Al hacer esto, entran en la categoría de monumentos, porque un monumento es un hecho físico que hace memoria de un hecho del pasado. Estas obras del Vancouverismo se pueden por consiguiente denominar “monumentos contemporáneos”, que están anclados y pertenecen a Vancouver.

Así como el modelo urbano surgió y se consolidó en esta ciudad, así también la colección de arte público que se ha conformado ahí, es propia del lugar. Esto hace dudar de la eficacia de reproducir el Vancouverismo y sus obras en otros sitios. Tal vez algunos aspectos formales son los que pueden repetirse. Pero su esencia queda enraizada en esta península en la que una vez se reunieron los exploradores Vancouver, Valdés y Alcalá-Galiano⁵⁷ para poner en marcha esta historia, y que hoy día se ha convertido en uno de los lugares más espectaculares y buscados en el mundo.

Bibliografía

- BEASLEY, Larry. *Vancouverism*. Vancouver: On Point Press, an imprint of UBC Press, 2019.
- BODDY, Trevor. «INSIGHT: Vancouverism vs. Lower Manhattanism: Shaping the High Density City» [en línea]. *ArchNewsNow.com*, September 20, 2005 [Fecha de consulta: 15/12/23]. Disponible en <<http://www.archnewsnow.com/features/Feature177.htm>>.
- BODDY, Trevor. «New Urbanism: The Vancouver Model» [en línea]. *Places*, 2004, vol. 16, n.º 2. [Fecha de consulta: 05/01/24]. Disponible en <<https://placesjournal.org/article/new-urbanism-the-vancouver-model/>>.
- CHACÓN R., José Luis. *Il rapporto tra arte e architettura. Un «cerchio non chiuso»*. Tesis de doctorado. Milán: Politecnico di Milano, 2009.
- . *The Shift of Intentions in Canadian Public Art. Itineraries of Art in the cities of Montréal, Toronto and Vancouver*. Reporte inédito. Ottawa: International Council for Canadian Studies Faculty Research Program 2011-2012, 2013.
- . *El lugar del arte en arquitectura. Antología de escritos sobre la relación entre arte y arquitectura*. Beau Basin: Editorial Académica Española, 2019.

56 En la Teoría Arte+Arquitectura se exponen tres *Operaciones constitutivas* que resumen la acción de sumar la obra de arte a una edificación: intervención, integración e inmersión. Estas a su vez generan unos *Estadios epistemológicos*, los cuales respectivamente son: sensibilidad, intencionalidad y espacialidad. En este caso, la teoría se extiende a la ciudad misma. Ver José Luis Chacón, *Op. cit.*, p. 24-39.

57 En 1792 el Capitán George Vancouver se encontró con Dionisio Alcalá-Galiano y Cayetano Valdés en Point Grey; los tres fueron los primeros exploradores europeos de la península.

- GÉRIN, Annie y MCLEAN, James (eds.). *Public art in Canada: Critical perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- HEIN, Hilde y LANHAM, M.D. *Public art: thinking museums differently*. Altamira Press, 2006.
- JESSA, Ali Reza. «Place Image in Vancouver: Vancouverism, EcoDensity & the Resort City» [en línea] R. Undergraduate Research. Last modified April 28, 2009. [Fecha de consulta: 12/12/23]. Disponible en <<https://open.library.ubc.ca/collections/undergraduateresearch/52966/items/1.0132827>>.
- KALMAN, Harold y WARD, Robin. *Exploring Vancouver. The Architectural Guide*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2012.
- MCLEAN, James S. «The Public Part of Public Art: Technology and the Art of Public Communication». En Gérim, Annie y McLean, James (eds.). *Public art in Canada: Critical perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 303-318.
- STEIL, John y STALKER, Aileen. *Public Art in Vancouver. Angels among Lions*. Surrey: Touchwood Editions, 2009.
- WALSH, Robert M. *A historical inquiry into the architecture and urban form of Vancouver, British Columbia*. Tesis de doctorado. Ann Arbor: University of Michigan, 2012.
- WARKENTIN, John. *Creating memory*. Toronto: Becker Associates, 2010.
- The Vancouver model by Larry Beasley. *Nordregio Projects* [en línea]. [Fecha de consulta: 06/01/24]. Disponible en <<https://nordregio.org/the-vancouver-model-by-larry-beasley/>>.

Metropoliz, ciudad mestiza. Arte, ocupación y autogestión en la periferia de Roma

Miguel Ángel Chaves Martín

Universidad Complutense de Madrid

machaves@ucm.es

Resumen: Durante los últimos veinte años tanto las administraciones (local, regional y nacional) como la iniciativa privada se han implicado en un proceso de regeneración de áreas urbanas en la periferia de Roma creando o rehabilitando espacios, muchos de ellos de carácter industrial y en estado de abandono, fomentando experiencias innovadoras de carácter cultural que implicaran también a la población, a la ciudadanía, en la participación, uso y apropiación de esos lugares, buscando la identidad con el territorio fruto de la cooperación entre todos los agentes implicados: instituciones, asociaciones y ciudadanos. La reutilización de los inmuebles con fines culturales ha fomentado también las prácticas colaborativas y los espacios autogestionados como forma singular y operativa de revitalización urbana. Entre los ejemplos más significativos de estas actuaciones se localiza el proyecto M.A.A.M de Roma, *Museo del Altro e del'Altrove di Metropoliz città meticcìa* en un insólito caso de museo habitado.

Palabras claves: periferia urbana, Roma, arte contemporáneo, autogestión cultural, museo, espacio social

Metropoliz, ville métisse. Art et occupation à la périphérie de Rome

Résumé : Au cours des vingt dernières années, tant les administrations (locales, régionales et nationales) que les initiatives privées se sont impliquées dans un processus de régénération des zones urbaines de la périphérie de Rome, en créant ou en réhabilitant des espaces, dont beaucoup sont de nature industrielle et laissés à d'abandon en promouvant des expériences innovantes à caractère culturel qui impliqueraient également la population, les citoyens, dans la participation, l'utilisation et l'appropriation de ces lieux, en recherchant l'identité avec le territoire grâce à la coopération entre tous les agents impliqués : institutions, associations et citoyens. La réutilisation de bâtiments à des fins culturelles a également favorisé les pratiques collaboratives et les espaces autogérés en tant que forme unique et opérationnelle de revitalisation urbaine. Parmi les exemples les plus significatifs de ces actions figure le projet M.A.A.M à Rome, *Museo del Altro e del'Altrove di Metropoliz città meticcìa* dans un cas inhabituel de musée habité.

Mots-clés : périphérie urbaine, Rome, art contemporain, autogestion culturelle, musée, espace social

Metropoliz, mestizo city. Art and occupation on the periphery of Rome

Abstract: During the last twenty years, both administrations (local, regional and national) and private initiatives have been involved in a process of regeneration of urban areas on the outskirts of Rome, creating or rehabilitating spaces, many of them industrial in nature and in a state of disrepair. abandonment, promoting innovative experiences of a cultural nature that would also involve the population, the citizens, in the participation, use and appropriation of those places, seeking identity with the territory as a result of the cooperation between all the agents involved: institutions, associations and citizens. The reuse of buildings for cultural purposes has also promoted collaborative practices and self-managed spaces as a unique and operational form of urban revitalization. Among the most significant examples of these actions is the M.A.A.M project in Rome, Museo del Altro e

del'Altrove di Metropoliz città meticcica in an unusual case of an inhabited museum.

Keywords: urban periphery, Rome, Contemporary art, cultural self-management, museum, social space

Cultura y revitalización urbana. Nuevas políticas culturales en la periferia de Roma¹

Los nuevos espacios para el arte y la cultura, tanto de nueva creación como, sobre todo, recuperando y rehabilitando estructuras precedentes, se han convertido, entre éxitos destacados y reconocidos fracasos, en catalizadores de los procesos de regeneración urbana que se vienen aplicando tanto en las grandes metrópolis como también en pequeñas capitales. La cultura se ha convertido en un argumento para la gestión y revitalización de áreas urbanas, que ha llevado a instituciones culturales, empresas e industrias creativas a implicarse cada vez más en proyectos de regeneración de áreas degradadas, incentivados por las administraciones públicas desde perspectivas no sólo culturales sino generadoras de recursos sociales y económicos. La recuperación de esas áreas conlleva también casos de gentrificación e impacto turístico que chocan con los procesos de participación, autogestión y uso ciudadano, marcando la línea, siempre difícil, que hay entre el éxito y el fracaso de estas políticas culturales. Procesos paralelos entre un centro histórico colapsado y unas áreas de crecimiento configuradas en periferias en las que se concentran buena parte de los impulsos de revitalización urbana en las últimas décadas.

Configuradas a partir de los años de posguerra tras el final de la Italia fascista y la ocupación nazi, estas periferias urbanas son hoy el resultado de un evidente deterioro físico unido a problemas sociales, falta de recursos económicos y ausencia prácticamente total de actividades. Como alternativa, se plantea ahora la necesidad de transformar el contexto estableciendo una nueva relación entre centro y periferia que rompa el protagonismo constante del primero y otorgue más presencia a la segunda, en un claro proceso de descentralización y creación de nuevos centros urbanos.

En 2002 el Departamento de Políticas para el Desarrollo y Recuperación de la Periferia (DPSRP), del Ayuntamiento de Roma, se centró en las propuestas derivadas de los Contratos de Barrio (*Contratti di Quartiere*) que habían presentado proyectos de centros culturales que aún no habían tenido aplicación, logrando financiación municipal (2005-2006) y regional (2007) para el desarrollo del programa, que contemplaba la apertura de 20 nuevos centros culturales a través de la creación de nuevos espacios o mediante la remodelación de edificios y áreas preexistentes que –según consta en la memoria del programa– representan un patrimonio para toda la ciudad. Parten de un contexto político y social que está experimentando cambios profundos, buscando la especificidad de cada barrio o distrito, sus señas de identidad, oportunidades, recursos humanos y actividades económicas y culturales a potenciar, dejando a un lado ya las políticas de urbanización básica (residencial) en favor de la dotación de servicios de calidad que han demostrado su éxito tanto en el ámbito local, como en otros ejemplos nacionales e internacionales, con el objetivo final de crear una red de estructuras socioculturales que caracterice la nueva periferia de Roma. Relacionando ciudad histórica y áreas periféricas, van a vincular estos nuevos centros al Foro Romano, tomado como referente de la vida pública, mercantil, de relaciones sociales y arquitectura

¹ El texto forma parte de los resultados del proyecto I+D+i Plan Nacional Proyectos Generación de Conocimiento 2022. “Espacios culturales y prácticas artísticas contemporáneas: estrategias y dinámicas de renovación en periferias urbanas”. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Ref.: PID2022-140361NB-I00.

monumental. El Foro en los suburbios es el lugar físico de confrontación y comunicación, espacio para la cultura y oportunidades para la agregación. El patrimonio de los suburbios romanos, los nuevos caminos creativos y las actividades culturales, son una herramienta esencial para alentar, a través de la participación directa de los ciudadanos, el proceso de identificación de una comunidad con su territorio. El concepto de Foro se apoya en la idea de comunidad como producto de la cooperación entre instituciones, asociaciones y ciudadanos, tal como viene definido en el documento de trabajo del DPSRP.

La policentralidad que defiende la nueva política de planeamiento urbano plantea acciones focalizadas en la reutilización de espacios con fines culturales a través de prácticas colaborativas, espacios autogestionados y planes de desarrollo económico local con las que se pueda implicar a todos los agentes sociales. En este sentido, el proyecto M.A.A.M de Roma, el *Museo del Altro e del'Altrove di Metropoliz* creado en 2009 como “ciudad mestiza” en la abandonada fábrica de embutidos Fiorucci, en la periferia de Roma (vía Prenestina, 913, Distrito Tor Sapienza) es un caso especialmente significativo de esta nueva realidad.



Fig. 1. M.A.A.M. *Metropoliz Cittá Meticcia*. Exterior. Localización: Vía Prenestina 913, Roma.
Fuente: elaboración propia.

Materializar la idea. La creación de *Metropoliz*, ciudad mestiza

Definido por sus creadores, Giorgio de Finis y Fabrizio Boni como «una barricada de arte en defensa de la ocupación de viviendas», el proyecto de Museo habitado ha llegado a convertirse en el tercer museo de arte contemporáneo en Roma. El punto de partida es un espacio industrial ocupado por población inmigrante que empezará a convivir con un proyecto de creación artística que implica la presencia de artistas, obras de arte, instalaciones, visitantes y actividades culturales. Un espacio de convivencia y conflicto, de relación entre artistas, okupas y público, que afecta también al barrio y a la ciudad. La fábrica se va a transformar en objeto y sujeto de arte colectivo. Los artistas contribuyen con sus obras interactuando con el espacio y sus habitantes. Una propuesta de autogestión que nace al margen de cualquier vínculo político institucional, que será, finalmente, su principal escollo. Un laboratorio transcultural en el que se desafían los límites institucionales y se experimenta la coexistencia del arte contemporáneo y la marginación de los suburbios, el derecho habitacional y la población marginal. Un patrimonio contemporáneo inestable y en peligro, en un difícil equilibrio en el que, con frecuencia, es el mundo de la fotografía y el audiovisual

el que, al menos, podrá ayudar a preservar su memoria como en su momento contribuyó a hacerlo realidad.

El proyecto comienza con una visita a la fábrica en desuso por parte de Giorgio de Finis en 2009. Artista y antropólogo implicado desde hace años en la emergencia habitacional, él mismo relata en sus *Diario Urbanos*, cómo el espacio industrial había sido ocupado previamente por familias de emigrantes. La visita recorrió espacios de paredes ennegrecidas y llenas de restos de grasa y polvo que se acumulaba también sobre una maquinaria abandonada a lo largo de pasillos y naves oscuras que se iluminaban puntualmente por los huecos abiertos tras el derrumbe de algunas de las techumbres².

La imagen no sólo quedó grabada en su memoria sino también en la videocámara que portaba y que terminó llevándolo, junto a Fabricio Boni, a realizar el documental *Space Metropoliz* en 2013, definido como «escenario etnográfico, cinematográfico y de arte»³. Lo que vamos a contar –afirma De Finis– es una historia de ciencia ficción; pero también es una historia de convivencia, de compartir y de compromiso político. Es, en definitiva, «la historia de una ocupación y una provocación artística, de una nave espacial y un museo»⁴.

En ese espacio abandonado un grupo de italianos, tunecinos, peruanos, ucranianos, africanos y gitanos rompieron un día la cancela de la antigua fábrica y decidieron transformar el lugar en su hogar. Empiezan a repararlo, organizarlo, limpiarlo, intentando hacerlo habitable y digno. Pero como los propios autores escenifican en su narración los “metropolizianos” se ven obligados a luchar porque la gente en general no entiende cómo pueden vivir felices al margen de las reglas.

En el fondo, les temen y les envidian. Cansados de estar siempre asediados, un buen día deciden abandonar las barricadas y escapar de una vez por todas de las fuerzas centrífugas de la ciudad que los sitúa al margen de la sociedad civil, negándoles hogar, trabajo, salud y derechos. Su proyecto es simple: construir un cohete para ir a vivir a la luna⁵.

De Finis y Boni habían encontrado la historia y querían desarrollarla hasta el final. Para ello, durante ese año fueron apareciendo por el lugar artistas, filósofos, antropólogos, arquitectos, que dieron vida a «un sitio de construcción cinematográfica y artística sin precedentes». La fábrica ocupada reflejaba los sueños y necesidades de sus ocupantes, y los nuevos visitantes ayudaron a cumplir el objetivo: construir un cohete con el que ir a vivir a la Luna porque, como afirmaban los “okupas”, la luna es de todos y nadie puede apropiársela. El cohete, más allá del objeto artístico, era toda una provocación, una «carta abierta al alcalde» para demostrar, si fuera necesario, que el arte es de todos y que todo puede convertirse en símbolo de una posible liberación. El espacio, convertido en la ficción en una enorme plataforma aeroespacial, empezó a cobrar vida.

El documental relata un cuento de hadas con final feliz, el del viaje de los “metropolizianos” en busca de un mundo mejor donde todo sea posible, incluso empezar de nuevo, poniendo de relieve la grave cuestión de la emergencia habitacional y un ejemplo de convivencia y protección social, más allá de la ciencia ficción, como el creado por Metropoliz, ciudad mestiza⁶.

2 Giorgio de Finis, «Breve storia del Museo sulla luna». En De Finis, G. (a cura di), *MAAM Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz, Città Meticcia*. Roma: Bordeaux edizioni, 2017, p. 11.

3 Fabricio Boni – Giorgio de Finis, *Space Metropoliz: L'era delle migrazioni esoplanetarie*. Roma: Bordeaux edizioni, 2015, p. 36.

4 *Space Metropoliz, Il Film*. [Consulta: 19-12-2023]. Disponible en <<https://www.spacemetropoliz.com/film/>>.

5 Boni – De Finis, *Op. cit.*, p. 39.

6 De Finis, *Op. cit.*, p. 12.

El *Museo del Otro y del Otro Lado de Metropoliz, ciudad mestiza* –donde el Otro Lado es la Luna y el Otro somos cada uno de nosotros respecto a los demás–, nace en 2012, al final del rodaje. El MAAM es hijo, como afirma De Finis, de *Space Metropoliz*, pero de alguna manera se desvía de él. Abandona la dimensión especulativa y lúdica, y comienza a construir un espacio de convivencia y de relación entre los artistas y quienes lo ocupan que afecta también al barrio y a la ciudad.

La fábrica se transforma en objeto y sujeto de arte colectivo. Los artistas están invitados a participar contribuyendo de forma gratuita con su obra, interactuando con el espacio y con los habitantes. Una propuesta de autogestión que nació al margen de cualquier vínculo político institucional, donde lo que se ponía en funcionamiento era el boca a boca que implicara a asociaciones, universidades, galerías, comisarios independientes y cuantos quisieran sumarse a la iniciativa.



Fig. 2. Museo del'Altro e del'Altrove. Metropoliz Città Meticcia. Detalle de fachada.
Fuente: elaboración propia.



Fig. 3. Museo del'Altro e del'Altrove. Metropoliz Città Meticcìa. Detalle de plaza interior.
Fuente: elaboración propia.

Los objetivos de partida fueron claros. En primer lugar, crear una «barricada de arte» para defender la ocupación y sus habitantes. Las obras de arte distribuidas por los muros y la estructura de la fábrica se convierten en el baluarte de defensa frente al inminente derribo que buscaba sanear la zona. Por otro lado, crear un flujo ininterrumpido de visitantes que conecten la ciudad mestiza con el resto de la capital, mediante la apertura de la colección al público los sábados, organizar visitas, celebrar inauguraciones, eventos, *performances* y todo tipo de actos. En tercer lugar, experimentar otro modelo de museo “habitado” que se percibe como más real, útil, productivo y permeable. Desarrollar una nueva modalidad de alojamiento, de vivienda, informada por la presencia generalizada y omnipresente del arte. Y finalmente, realizar una obra coral ensalzando el valor de la biodiversidad⁷.

La relación entre arte y activismo social y político introduce en el discurso público la opción de otro uso para la propiedad en desuso dentro del paisaje de la sociedad postindustrial, ligando el derecho fundamental a la vivienda con el otro derecho fundamental a la felicidad de una parte cada vez mayor de la humanidad:

Los caminos de un nuevo constitucionalismo: protección de la dignidad humana y afirmación de una nueva sociabilidad a partir de las ciudades. Llenar un vacío metropolitano al combinar la producción artística inédita con el surgimiento de una cuestión social que no encuentra espacios públicos de visión compartida y emancipación. El MAAM como “oportunidad” para rechazar la política del miedo: para pensar en practicar una nueva ciudadanía social, frente a la progresiva y aparentemente imparable individualización de los riesgos sociales que hace a todos más inseguros y temerosos. Y que día a día empeora las condiciones de vida tanto en las ciclópeas metrópolis globales como en las deprimidas zonas rurales al margen de los centros políticos, institucionales y económicos de esta nueva era urbana⁸.

7 El desarrollo de los objetivos y la fundamentación teórica que los sostiene aparece detallada en De Finis, *Op. cit.*, p. 13-15.

8 Giovanni Allegri, «Il MAAM e l'invenzione artistica di un'altra città: eccedenze, inclusione, ozio». En De Finis, *Op. cit.*, p. 31.

En defensa de la “ciudad mestiza”, se trata de un proyecto situacionista y relacional que prefigura lo contemporáneo experimentando el espacio y el tiempo de lo común, tal como manifiestan en el catálogo de la colección publicado en 2017. No es un museo al uso, no hay horarios determinados, no se cobra la entrada, ni se ordena, ni adquiere, ni cataloga, ni conserva nada. Los artistas donan su obra invitados a intervenir en los distintos espacios. Autogestión y uso habitacional para pobres e inmigrantes al margen de la sociedad que les quita todos los derechos y que no logra resolver los conflictos.

¿Qué pasa en cambio si la gente se instala en una fábrica de embutidos porque necesita una casa y luego llegan artistas que pretenden contar y potenciar esta acción? Con el tiempo, el espíritu se expande para involucrar a todos, habitantes y visitantes, alimentando la creencia de que puede ser la clave para salvarlo todo. (...) En marzo de 2009 y gracias a la iniciativa de los Blocchi Precari Metropolitan (organización romana nacida en 2007) nace Metropoliz. Esta vez la ocupación no fue de casas abandonadas, escuelas u oficinas. Resueltos los problemas de conexión de luz, agua y gas en un área de considerable extensión, se logró alojar a unas 200 personas, unas sesenta familias con muchos hijos: italianos, peruanos, rumanos, ucranianos, marroquíes, todos unidos y sin recursos, sin ayudas, guiados sólo por la iniciativa de los BPM. A ellos se sumó también la comunidad gitana de Centocelle. Una aparente historia más de ocupación, hasta que el antropólogo, artista y director Giorgio de Finis llamó a la puerta de la ciudad mestiza acompañado por el cineasta Fabrizio Bioni. Estamos en 2012 y el primer proyecto artístico que encuentra Metropoliz se refiere a la realización del documental Space Metropoliz con el que “dar voz al sueño jugando con lo imposible”. La película involucró a los primeros artistas que empezaron a marcar las paredes y los espacios que poco a poco se fueron llenando de nuevas propuestas e intervenciones. Los artistas se suceden, sus signos enriquecen el espacio mientras la vida, siempre un poco menos precaria, continúa. El MAAM, Museo del Otro y del Otro Lado, nace del Espacio Metropoliz, donde “Otro” significa la “ciudad mestiza”, como la definen sus propios habitantes, en continua evolución, y por “el Otro Lado” toda la intención para seguir manteniendo la diversidad porque es un valor específico de esta enorme catedral del arte secular, como afirma el propio De Finis⁹.

La consolidación del proyecto. Obras y acciones

El MAAM, que Marc Augé definió como un «superlugar», se perfila como una realidad cambiante donde las colecciones se enriquecen continuamente con nuevas donaciones, y a la vez efímera, ya que está expuesta al riesgo de ser aniquilada por inminentes medidas de limpieza y saneamiento desde las instituciones. Un laboratorio transcultural, en el que se desafían los límites institucionales y se experimenta la coexistencia del arte contemporáneo y la marginación de los suburbios, el derecho habitacional y la población marginal, los ilegales, los visitantes y los artistas. Augé calificará su visita el 10 de diciembre de 2016 como una experiencia única y extraordinaria. Era la primera vez que visitaba un lugar así, tan rico en obras de arte:

Un lugar donde el arte protege. Porque este lugar, con la ayuda del arte, acoge a los excluidos. Los excluidos son numerosos en nuestro mundo actual: excluidos por pobreza o migrantes que huyen y buscan refugio. He escrito que los migrantes son los “héroes de los tiempos modernos”. Con esa expresión quise insistir en que el migrante se ve obligado a irse de un lugar a otro lugar.

9 A. Rinaldi – G. Santoro, G., «La storia del MAAM. L'arte prende vita in uno strano museo a Roma». *Art Tribune*, 9 de abril, 2015. [Consulta: 20-12-2023]. Disponible en <<https://www.arttribune.com/attualita/2015/04/la-storia-del-maam-larte-prende-vita-in-uno-strano-museo-a-roma-1/>>.

Es precisamente esto, creo, lo que suscita asombro y miedo. Porque estamos apegados a nuestros lugares como a nuestra identidad. En cambio, los migrantes son la prueba de que, aun fuera de su propio lugar es posible encontrar la identidad propia. Los migrantes, que pertenecen a la sociedad, pero están excluidos de ella, son condenados hoy porque no tienen lugar, exactamente como sería en la Edad Media cuando la expresión para definir a los excluidos y a las personas sospechosas era sans feu ni lieu, en sentido literal sin fuego ni lugar, es decir, sin hogar y sin tierra¹⁰.

Las colaboraciones artísticas se suceden, las visitas se multiplican, pero el acoso institucional estará siempre presente. Medidas anti-ocupación por parte de los gobiernos central y municipal serán recurrentes casi desde el comienzo del proyecto. Los argumentos sobre la ocupación ilegal, la insalubridad, la delincuencia, las propuestas de saneamiento y regeneración urbana se enfrentan a las iniciativas diarias de ocupantes y visitantes. El nivel artístico que alcanza llevará incluso a la oficina municipal de turismo a incluir en sus folletos informativos la existencia del nuevo Museo convertido en la tercera gran institución para el arte contemporáneo en Roma, junto al MAXXI (Museo de Arte Contemporáneo para el siglo XXI) proyectado por Zaha Hadid, y el MACRO (Museo D'Arte Contemporánea Roma) dirigido en sus primeros años por el propio De Finis. El éxito del proyecto llevó a su valoración por la crítica, los intelectuales, la élite cultural romana, que sirvió de contrapeso a las iniciativas de desalojo siempre presentes. En este sentido, el profesor Fabio Benincasa lo definió como un super objeto de arte en la vía Prenestina que

no es sólo un maravilloso laboratorio artístico, es también una encrucijada de caminos, una utopía social, y también una eficaz herramienta didáctica porque pone de manifiesto las cuestiones básicas que siempre han rodeado la acción artística y el compromiso social, el encuentro entre culturas y el futuro de la ciudad. El MAAM en los últimos años ha sido un fantástico y sabroso laboratorio y punto de encuentro de artistas, y una oportunidad de atención para sus habitantes. También tiene el potencial de convertirse en una excelente escuela de lo que nos gustaría que fuera el futuro (no sólo artístico) de nuestras sufridas áreas urbanas¹¹.

Cuantos se han acercado a esta nueva realidad cultural la definen, siguiendo a De Finis, como una obra de arte colectiva. Más allá del contenedor, se valora el espacio vivo, la arquitectura espontánea en constante transformación, aparentemente sin planes, sin orden, sin control, y una presencia integrada de las obras de arte que se va transformando como organismo vivo que es. Como afirma Sara Bernabucci, lo que determina lo que es arte de lo que no lo es, en este contexto, no es el valor económico de la obra, sino su capacidad para encajar en esta geometría colectiva de forma original. Si la obra no habla, no cuenta, está vacía de ideas e imágenes, será absorbida por el ruido de fondo, sumergida por ese flujo continuo de formas y sonidos que es el MAAM, si por el contrario es “vivo” será un segmento, un color, en definitiva, un elemento que contribuya a determinar la fisonomía de esta obra colectiva¹².

10 De Finis, *Op. cit.*, p. 72.

11 Fabio Benincasa, «Il Museo d-istruzioni per l'uso». En De Finis, *Op. cit.*, p. 115.

12 Sara Bernabucci, «I confini del MAAM». En De Finis, *Op. cit.*, p. 117.



Fig. 4. Museo del'Altro e del Altrove. Metropoliz Città Meticcia. Detalle instalación interior.
Fuente: elaboración propia.

En un momento en el que las periferias urbanas cobran especial protagonismo como espacios de referencia, el MAAM se convierte en una experiencia de verdadera transformación no sólo en el ámbito del arte contemporáneo sino también en la forma de ver la periferia y de trabajar los espacios y edificios en desuso en el contexto metropolitano. «La periferia es la ciudad de nuestro tiempo de la que todos somos responsables, de un modo u otro. Por tanto, sería bueno comenzar a estudiarlas con empeño y, posiblemente, con tolerancia»¹³. Aprender a leer y comprender las áreas periféricas nos permitirá sacar todo su potencial y posibilidades para convertirlas en un laboratorio de proyectos innovadores que integren diferentes disciplinas y desarrollen un espacio. En este sentido, el *Museo del'Altro e del Altrove* se convierte en un proyecto piloto de especial interés, pues aborda, de manera inteligente y abierta, algunos de los temas sociales y políticos más candentes del momento: la inmigración, la presencia de comunidades conflictivas, la exclusión de áreas suburbanas en relación con la vida cultural de la ciudad, el abandono de edificios y solares en continua degradación o la cada vez más fuerte especulación inmobiliaria.

13 Giancarlo De Carlo, «Dopo gli errori del nostro tempo». En A. Clementi, F. Perego (a cura di), *Europolis. La riqualificazione delle città in Europa. I. Periferie oggi*. Roma: Laterza, 1990, p. 300-301.

La visión del MAAM representa una forma concreta, elaborada y eficaz de abordar la relación con la periferia en términos culturales, más allá de las viejas, vagas y muchas veces irreales propuestas de hace unos años y, sobre todo, más allá de la generalizada desaparición de los suburbios en los programas de muchas administraciones. [...] Por eso es emocionante ver hoy a artistas, críticos, comisarios, galeristas, periodistas, expertos en el campo del arte contemporáneo y del mundo de la cultura superar lo que hace tan sólo unos años eran auténticos muros infranqueables de la metrópolis y llegar a la Prenestina para trabajar en el MAAM, visitarlo o simplemente participar de sus eventos¹⁴.

La antigua fábrica de embutidos donde se asienta el MAAM se emplaza en un área industrial rodeada de otros ejemplos interesantes también en desuso y/o en transformación. Al lado, un gran complejo militar ha iniciado un proceso de recalificación y modificación de sus espacios que, con apoyo institucional por parte del Ministerio de Bienes Culturales, tiene previsto convertir las naves del antiguo Centro de Suministros y Mantenimiento del Ejército (Cerimant) en un espacio para la creación contemporánea (música, artes visuales, danza, diseño, moda). Enfrente, al otro lado de la vía Prenestina, la antigua Fábrica de Lanias Gatti, obra también de Pier Luigi Nervi, aparece como espacio abandonado en proceso de transformación.

Entre los muchos elementos positivos e innovadores del MAAM está, sin duda, su versatilidad y su apertura a los diferentes lenguajes del arte contemporáneo, en un diálogo denso y activo entre los distintos artistas y sus obras. En cierto sentido, este museo tiene la inteligencia de hacer crecer las distintas intervenciones de forma rigurosamente anárquica dejando libertad a las diferentes visiones en la creación de una especie de ecosistema armónico donde cada elemento se compensa y equilibra con el otro dando nueva vida a espacios de gran encanto e igualmente de gran dificultad, tanto por su historia, incluso dramática, como por su anterior estado de abandono. El Museo nos da una lección de cómo la cultura y las artes pueden acompañar un crecimiento positivo de la ciudad, pese a voces e intereses discordantes.

Nicolás Bourriaud desarrolla la Estética Relacional como una nueva situación en el ámbito de la creación artística. [...] La tesis de Bourriaud es que, habiendo perdido el sentido de la representación y de la forma, que las nuevas vanguardias han desmaterializado por completo, los "lugares del arte" desaparecen en favor de una interminable discursividad y una continua difusión; continuamente negocian e intercambian sus respectivos roles. La obra de arte se convierte en un objeto relacional con innumerables interlocutores y destinatarios: saliendo de su sistema tradicional de relaciones internas (vinculadas al mercado, a los clientes, a los críticos, a los destinatarios) aborda la creación de situaciones que inventan modelos de participación social, ofreciéndose en todas las fases de su preparación y manifestación, con el fin de sustraer el tiempo común de la norma de mercantilización. Al no poder tener un poder transformador duradero, el arte relacional crea así micro-utopías (al menos en las intenciones), capaces de crear vínculos entre microcosmos de otro modo incomunicables: se afirma como arte materialista en la medida en que produce realidad (que aspira ser interhumano) y la exposición es su unidad básica¹⁵.

La experiencia del MAAM se integra dentro del nuevo panorama que las prácticas artísticas han ido desarrollando en Roma desde la década de 1990 al hilo también de problemas sociales y ocupación de espacios habitacionales. *Metrópolis, ciudad mestiza*, forma parte claramente de esas experiencias de resistencia e innovación social y cultural que, aunque al margen de la ley,

14 Lorenzo Canova, «Modelo MAAM tra la Prenestina e la Luna». En De Finis, *Op. cit.*, p. 179.

15 Anna Maria Panzera, «il flusso vitale dell'arte». En De Finis, *Op. cit.*, p. 694.

han sido el principal instrumento de protección y valorización del edificio en desuso y del patrimonio arquitectónico, impidiendo que se transforme en moneda de cambio entre el poder político corrupto y el poder económico fundado sobre la rentabilidad y la especulación. Al hacerlo han generado complejas estrategias de innovación social, dando lugar a formas inéditas de convivencia entre diferentes culturas, de ahí el sentido de ciudad mestiza. Lugares duros a la vez que frágiles, surgen lejos del compromiso e interés institucional, sin la contribución de las instituciones públicas tanto de Roma como de Italia en general. De hecho, siempre son objeto de antagonismo y rechazo por parte de estas. La justificación del rechazo es que operan al margen de la ley, pero muchas veces el antagonismo institucional se debe a que operan en lugar de la institución, de una manera más interesante y, a veces, como en el caso del MAAM, con éxito envidiable.

Las diversas instituciones culturales pueden elegir entre rechazar o dar espacio a quienes no sólo reclaman, sino que sobre todo trabajan para la producción de cultura en el tejido vivo de la sociedad, en las partes más delicadas y frágiles que necesitan cuidados. Sin embargo, esto determina su credibilidad y estima pública. En el *Museo dell'Altro e del'Altrove*, los artistas aceptaron la invitación para defender y potenciar una experiencia de resistencia e innovación social. Reemplazaron la política sin perder ni la riqueza ni la autonomía de su acción artística. El MAAM se ha convertido en un experimento de vida y arte colectivo en el centro de un proyecto no solo de remodelación urbana (ocupación de un antiguo edificio industrial) sino de cultura, encuentro entre personas de diferentes orígenes y personas sin hogar, y arte. El arte en este caso, en el proyecto de Giorgio de Finis, ocupa el edificio sin coste alguno, habita los espacios con intervenciones de artistas que entregan su trabajo como regalo, tratando de evitar (y lograr) el desalojo, tanto de los habitantes locales como del propio proyecto de Museo, que se ha convertido en un caso ejemplar de autodefensa.

Durante 2023 los problemas se han agravado. Tanto el gobierno municipal romano, como el Ministerio del Interior con Matteo Piantadosi al frente, han reforzado su plan de recuperación de espacios ocupados mediante desalojos inmediatos. Como recoge el documento oficial, el fenómeno de la ocupación arbitraria de edificios está especialmente extendido en el territorio de la ciudad de Roma. De hecho, en 2019 se habían contabilizado ya 82 inmuebles ocupados ilegalmente, la mayor parte de los cuales se usaban con fines residenciales y en los que se llegaron a computar más de 11.000 personas residentes de distintas nacionalidades. Desde entonces la ocupación ha ido en aumento duplicando el número de casos. Y uno de los primeros espacios a recalificar para viviendas y actividad comercial es el MAAM, el *Museo del'Altro e del'Altrove di Metropoliz Ciudad Mestiza*. Las dos sentencias judiciales que condenaron al Estado a pagar una indemnización de más de treinta millones de euros por imposibilidad de uso a los propietarios de la antigua fábrica reforzaron el programa de desalojos. Multas millonarias a los propietarios de inmuebles ocupados que ahora el Estado quiere solucionar mediante esta nueva política de planeamiento y regeneración urbana. Nuevas iniciativas que llevan a inevitables situaciones de fragilidad y realojo social, pero también a poner en evidencia problemas políticos y de delincuencia organizada dentro de algunos de estos espacios. De los 82 inmuebles contabilizados, algunos de ellos históricos y emblemáticos no sólo por el valor del inmueble sino por los años de ocupación, 27 son objetivo prioritario de intervención en 2023. El primero de la lista previsto para desalojo, el edificio de Vía Prenestina 913 (MAAM).

Manifestaciones por el centro de Roma, ocupando el espacio central de los Foros y con el apoyo de numerosos ciudadanos, firmas de apoyo de artistas, intelectuales, antropólogos, arquitectos..., debates públicos en los medios, publicaciones en prensa, difusión por redes sociales..., durante los últimos meses de 2022 y todo el 2023 las noticias, las opiniones, las actividades, se han sucedido vertiginosamente. Septiembre fue un mes clave para valorar la

resistencia de unos (la aludida barricada de arte en defensa también de la vivienda) y el empuje de otros. Integrarse en un plan de realojo y vivienda social o defender el experimento urbano en el que llevan trabajando más de diez años. Una espada de Damocles, como afirma el propio De Finis, que pende del que todavía sigue siendo el único museo habitado del mundo. ALLEGRI, Giovanni. «Il MAAM e l'invenzione artistica di un'altra città: eccedenze, inclusione, ozio». En De Finis, Giorgio (a cura di). *MAAM. Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Roma: Bordeaux edizioni, 2017, p. 29-35.

Bibliografía

- BENINCASA, Fabio. «Il Museo d-istruzioni per l'uso». En De Finis, Giorgio (a cura di). *MAAM. Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Roma: Bordeaux edizioni, p.114-116.
- BERNABUCCI, Sara. «I confini del MAAM». En De Finis, Giorgio (a cura di). *MAAM. Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Roma: Bordeaux edizioni, p. 117-123.
- BONI, Fabrizio y DE FINIS, Giorgio. *Space Metropoliz. L'era delle migrazioni esoplanetarie*. Roma: Bordeaux editore, 2015.
- CANOVA, Lorenzo. «Modelo MAAM tra la Prenestina e la Luna». En De Finis, Giorgio. (a cura di). *MAAM. Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Roma: Bordeaux edizioni, p. 178-181.
- CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel. «Nuevos equipamientos culturales y regeneración urbana en el área metropolitana de Roma Capital». *ÁBACO, Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, 2ª época, 2018, vol. 3, n. 97, p. 36-43.
- DE CARLO, Giancarlo. «Dopo gli errori del nostro tempo». En A. Clementi, F. Perego. (a cura di). *Europolis. La riqualificazione delle città in Europa. I. Periferie oggi*. Laterza, Roma, 1990.
- DE FINIS, Giorgio. «Breve Storia del museo sulla luna». En De Finis, Giorgio. (a cura di). *MAAM. Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Roma: Bordeaux edizioni, 2017, p. 11-17.
- DE FINIS, Giorgio (a cura di). *MAAM Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Bordeaux edizioni, Bordeaux, 2017.
- DI VITO, Gabriella, FOLLESA, Federica y MURMURA, Lorenzo. «Periferie e città diffusa: il policentrismo come ipotesi di riorganizzazione». Università di Roma, La Sapienza, (s.a.), p. 1-11.
- INSOLERA, Italo. *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2011.
- PANZERA, Anna Maria. «Il flusso vitale dell'arte». En De Finis, Giorgio. (a cura di). *MAAM. Museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz_Città Meticcica*. Roma: Bordeaux edizioni, p. 682-698.
- POLI, Irene y RAVAGNAN, Chiara. «La rigenerazione urbana nel Piano Regolatore Generale di Roma. Tra attuazione e innovazione». *Ciudades*. Universidad de Valladolid. 2017, n. 20, p. 135-153.
- RINALDI, Alice y SANTORO, Gabriele. «La storia del MAAM. L'arte prende vita in uno strano museo a Roma». *Art Tribune*. 2015, 9 de abril. Disponible en <<https://www.arttribune.com/attualita/2015/04/la-storia-del-maam-larte-prende-vita-in-uno-strano-museo-a-roma-1/>>.
- SALVAGNI, Piero (a cura di). *Roma Capitale nel XXI secolo. La città metropolitana policentrica*. Roma: Palombi editori, 2005.

Cabezas en el paisaje: intervenciones artísticas de Alex Flemming en São Paulo, Brasil

Sylvia FUREGATTI

Universidad Estatal de Campinas –UNICAMP

Instituto de las artes

sylviaf@unicamp.br

Resumen: Esta investigación parte del campo del arte público contemporáneo para analizar teórica y críticamente los proyectos públicos realizados por Alex Flemming en São Paulo/Brasil. Este artista brasileño comparte periodos de tiempo en las ciudades de São Paulo y Berlín, encarnando una especie de “artista viajero”, como él mismo se denomina, lo que nos permite establecer conexiones entre la fuerte experimentación con lenguajes y tecnologías y el interés por un alcance social ampliado en su obra. Considerando varios de los autores dedicados a la producción del artista e incorporando nuevos enfoques y entrevista, los objetos de este estudio son las intervenciones artísticas *Sumaré* (1998) y *Duas Cabeças* (1991), realizadas por Flemming en andenes de metro y trenes urbanos de las ciudades de São Paulo y Santo André. En estas obras, la movilidad urbana y aspectos de la memoria de la población brasileña son puntos importantes investigados.

Palabras claves: Alex Flemming, arte público en Brasil, ciudad de São Paulo, arte y flujo urbano, arte y paisaje, paneles artísticos, arte extramural/feria urbana, Roma, arte contemporáneo, autogestión cultural, museo, espacio social

Des têtes dans le paysage : les interventions artistiques d'Alex Flemming à São Paulo, au Brésil

Résumé : Cette recherche se base sur le champ de l'art public contemporain afin d'analyser de manière théorique et critique les projets d'art public réalisés par Alex Flemming à São Paulo/Brésil. Cet artiste brésilien partage son temps entre les villes de São Paulo et de Berlin, incarnant une sorte d'“artiste voyageur”, comme il se définit lui-même, ce qui nous permet d'établir des liens entre la forte expérimentation des langages et des technologies et l'intérêt pour une portée sociale élargie dans son travail. Cette étude prend en compte plusieurs des auteurs qui se sont consacrés à la production de l'artiste, en y ajoutant de nouveaux éclairages et une interview. Elle aura pour objet les interventions artistiques *Sumaré* (1998) et *Duas Cabeças* (1991), réalisées par Flemming sur des plateformes de métro et des trains urbains dans les villes de São Paulo et de Santo André. Dans ces œuvres, la mobilité urbaine et certains aspects de la mémoire de la population brésilienne sont des points importants étudiés.

Mots-clés : Alex Flemming, art public au Brésil, ville de São Paulo, art et flux urbain, art et paysage, panneaux artistiques, art extramural

Heads in the landscape: Alex Flemming's artistic interventions in São Paulo, Brazil

Abstract: This research is based on the field of contemporary public art in order to analyse theoretically and critically the public art projects carried out by Alex Flemming in São Paulo/Brazil. This Brazilian artist spends part of his time in the cities of São Paulo and Berlin, embodying a kind of “travelling artist”, as he calls himself, which allows us to establish connections between the strong experimentation with languages and technologies and the interest in an extended social outreach in his work. Considering several of the authors dedicated to the artist's production and incorporating new approaches and interview, the objects of this study are the artistic interventions *Sumaré* (1998) and *Duas Cabeças* (1991), carried out by Flemming on underground platforms and urban trains in the

cities of São Paulo and Santo André. In these works, urban mobility and aspects of the Brazilian population's memory are important points investigated.

Keywords: Alex Flemming, public art in Brazil, São Paulo City, art and urban flow, art and landscape, art panels, extramural art

Una mirada al arte extramuros

La espacialidad asumida por el arte contemporáneo, particularmente la observada en la producción globalizada de mediados de los años 60 y 80, conduce a los artistas estimulados por el entorno urbano a una cierta exploración material, temporal y conceptual que impulsa significativamente la renovación del estatuto actual del arte. A partir de vectores como: la hibridación de lenguajes; el proceso y el acontecimiento preferidos en relación con el objeto determinado; la performatividad de las obras; así como una creciente oscilación de intereses y temperaturas en la relación entre artista, público e institución, podemos observar en el arte contemporáneo la apertura de un espectro de vertientes que tiene en el espacio urbano uno de sus elementos más significativos para los cambios percibidos.

Del mismo modo, la experimentación sistemática que acompañó a este periodo reconfiguró la importancia del paisaje como campo, estructura o imaginaria para intensificar la búsqueda por parte de artistas y comisarios hacia contextos creativos temporales que valorasen el tránsito del artista por diferentes paisajes, maximizando la experiencia del viaje como fructífera metodología para la creación. Como resultado, el muro físico y conceptual que separaba los ambientes dentro y fuera de los museos y galerías de la mundanidad del entorno urbano, definiendo la discursividad del arte desde una centralidad, ha pasado por diferentes etapas de confrontación, apaciguamiento y negociación discursiva y estructural. El campo del arte público incorpora hoy nuevas terminologías dedicadas al cambio continuo de sus estructuras, temporalidades, públicos y formas de aproximación al paisaje y a la comunidad. Así es como manifestaciones reconocidas por su contingencia extramuros son indicativas de la complejidad del arte contemporáneo y de la velocidad de las transformaciones que exige la relación entre los universos artístico, urbano y comunitario.

Esto significa que el muro aún presente y percibido es ahora poroso y, por lo tanto, permeable a las diversas formulaciones y acciones proyectuales de las vertientes del Arte Público, en la forma contemporánea de una constitución del arte que puede denominarse extramuros. Esta denominación tiene sentido cuando entendemos que el contexto intramuros, tipificado por el museo convencional, está interesado en valorar la idea de un centro y una singularidad innegociable, un espacio en el que se privilegia la especialidad. Al arte extramuros le interesa las dinámicas planteadas por la espacialidad que practica los valores de la concomitancia; del desbordamiento hacia otros lugares y hacia grupos sociales con los que el campo del arte puede finalmente operar a partir de nuevas métricas más flexibles para las relaciones entre todos los agentes de su sistema, que venían debatiendo, por lo menos a lo largo del siglo XX, diversas cuestiones entre ética y estética.

Esta configuración espacial del arte contemporáneo plantea nuevos retos teóricos y poéticos instigadores; invita a implicarse con dimensiones técnicas, temporales y espaciales permeadas por las tecnologías de la actualidad y potencializa el encuentro de otros públicos más allá del grupo cautivo de galerías o especialistas vinculados al circuito convencional.

Aunque no se limita a las capitales globales del planeta, será a través de ellas que se conocerá esta condición de operatividad compleja del arte, deseosa de la diversidad de campos e interactuantes. Se entiende que la experiencia del circuito será fundamental para la inquietud

de algunos artistas contemporáneos que pretenden expandir su trabajo a otros paisajes, materialidades, temporalidades y públicos.

De este modo, nos encontramos con la importante participación del artista brasileño Alex Flemming en este sistema especializado de arte contemporáneo, bajo su vertiente extramuros. Este artista de trayectoria internacional, cuya investigación poética y posicionamiento crítico le llevan a realizar importantes experimentaciones en el espacio urbano de São Paulo, una de las mayores ciudades de Brasil, nos ayuda a comprender, a través de algunas obras selectas, aspectos del flujo y de la memoria de los brasileños corrientes en sus desplazamientos cotidianos.

Flemming representa a un grupo de artistas contemporáneos destacados en la escena brasileña entre las décadas de 1980 y 2000, cuyas producciones sugieren nuevas lecturas para los investigadores interesados en el sentido crítico y autocrítico practicado por ellos. Se trata de extender a esta producción un tipo de análisis, antes basado casi exclusivamente en el experimentalismo de las prácticas y discursos contemporáneos, al que es posible y deseable añadir la importancia de los diferentes grados de compromiso con la forma y el locus de presentación, así como una revisión de las capas de memoria de los lugares por donde pasan y permanecen el artista, su obra y el público implicado. Estos elementos son indicativos de un cierto tipo de propuesta artística socialmente ampliada en su origen y destino, normalmente dirigida a resignificar la especialización del circuito actual.

Alex Flemming, el artista viajero

Alex Flemming nació en São Paulo en 1954, hijo del comandante Ari Flemming y de la azafata Maria Adélia de Almeida Prado. La actividad profesional de sus padres influyó directamente en la dinámica de desplazamiento que el artista asumiría en su vida adulta, como él mismo afirma en entrevistas. Desde una edad muy temprana, impulsado por la oportunidad de viajar en avión por la compañía aérea donde trabajaba su padre, además de la referencia de su abuela paterna, que vivía en Alemania, el joven Alex tuvo la oportunidad de vivir en diferentes direcciones, entre Brasil, Estados Unidos y Alemania y viajar internacionalmente con una frecuencia inusual para esos años. En los años 50 vive con su familia en Estados Unidos; en los 60 y principios de los 70 pasa temporadas entre Brasil y Portugal, entre 1981 y 82 vive en Nueva York donde desarrolla un proyecto en el Pratt Institute, con una beca de la Fundación Fulbright. Regresa a Brasil en esta década manteniendo frecuentes viajes a Alemania, donde comienza a vivir oficialmente, y a partir de 1991.

Su formación universitaria refleja las negociaciones familiares y su interés por el arte, el cine y la arquitectura. Estudió Economía en Portugal, luego Administración de Empresas en la Facultad Getúlio Vargas de São Paulo y Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de São Paulo, carrera que nunca terminó. Durante este periodo, concurrió a un curso libre de cine en São Paulo (1972 a 1974) en una importante escuela de arte paulista, la Fundación Armando Alvares Penteado –FAAP–, que le llevó a producir varias películas y a participar en festivales. Pero fue en la experiencia de estudio del fotógrafo Cristiano Mascaro y de la artista Regina Silveira donde reconoció las bases del trabajo de estudio fundamentales para su desarrollo como artista.

La fotografía (a partir de Mascaro) y el grabado (a partir de Silveira) se convirtieron en lenguajes importantes para la metodología que empezó a establecer en su propia producción autoral en aquella década, la de 1970, en la que convivió y reaccionó artísticamente al período de la dictadura militar en Brasil, que en sí misma merece un comentario particular.

La dictadura militar instaurada en Brasil con el golpe de 1964 promovió una violenta represión de la libertad y de los derechos civiles con persecución y encarcelamiento de los opositores al régimen, lanzando la censura al campo artístico y cultural. Los períodos anterior y posterior al golpe señalaron una intensa renovación estética del arte y de la cultura interesada en la experimentación entre lenguajes¹; en la inclusión de elementos que pudieran cohesionar, si no rectificar los lugares ocupados por la cultura erudita y la cultura popular. Se trataba, por tanto, de una sofisticación del lenguaje que vaciaba el significado meramente plástico y coleccionable de las obras, buscando su aspecto crítico, participativo, inmaterial, contrario al valor de mercado y a las facilidades de la visualidad narrativa a las que estaba acostumbrada la clase burguesa del país². Así pues, el arte tenía que ver con las relaciones y la expansión que el espacio público y la hibridación de lenguajes podían sugerir a sus jóvenes interlocutores.

Flemming entró en el campo artístico en un momento en que se ejercía la violencia contra la población civil y se perseguía a cualquier manifestante que se apartase de los valores tradicionales cultivados por la dictadura militar. Así, llevado por este contexto de fuertes restricciones a la libertad creativa y civil, se implicó en el movimiento estudiantil cuando también produjo una serie de grabados (1973) que señalan su sensibilidad pública ante la tortura y su propia forma de experimentar con los diferentes lenguajes del arte. La serie de grabados en metal está formada por detalles de partes del cuerpo de personas torturadas.

Estas obras fueron presentadas originalmente en la reunión anual de la Sociedad Brasileña para el Progreso de la Ciencia –SBPC–, en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo –FFLCH-USP–, y no dejan lugar a dudas sobre la posición del artista ante la realidad del país. El cuerpo casi muerto que describen las líneas del grabado refleja el título utilizado para la serie: *Natureza Morta*. Este conjunto de piezas, que hoy pertenecen a dos de las principales colecciones museísticas de Brasil, el Museo de Arte de São Paulo –MASP– y la Pinacoteca do Estado de São Paulo, se reconocen en la intermitencia pendular de los universos de la pintura y el grabado; es decir, no se conforman con la pureza ideal de estos lenguajes para alcanzar un ánimo conceptual que refleja el entorno social, urbano y político conocido por el artista.

Desde el inicio de su trabajo como artista, Alex Flemming asumió el poder de la manipulación de la imagen y trabajó combinando los elementos de la máquina, lo reproducible y lo artesanal inherente al universo pictórico en la creación de obras que ya indicaban el sentido politizado presente en toda su producción. Su regreso a Brasil desde Nueva York a principios de la década de 1980 le valió la participación en varias exposiciones importantes en el país, tanto en museos públicos como el MASP (1980) y la Pinacoteca do Estado de São Paulo (1980); las Bienales de São Paulo (1981 y 1983) así como en importantes galerías privadas que comenzaron a vender su producción de estudio. Practicó el grafiti junto a Alex Vallauri cuando este lenguaje era, sin duda, una práctica antisocial y anticomercial. De esta experiencia le viene el aprecio por el uso de máscaras para crear imágenes y fondos.

La presencia del artista, garantizada en la escena nacional, se hizo rápidamente internacional y promueve el interés de autores y críticos brasileños en su mayoría, que publican libros sobre

1 Almerinda da Silva Lopes, «A Experiência política da arte em três proposições efêmeras não objetuais» [en línea]. En Carrasco, Carolina y Furegatti, Sylvia (eds.), *VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP - CONICET / Universidad Nacional de San Martín / Perú 358 / Buenos Aires / Argentina CIAP CONISSET UNSAM, 2021. [Consulta: 20-06-2024]. Disponible en <https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas_GEAP2021_VII-Seminario_FINAL.pdf>.

2 Nicolau Sevckenko, «Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas». En *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 13.

su producción llamando la atención sobre la configuración del «cuerpo como tema y fotografía como proceso», como describe la crítica de arte Angélica de Moraes³.

Desde la pesadez de las imágenes de la tortura en Brasil y la elección de personas anónimas, como transeúntes urbanos corrientes, hasta la erotización de cuerpos masculinos estampando mapas de zonas de conflicto militar en el planeta; las obras de Alex Flemming presentan el espesor de sus enunciados autorales que afirman la posición del artista en el contexto de la convivencia colectiva, en el interés por la diversidad y alteridad de voces y representaciones visuales absorbidas por la complejidad del espacio urbano de las megalópolis (**Fig. 1**).

La imagen del cuerpo le sirve al artista para problematizar las cuestiones emergentes de la sociedad que conoce: es cuerpo derivado de la disciplina de la biopolítica que imprime en sí mismo la complejidad del deseo, el poder, la representación y la represión mediática y estética⁴.

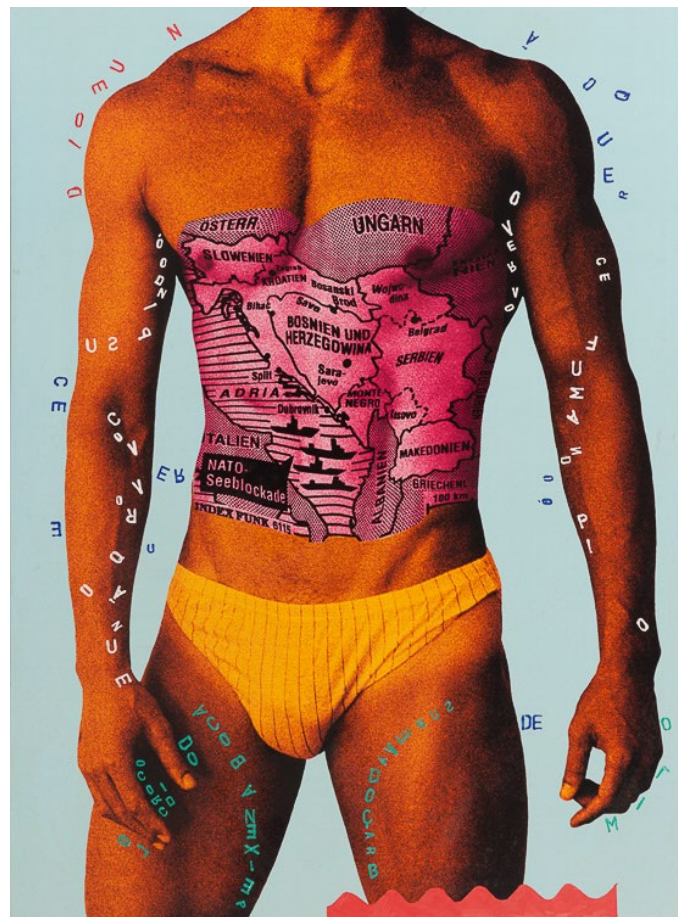


Fig. 1. Alex Flemming. Nato Seeblockade. São Paulo 2001. Pintura acrílica sobre fotografía. 155 x 203 cm. Reproducción fotográfica: Henrique Luz. Colección AF. Fuente: <www.alexflemming.com.br>.

De él, cuerpo, elige partes, las explora desde su posibilidad de disrupción: son cabezas/rostros/retratos que por la combinación entre pintura, grabado y fotografía que el

3 Angélica de Moraes, *Alex Flemming*, São Paulo: Cosac & Naif, 2012, p. 13.

4 Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Alex Flemming e o corpo: Bodybuilders*. Tesis de maestría. Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), 2019, p. 70.

artista presenta como documentos visuales históricos de experiencias socialmente vividas; son torsos musculosos de hombres jóvenes, bélicos tanto como mediáticos; son cabezas, columnas vertebrales, partes de cuerpos seleccionados de manuales de anatomía, partes abstractas aisladas del ser, construcciones orgánicas que apuntan sólo a la estructura o al perfil humano.

La trama poética que los envuelve está impregnada de relaciones de vecindad. Se perciben tanto en el pudor y la urgencia de la denuncia, como en la cotidianidad de la diversidad de grupos sociales que conforman las ciudades o en el sentido fantástico y mítico de la combinación de los cuerpos de seres humanos y animales.

Estas obras tienen en común la amplia experimentación con tecnologías de la época incorporadas al campo artístico: escaneado de imágenes fotografiadas y tratadas por ordenador transferidas a lienzos y pantallas, collages analógicos o digitales en fotografía; xerografía, reproducción fotográfica sobre polímero plástico sintético o impresión sobre vidrio; entre otras. Así, es posible percibir en el proceso creativo de Alex Flemming los componentes comunes entre el ámbito del arte contemporáneo y el de la intervención artística, a saber: un sentido de hibridación de lenguajes y soportes, su interés por llegar a los transeúntes y no sólo a los espectadores especializados, así como una fuerte experimentación con los materiales, las temporalidades y la espacialidad en la que se presenta la obra, que, con el tiempo, se va caracterizando por cuestiones propias del entorno social y urbano en el que se instalan.

En la producción bibliográfica de críticos e investigadores de arte dedicados a la obra del artista, la mayoría de ellos de finales de la década de 1990 y principios de la década de 2000, podemos encontrar importantes pistas para apoyar la lectura crítica de parte de la producción de Flemming vinculada al espacio urbano, predominantemente analizada a partir de la producción vinculada al circuito más convencional de exposiciones y proyectos *indoor*. El tratamiento aplicado por estos autores, referentes en la crítica e historiografía del arte brasileño, percibe al artista como el experimentador en tránsito asemejándose al *flâneur* como señala Angelica de Moraes⁵; un errante o peregrino como lo identifica Mayra Laudanna⁶; un inquieto manipulador de la imagen «cuya mirada se dirige hacia la sociedad» según Lucas Tolotti⁷.

De este modo, localizamos también la propia autorreferencia de Alex Flemming que se presenta como un artista viajero (**Fig. 2**). Así, el viaje y el viajero toman fuerza para indicar un posible y fructífero camino emprendido por él, del estudio al espacio de la ciudad, «*del atelier al chantiers*»⁸.

5 Angelica de Moraes, *Op. cit.*, 2012.

6 Mayra Laudanna, *Alex Flemming*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 17.

7 Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Op. cit.*, p. 20.

8 Sylvia Furegatti, «Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o ateliê-casa e o chantiers». En Cirillo, José y Grando, Ângela (ed.). *Poéticas da Criação, ES, 2012. Territórios, memórias, identidades*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 556.



Fig. 2. Alex Flemming en su viaje por el interior del noreste de Brasil. Publicación en la red social Facebook, 2023.

Fuente: <https://www.facebook.com/alex.flemming.16/photos_by?locale=pt_BR>.

El elemento del viaje presenta otra faceta importante sobre el interés por el contexto social y el espacio urbano, en diferentes etapas analizadas por las teorías del arte. Las múltiples puertas de entrada a este recorte temático y estructural apuntan al viaje o desplazamiento operado por un comportamiento volitivo, próximo al estímulo generado por el modelo de *grand tour* cultural tipificado por el siglo XVIII o por el comportamiento investigativo, como el encontrado en artistas en expediciones a nuevas tierras en los siglos XVIII y XIX.

Como señala Joseph Amato, el modelo de viaje inglés de principios del siglo XVIII ofrece interesantes interpretaciones de su diferente funcionamiento entre principios y finales de siglo, cuando las distancias recorridas por las diferentes castas sociales pusieron en práctica esta modalidad ajustando sus intereses en los viajes de placer. Inicialmente, las clases inglesas más ricas tenían la posibilidad de viajar lejos por motivos de oportunidades, educación y diplomacia. Francia, Alemania e Italia eran los destinos más populares por su importancia social e histórica. El fenómeno de los viajes del *grand tour* se extendió como un modelo de formación para la vida en sociedad basado en la edificación personal y el deseo de estudiar los conocimientos culturales y las formas artísticas de los pueblos antiguos. A finales del siglo XVIII, la popularización de los viajes entre las clases menos ricas inglesas alcanzó el formato conocido como *petit tour*, en el que la curiosidad y el placer seguían siendo los motores del viaje, pero ahora el destino se acercaba, sin la importancia histórica que seguía siendo el objetivo de las clases más acomodadas. Hay aquí un cambio, si no en la forma, desde luego en los intereses últimos de este grupo ampliado debido a la densificación de la población y a la industrialización, que permiten ofrecer bienes de consumo y multiplicar los medios de desplazamiento⁹.

⁹ Joseph A. Amato, *On foot. A History of Walking*. Nueva York: NY University Press, 2004, p. 93, 94, 100, 103, 104 y 107.

El desplazamiento y el viaje se hacen más sofisticados metodológica y conceptualmente a lo largo del siglo XX en forma de vagabundeos vanguardistas por las metrópolis europeas¹⁰, con la intensificación de la deriva o el vagabundeo poético característicos de los procedimientos artísticos contemporáneos¹¹. Sin embargo, el artista itinerante Alex Flemming no opera de este modo.

Al problematizar la presencia y la importancia del cuerpo y de la memoria en las más variadas formas finales de su creación, el viaje y el desplazamiento son trabajados como dispositivos que él activa para establecer relaciones constelares entre lugares; son procedimientos capitulares que retroalimentan tanto como amplifican su producción poética. Armado con datos de principios de la década de 2000, Christoph Tannert constata así, tanto como enumera, los numerosos y lejanos viajes realizados por el artista:

[...] Egipto, Israel, Sudáfrica, Irán, India, Nepal, Australia, Canadá, Bolivia, Chile y México son las estaciones de su odisea. La movilidad, las asimetrías, las desproporciones y los sistemas unidos por intercambios; todo esto lo descubre —en el sentido de un juego de fuerzas— como los principios que empiezan a determinar cada vez más su pensamiento y su actuación¹².

Mientras escribía este texto recibí noticias a través de las redes sociales de la llegada del artista a regiones distantes del interior del norte de Brasil. Lugares de difícil acceso, que él visita con la misión de mantener siempre en construcción extendida, sus estaciones. Siguiendo las reflexiones de Joseph Amato sobre el concepto de viaje de los seres humanos en el planeta encontramos en el modelo de funcionamiento de Flemming el viaje y el viajero como elementos de elección personal para el desplazamiento realizado por «placer, educación, poesía y autodescubrimiento»¹³ pero lo hace en unas condiciones socioculturales en las que las experiencias previas ya están razonablemente bien asimiladas por la población en general y por los artistas en particular.

El viaje, entendido como componente amalgamador de los hilos de su poética, entre ser-estar; alegría-dolor; vida-muerte; ocio-trabajo; yo-otro; dentro-fuera; local-global fusiona la historia personal y familiar del artista tanto como lo moviliza metodológicamente. Se sugiere que la experiencia del artista viajero Alex Flemming tiene en el viaje un dispositivo para una especie de cartografía de noticias, memorias colectivas, imágenes, además de la búsqueda del artista por situarse en conexión directa con la imperativa movilidad del tiempo urbano contemporáneo.

En la inmensidad de las multitudes cotidianas, de los tipos humanos, reales o simbólicos que pueblan su creación, se percibe la fuerza de los recorridos urbanos; la conexión del paso y la participación del artista en el flujo de las ciudades contemporáneas que, de este modo, están directa o indirectamente presentes tanto física como conceptualmente en su producción. Así, en el movimiento pendular entre el espacio urbano y el cuerpo de la obra, encontramos los *inputs* que indican el interés tan particular de Alex Flemming por la urbanidad. Su interés por la urbanidad revela un claro deseo por parte del artista de una forma de audiencia tomada de otras bases, formada por un carácter público ampliado. Merece la pena destacar un ejemplo entre muchos en los que el artista combina la idea de movimiento con nuevos públicos: en 1989, en un proyecto titulado *Instalaciones itinerantes*, Flemming puso literalmente la pintura

10 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013, p. 59-68.

11 Jacopo Crivelli Visconti, *Novas Derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. VII-XXI.

12 Christoph Tannert y Leão Marinho Turquesa, «O trivial como anti-cadaver, ou quadro de anúncios». En Ana Mae Barbosa (ed.), *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 91. Traducción propia.

13 Joseph A. Amato, *Op. cit.*, p. 16.

en tránsito. En el interior de dos grandes camiones maleteros, instaló una serie de pinturas que recorrieron durante diez días diferentes calles de la ciudad de São Paulo. Suspendió así la estructura expositiva clásica de la imagen pictórica en nombre de la experiencia de otros públicos y espacios expositivos.

Nicolás Bourriaud colabora con la variada y cambiante contextualización que adquiere el viaje en la época contemporánea. Según él:

El viaje (y el desplazamiento) no es, pues, un mero tema de moda, sino el signo de una evolución más profunda, que afecta a las representaciones del mundo en que vivimos y a nuestra manera de habitarlo, concreta o simbólicamente. El artista se ha convertido en el prototipo del viajero contemporáneo, el Homo viator, cuyo paso a través de signos y formatos remite a una experiencia contemporánea de movilidad, desplazamiento, travesía¹⁴.

El modo de viajar de Alex Flemming sugiere una correlación con la reflexión de Bourriaud. Este artista se mueve por la urbanidad tanto física como simbólicamente, vislumbrando siempre la poderosa incorporación de otros/nuevos signos y públicos a su obra a través de la experiencia del viaje.

Acerca de las intervenciones artísticas *Duas Cabeças* y *Sumaré*

Las intervenciones artísticas seleccionadas para este estudio: *Duas Cabeças* (**Fig. 3**) y *Sumaré* (**Fig. 4**) son proyectos de intervención artística permanente, instalados en la megalópolis de São Paulo, en plataformas urbanas de tren y metro. Son propuestas que mantienen en común, además de su implantación en espacios públicos y urbanos de intenso flujo, el hecho de establecer comentarios visuales críticos sobre la ciudad contemporánea, a través de la elección de los cuerpos que la habitan. Son así, al mismo tiempo, intervenciones artísticas en el paisaje urbano cotidiano que requieren espacio de permanencia prolongada provocando, de esta manera, el contexto de transitoriedad de los centros urbanos actuales. Estas obras pueden considerarse fragmentos corporales más o menos figurados por el retrato de otros que identificamos, pero no siempre reconocemos; imágenes resultantes de la relación directa del artista con la ciudad y de su investigación sobre los cuerpos y los aspectos relacionales que construyen en los espacios cotidianos por los que transitan.

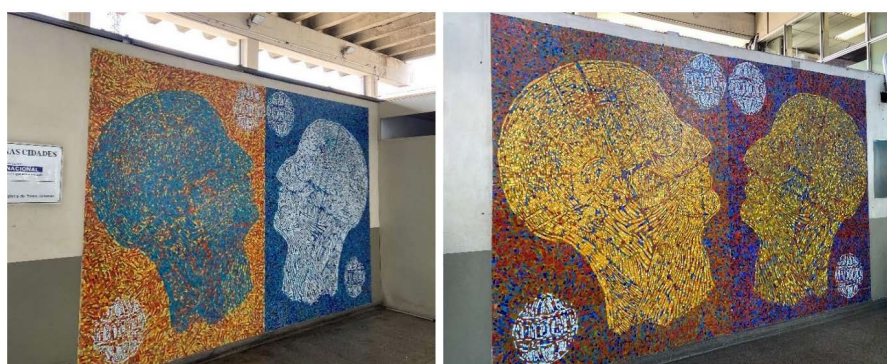


Fig. 3. Alex Flemming, *Duas cabeças*, 1991. Dos paneles de mosaico / teselados de vidrio. 3,2 x 2,0 m cada uno. Estación Prefeito Celso Daniel, Santo André-São Paulo, Brasil. Fuente: elaboración propia, 2023.

14 Nicolas Bourriaud, *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 114. Traducción propia.

De este modo, el artista presenta el retrato del transeúnte urbano ordinario como un signo de resistencia, ya que su prolongada estancia en el paisaje contradice el hecho habitual de estos espacios y cuestiona la incertidumbre de la duración de la imagen en el tejido de las megalópolis.



Fig. 4. Alex Flemming, *Sumaré*, 1998. 44 retratos de 1,75 x 1,25 x 0,01 m cada uno. Intervención artística en el andén del metro. Estación Sumaré, São Paulo, Brasil. Fuente: elaboración propia, 2023.

Son propuestas artísticas que toman la forma de grandes paneles instalados directamente en la estructura de las paredes de las estaciones que componen la región metropolitana de São Paulo, compuesta por 39 municipios. Quedan así sobreexpuestas a un público que, en su propio flujo y velocidad, tanto las identifica y difunde a través de las redes sociales —marcando su paso y el encuentro con los datos artísticos— así como terminan por escapar a la atención de muchos otros que utilizan estos mismos espacios, debido al apaciguamiento de la información visual, naturalizada por la repetición de los trayectos diarios.

5,5 millones de pasajeros al día del total de 11 millones de habitantes de la población de São Paulo¹⁵ utilizan el sistema de transporte por metro compuesto actualmente por 89 estaciones¹⁶. Santo André es una de las ciudades de la gran región metropolitana de São Paulo y está conurbada con ella. Esta configuración revela la proximidad de estas ciudades y la importancia económica y social de las redes de transporte público que las conectan.

15 <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>> [Consulta: 01-03-2023].

16 <https://www.metro.sp.gov.br/pesquisa-od/arquivos/Ebook%20Pesquisa%20OD%202017_final_240719_versao_4.pdf> [Consulta: 01-03-2023].

La estación Prefeito Celso Daniel fue inaugurada en 1979. En 1991 recibió financiación del Banco Nacional para la producción de paneles de mosaico creados por el artista Alex Flemming titulados *Duas Cabeças* (Dos Cabezas). El artista relata en una entrevista concedida al autor que fue contactado por representantes de la Compañía Paulista de Trenes Metropolitanos –CPTM–, aceptó la invitación y planteó esta configuración plástica basándose en la serie de pinturas del mismo título que había realizado unos años antes. La obra animó a Flemming, ya que incorporaba material vidrio, innovador a su investigación.

Duas Cabeças se compone de dos grandes paneles de mosaico de vidrio en los que el perfil de dos cabezas orientadas hacia el centro configura cada panel. La composición de los perfiles humanos de los dos paneles es cercana, al igual que los colores utilizados en tonos amarillos, naranjas, rojos, azules y blancos. El tamaño de cada panel es de 3,2 x 2,0 metros. Los dos paneles rodean la boletería instalada en el pasillo de entrada oeste de la estación y ambos son totalmente visibles para los usuarios del lugar, a su llegada. Con el paso del tiempo, la estación sufre actualizaciones y en la reforma de 2004, respondiendo al aumento de afluencia de viajeros y a otros problemas cotidianos, se modifica su configuración arquitectónica en el acceso a las boleterías y al patio de andenes haciendo que uno de los paneles quedara restringido a la visibilidad de los empleados y a la recepción del público atendido en las incidencias en el tren.

La obra, considerada la primera obra de arte público del artista, tuvo su configuración espacial desconfigurada y desde entonces, en escasos contactos, la CPTM ha hecho anuncios sobre una nueva intervención arquitectónica en la estación (**Fig. 5**). En una visita técnica y entrevistas realizadas a principios de 2023 por el autor, con responsables del departamento de seguridad y de marketing de la estación, tuvimos la noticia de que la CPTM aún está estudiando cómo incorporar la obra a su próxima configuración arquitectónica. No existe un sector específico que se ocupe de las obras artísticas de la empresa que están a cargo del departamento de marketing, responsable de establecer la comunicación entre el patrimonio artístico y los estudios y planificación arquitectónica, circunstancia que viene preocupando al artista.



Fig. 5. Alex Flemming, *Duas Cabeças*. Vistas desde el panel de acceso público junto a la billetería. Estación Prefeito Celso Daniel, Santo André-São Paulo, Brasil. Fuente: elaboración propia, 2023

La fecha de implantación de los paneles Flemming en Santo André sugiere que se implantaron como una especie de desarrollo del éxito de un proyecto más amplio, titulado “Arte no Metrô de São Paulo”, formalizado por la compañía de metro de esta capital en 1988, según informó la crítica de arte y comisaria de este proyecto, Radhá Abramo¹⁷.

El inicio de la década de 1990 demostró que el crecimiento urbano basado en el tráfico de pasajeros, trabajadores, consumidores o turistas en la gran São Paulo representaba un tipo de desarrollo que añadía valor positivo para los inversores privados, que empezaron a consolidar su apoyo a las propuestas culturales y artísticas promovidas por las empresas de transporte. Así, las iniciativas de financiación de proyectos artísticos públicos contemporáneos de carácter permanente en el paisaje urbano estaban bien alineadas con la perspectiva de humanización de las relaciones entre los transeúntes y las innovaciones tecnológicas de la vida urbana, representadas, en aquella época y quizás todavía hoy, por el metro. La década de 1990 nos indica un período de maduración de las relaciones de financiación para la instalación de obras artísticas de carácter público y permanente, vinculadas a las empresas de transportes urbanos de São Paulo. Según Marcello Glycério de Freitas, arquitecto y miembro del comité asesor del proyecto general “Arte no Metrô”, esta experiencia es el resultado de la percepción de la buena acogida de las obras realizadas en la estación Sé, justo después de su inauguración en 1978 y de la rápida comprensión de estas empresas de que la transformación de los generosos espacios construidos en las estaciones permitiría ampliar el concepto de galerías subterráneas a espacios destinados a recibir, de forma paritaria, propuestas artísticas creadas en consonancia con el proyecto arquitectónico y las orientaciones públicas de las estaciones existentes y futuras¹⁸.

Con el objetivo de construir relaciones dialógicas entre arquitectura, arte y transeúntes urbanos, el proyecto “Arte no Metrô” se basa en una comisión de especialistas (historiadores y críticos de arte, arquitectos y antropólogos) a través de la cual se trabajó en la selección de más de 90 obras de arte¹⁹. El entusiasmo por el premio recibido por la arquitectura de las estaciones y el proyecto “Arte no Metrô” en la V Bienal Internacional de Arquitectura, en Buenos Aires, en 1993, también contribuyó a este salto hacia el arte²⁰.

La intervención *Sumaré* toma el propio nombre de la estación de metro para la que fue creada. Elaborada en 1998 por Flemming para el proyecto coordinado por Radhá Abramo, la propuesta se compone de 44 fotolitos serigráficos de alto contraste aplicados directamente sobre las paredes de vidrio que configuran el andén de embarque de la estación. Las imágenes, producidas fotográficamente, resultan retratos de personas anónimas de la ciudad de São Paulo.

Seleccionadas por el artista, 22 personas entre hombres, mujeres, adultos; blancos, negros, asiáticos constituyen un conjunto de la diversidad étnica y cultural de la ciudad y ratifican la preocupación del artista por el contexto sociocultural de la urbanidad en la que está inserido. Reclutados directamente en las calles de la ciudad, los retratos son referencias directas a la fotografía de pasaporte que durante años ha intrigado y acompañado sus investigaciones²¹. Elaborada en las dimensiones de 1,75 x 1,25 x 0,01m cada una, la instalación final está definida por dos largas filas de rostros urbanos, comunes, otros, extraños y vecinos que nos acompañan en nuestro trayecto diario.

Una vez más el artista busca la innovación tecnológica en la concretización del proyecto y para ello, se inserta en las diversas etapas de producción industrial de las piezas que reciben

17 Radhá Abramo, «A filosofia do projeto». En Giosa, Celso (presentación), *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 19.

18 Marcello Glycério de Freitas, «Arte nos subterrâneos do metrô de São Paulo». En Giosa, Celso, *Op. cit.*, p. 10.

19 Radhá Abramo, *Op. cit.*, p. 19.

20 Celso Giosa, «Apresentação». En Giosa, Celso, *Op. cit.*, p. 8.

21 Alex Flemming, *Estação Sumaré*, 1998, s.p.



Fig. 6. Vista exterior y nocturna de la estación de Sumaré, con énfasis en el valle y la avenida Paulo VI que se encuentran bajo su estructura. 2019. Companhia Metropolitana Metrô São Paulo.

Fotografía: Marcia Alves / Metrô SP,

Fuente: <<https://www.flickr.com/photos/metrosposicial/48755516026/>>.

Conclusión

Para concluir esta lectura de los aspectos espacializados en la producción de Alex Flemming, me gustaría destacar una declaración del artista que reitera el modelo tan particular de su interés por el lugar del arte y de lo artístico en la sociedad. Él lo expresa así:

No creo en la gente que deja sus sueños en un armario. Yo hago, produzco, expongo. Me sitúo en la sociedad con mi trabajo. ¿Por qué lo hago? Porque sólo eres lo que eres para la sociedad [...]. Eres cocinero si cocinas para la sociedad, eres sastre si borneas para la sociedad. Yo soy artista porque hago mi trabajo para la sociedad. Incluso, me gusta mucho hacer, cuando es posible, obras públicas²⁸.

La vida cotidiana puede entenderse como uno de los elementos importantes para los planteos temáticos y las formas finales que adoptan las propuestas artísticas híbridas de Flemming a lo largo de su carrera artística. La vida cotidiana es también el campo magnético que invita a este artista viajero a formas artísticas extramuros, en cuyos proyectos se percibe la inquietud de las presencias humanas, su memoria y existencia, visual o textual, en las distintas partes del mundo de las que surgen los signos de los que se ha apropiado, reforzando la experiencia del paso y el flujo urbano contemporáneo.

A pesar de su inventiva artística y tecnológica, así como de su fuerte vinculación pública con los espacios en los que se han implantado, lo que las obras de intervención artística plantean a los implicados en su permanencia es que no queda etapa por alcanzar para el artista que practica el arte público. Ante estos proyectos, el artista nunca descansa. Así pude comprobar

²⁸ Alex Flemming en «Entrevista a Lucas Tolotti». En Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Op. cit.*, p. 102. Traducción propia.

las preocupaciones de Alex Flemming con estas obras de intervención artística, especialmente en el caso de la obra *Duas Cabeças*, que se enfrenta a la constante renovación arquitectónica y urbanística de la estación de tren donde está instalada.

Los artistas del arte público, cuando se van a dormir, deben hacerlo manteniendo un ojo abierto, ya que esta forma de apropiación del espacio público y urbano sitúa tales propuestas directamente en el organismo de la ciudad contemporánea, que experimenta el destino de cambios bruscos, impulsados por intereses políticos y capitalistas, a menudo en ausencia de directrices que puedan garantizar un mantenimiento más atento de la ocupación del espacio público. Más allá de la oscilación de la actuación de los poderes públicos en estas circunstancias, las megalópolis contemporáneas son el organismo que da origen y fomenta esta forma de actuación del arte contemporáneo, tanto como son también sus principales atormentadores.

Bibliografía

- ABRAMO, Radhá. «A filosofia do projeto». En GIOSA, Celso (pres.). *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 15-20.
- AMATO, Joseph A. *On foot. A History of Walking*. Nueva York: NY University Press, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- GIOSA, Celso. «Apresentação». En GIOSA, Celso (pres.). *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 7-8.
- FLEMMING, Alex. *Estação Sumaré*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.
- FRAMPTON, Kenneth. *Megaform as Urban Landscape. 1999 Raoul Wallenberg Lecture* [en línea]. University of Michigan, 1999. [Fecha de consulta: 04/02/2022]. Disponible en <https://issuu.com/taubmancollege/docs/wallenberg1999_megaform>.
- FREITAS, Marcello Glycério de. «Arte nos subterrâneos do metrô de São Paulo». En GIOSA, Celso (pres.). *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 9-13.
- FUREGATTI, Sylvia. «Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o ateliê-casa e o chantier». En CIRILLO, José y GRANDO, Ângela (ed.) *Poéticas da Criação, ES, 2012. Territórios, memórias, identidades*. Seminário Ibero-Americano sobre Processo de Criação. São Paulo: Intermeios, 2012. Caderno 3. p. 555-559.
- LAUDANNA, Mayra. *Alex Flemming*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- LOPES, Almerinda da Silva. «A Experiência política da arte em três proposições efêmeras não objetuais». En CARRASCO Carolina y FUREGATTI, Sylvia (ed.). *VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP - CONICET / Universidad Nacional de San Martín / Perú 358 / Buenos Aires / Argentina CIAP CONISSET UNSAM, 2021, p. 127-141. [Fecha de consulta: 20/06/2024]. Disponible en <https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas_GEAP2021_VII-Seminario_FINAL.pdf>.
- MACEDO, Arthur J. y HAJLI, Sandra M. «Arquitetura e arte no metrô de São Paulo». *Vitruvius. Portal de Arquitetura e Arte*, Minha cidade, julio de 2018. [Fecha de consulta: 25/04/2023]. Disponible en <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/18.216/7018#:~:text=A%20rea%C3%A7%C3%A3o%20positiva%20dos%20usu%C3%A1rios,arte%20contempor%C3%A2nea%20do%20Metr%C3%B4%20de>>.
- MACHADO, Livia. «Rostos de funcionários e frequentadores de biblioteca em São Paulo viram obra de arte» [en línea]. *G1*, 29/11/2016. [Fecha de consulta: 10/03/2023]. Disponible en <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/rostos-de-funcionarios-e-frequentadores-de-biblioteca-em-sp-viram-obras-de-arte.ghtml>>.
- MORAES, Angelica de. *Alex Flemming*. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.
- NERES, Rodrigo Morganti. «A arquitetura da Estação Sumaré do Metrô de São Paulo e a relação com seu entorno urbano». *VI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, UNB,

2020. [Fecha de consulta: 30/02/2023]. Disponible en: <<https://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21554.pdf>>.
- SEVCENKO, Nicolau. «Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. En *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 13-24.
- SOUSA, Marcos de. «Retratos mascarados, na estação Sumaré do Metrô» [en línea]. *Mobilize brasil*. [Fecha de consulta: 10/03/2023]. Disponible en <<https://www.mobilize.org.br/noticias/12099/retratos-mascarados-na-estacao-sumare-do-metrosp.html>>.
- TANNERT, Christoph y TURQUESA, Leão Marinho, «O trivial como anti-cadaver, ou quadro de anúncios». En BARBOSA, Ana Mae (ed.). *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- TOLOTTI, Lucas Procópio de Oliveira. *Alex Flemming e o corpo: Bodybuilders*. Tesis de maestría, Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), 2019.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Entre el arte urbano y la comercialización cultural: explorando las intersecciones de la creatividad, el activismo y la participación ciudadana en espacios públicos urbanos

Jennifer García Carrizo

Universidad Rey Juan Carlos
jennifergarciacarrizo@gmail.com

Resumen: Cuando las industrias culturales y creativas convergen y se concentran en áreas urbanas específicas configuran lo que se llama un “distrito cultural”. Este fenómeno lleva a la expresión artística y cultural a las calles, alejándola de la exclusividad de los museos y galerías. ¿Pero por qué sucede esto? ¿Es una estrategia de *branding* o marca para atraer visitantes y turistas al espacio? ¿Es una forma de activismo para destacar la importancia del arte público y democratizarlo? ¿O es simplemente una manifestación de participación ciudadana, con artistas que se suman a la vida urbana atraídos por estas industrias creativas? ¿Buscan más que ocupar el espacio urbano? ¿Quieren mostrar un vistazo de lo que ocurre detrás de las puertas cerradas en estas instituciones? Este capítulo plantea estas preguntas y explora el motivo de la existencia del arte público en espacios urbanos vinculados a industrias culturales y creativas, iniciando un debate al respecto.

Palabras claves: arte urbano, activismo, participación ciudadana, publicidad, espacios culturales, industrias creativas

Entre art urbain et commercialisation culturelle : explorer les intersections de la créativité, de l'activisme et de la participation citoyenne dans les espaces publics urbains

Résumé : Lorsque les industries culturelles et créatives convergent et se concentrent dans des zones urbaines spécifiques, elles forment ce qu'on appelle un quartier “culturel”. Ce phénomène amène l'expression artistique et culturelle dans la rue, l'éloignant de l'exclusivité des musées et des galeries. Mais pourquoi cela arrive-t-il ? S'agit-il d'une stratégie de branding ou de branding pour attirer les visiteurs et les touristes dans l'espace ? Est-ce une forme d'activisme pour souligner l'importance de l'art public et le démocratiser ? Ou s'agit-il simplement d'une manifestation de participation citoyenne, avec des artistes contribuant à la vie urbaine attirés par ces industries créatives ? Ont-ils un autre objectif que celui de simplement occuper l'espace urbain ? Voulez-vous donner un aperçu de ce qui se passe à huis clos dans ces institutions ? Ce chapitre soulève ces questions et explore la raison de l'existence de l'art public dans les espaces urbains liés aux industries culturelles et créatives, ouvrant un débat à ce sujet.

Mots-clés : art urbain, activisme, participation citoyenne, publicité, espaces culturels, industries créatives.

Between urban art and cultural commercialization: exploring the intersections of creativity, activism and citizen participation in urban public spaces

Abstract: When cultural and creative industries converge and concentrate in specific urban areas they form what is called a “cultural district”. This phenomenon takes artistic and cultural expression to the streets, moving it away from the exclusivity of museums and galleries. But why does this happen? Is it a branding or branding strategy to attract visitors and tourists to the space? Is it a form of activism to highlight the importance of public art and democratize it? Or is it simply a manifestation of citizen participation, with artists adding to urban life attracted by these creative industries? Are they looking for more than occupying urban space? Do you want to show a glimpse of what happens behind closed doors in these institutions? This chapter raises these questions and explores the reason for the

existence of public art in urban spaces linked to cultural and creative industries, initiating a debate about it.

Keywords: urban art, activism, citizen participation, advertising, cultural spaces, creative industries

Esta investigación se enmarca en la Ayuda para Contratos Juan de la Cierva (referencia FJC2020-044083-I).

Introducción

Este capítulo pretende abrir el debate haciendo una reflexión sobre el porqué de la existencia de arte público en espacios públicos urbanos ligados a la concentración de industrias creativas e instituciones culturales.

En ocasiones, las industrias culturales y creativas se aglutinan en torno a espacios específicos dentro de un área urbana. Cuando la concentración de las mismas en espacios concretos de las urbes es predominante, nos solemos encontrar con lo que se denomina como un distrito cultural. Aunque la nomenclatura es variada, y en ocasiones se habla también de barrio artístico o clúster, lo realmente interesante es que este aglutinamiento en torno a un punto específico de la ciudad hace que, con gran probabilidad, la cultura y el arte tomen las calles, escapándose de museos, galerías, oficinas y demás espacios donde las instituciones culturales y las industrias culturales desarrollan su actividad. La concentración de espacios culturales y creativos favorece la aparición de arte urbano en espacios públicos pero, ¿por qué ocurre esto? ¿Es una estrategia “publicitaria” de *place making* o *branding* para atraer a visitantes y turistas a ese área específica de la ciudad? ¿Nos encontramos ante una forma de activismo que actores ajenos utilizan para reivindicar la importancia del arte público y no solo de las grandes instituciones o lo que se conoce como la “*high-culture*”? ¿O simplemente nos encontramos ante un caso de participación ciudadana en la que artistas, atraídos al área por dichas industrias creativas y/o instituciones culturales, han decidido “salir” a la calle e invadirla? ¿Pretenden algo más que ocupar el espacio urbano? ¿Es simplemente una manera de mostrar al mundo una especie de “aperitivo” de lo que está ocurriendo de puertas para adentro en dichas instituciones o espacios de trabajo vinculados a las industrias creativas? Este capítulo pretende abrir el debate con estas preguntas y hacer una reflexión sobre el porqué de la existencia de arte público en espacios públicos urbanos ligados a la concentración de industrias creativas e instituciones culturales.

Aspectos metodológicos

Se define como objetivo principal analizar el fenómeno del arte público en espacios urbanos ligados a la concentración de industrias creativas e instituciones culturales, con el fin de comprender sus motivaciones y dimensiones multifacéticas en la dinámica urbana y cultural contemporánea.

Los objetivos secundarios de esta investigación son:

1. Identificar las motivaciones detrás de la inclusión del arte público en espacios específicos de la ciudad.
2. Explorar las diversas dimensiones en las que el arte público influye en la dinámica urbana y cultural.
3. Discutir las posibles razones por las cuales el arte público surge en áreas con alta concentración de industrias creativas y culturales.

4. Analizar críticamente el papel del arte público como estrategia publicitaria, herramienta de recuperación histórica, revitalización urbana, forma de activismo y como un medio para promover la “alta cultura” en un entorno accesible.
5. Comprender cómo el arte público contribuye a enriquecer y transformar la relación entre el arte y la ciudadanía en la sociedad moderna.

Para alcanzar estos objetivos se ha realizado una revisión exhaustiva de la literatura académica y de investigación existente sobre arte público, urbanismo, sociología urbana, industrias creativas, y temas relacionados para establecer una base teórica sólida. Además, se han realizado entrevistas semiestructuradas con una variedad de actores clave, como artistas urbanos, autoridades municipales, representantes de instituciones culturales, residentes locales y empresarios, para obtener diferentes perspectivas sobre el tema en espacios públicos como el Ouseburn Valley (Newcastle Upon Tyne, Reino Unido), el Digbeth (Birmingham, Reino Unido) y el St. George’s Cultural Quarter (Leicester, Reino Unido) entre 2016 y 2022. Finalmente, entre 2016 y 2021 se realizaron una serie de observaciones participantes en dichos espacios, las cuales permitieron observar directamente el comportamiento y la interacción de las personas con el arte público en espacios urbanos específicos para comprender mejor su impacto en la dinámica urbana y cultural.

Las variables análisis incluidas en esta investigación son la creatividad, el activismo y la participación ciudadana. Por su parte, la creatividad es entendida como el conjunto de procesos creativos detrás de la creación de arte público, incluyendo la generación de ideas, la experimentación con diferentes materiales y técnicas, y la colaboración entre artistas y comunidades locales. En esta variable también se considera la innovación, entendida como la exploración de la capacidad del arte público para generar nuevas perspectivas, soluciones y formas de expresión en el entorno urbano, promoviendo la innovación cultural y social, y el impacto cultural, analizándose el papel del arte público en la promoción y preservación de la diversidad cultural, así como en la creación de identidades locales y regionales distintivas. El activismo se define como movilización social (cómo el arte público puede ser utilizado como una herramienta para la concientización y la movilización social en torno a cuestiones políticas, sociales y ambientales, promoviendo el cambio y la acción colectiva), la resistencia y protesta (el arte público como medio de resistencia y protesta contra la injusticia, la opresión y la marginalización, dando voz a comunidades marginadas y desfavorecidas) y la transformación urbana (activismo artístico en la transformación de espacios urbanos y la reconfiguración de relaciones de poder, abordando temas como la gentrificación¹, la privatización del espacio público y la exclusión social).

Finalmente, la participación ciudadana hace referencia a la inclusión y democratización (cómo el arte público puede fomentar la participación ciudadana y la inclusión social al proporcionar oportunidades para que las comunidades locales contribuyan a la creación y la interpretación del arte en el espacio público), la co-creación y colaboración (modelos de co-creación y colaboración entre artistas, autoridades municipales y residentes locales en el desarrollo y la implementación de proyectos de arte público, promoviendo la apropiación compartida del espacio urbano) y el empoderamiento cívico (impacto del arte público en el empoderamiento cívico de las comunidades locales, fortaleciendo el sentido de pertenencia, la capacidad de acción y la responsabilidad ciudadana en la gestión y el cuidado del entorno urbano).

¹ Ricardo Campos y Ágata Sequeira, «Urban art touristification: the case of Lisbon». *Tourist Studies*, 2020, vol. 20, nº 2, p. 182-202.

La consideración de estas dimensiones dentro de las variables definidas en esta investigación enriquece la comprensión de los procesos, los impactos y las implicaciones del arte público en la vida urbana contemporánea.

Confusión terminológica en torno a los distritos culturales y creativos

Hoy en día, prevalece una notable confusión terminológica en el ámbito de los espacios urbanos de carácter cultural y creativo que desempeñan un papel crucial como catalizadores. Se emplean diversas nomenclaturas para describirlos: algunos los denominan distritos culturales, mientras que otros prefieren la etiqueta de clústeres. Ocasionalmente, se hace referencia a ellos como barrios artísticos, escenas culturales, y así sucesivamente. Esta diversidad de términos refleja la complejidad de estos entornos, donde la creatividad y la cultura convergen para generar dinamismo en las ciudades. A pesar de las diferencias en las denominaciones, todos estos conceptos comparten la idea de concentraciones geográficas de actividades culturales y creativas que fomentan la interacción y el desarrollo de estas industrias. Aclarar y definir estos términos es esencial para comprender y respaldar eficazmente el impacto positivo que estos espacios tienen en la vida urbana y en la economía local.

Y es que, como Boekholt afirma, en Europa, «la multitud de iniciativas vinculadas [a estos espacios] ha llevado a una confusión generalizada de lo que realmente son y de qué manera difieren de los fenómenos relacionados»². Las autoridades políticas han recurrido a la implementación de distritos culturales y distritos creativos como si fueran la principal solución a la regeneración urbana³. Aun así, existen una serie de definiciones de gran interés que se centran en las similitudes de estos espacios en lugar de sus disparidades, lo cual resulta más interesante, tanto a nivel metodológico como operativo⁴.

Por un lado, se puede entender que un distrito o barrio cultural es un área geográfica urbana que actúa como catalizadora de actividades culturales y artísticas a través de la presencia de un conjunto de edificios cuya finalidad es dar cobijo a este tipo de actividades, a la par que han sido diseñados y adaptados para generar espacios que creen sentido de identidad y ayuden a crear un ambiente que facilite y apoye las actividades y servicios culturales y creativos^{5 6}.

Wynne define los barrios culturales como «áreas geográficas caracterizadas por una significativa concentración de actividades y espacios culturales y de entretenimiento en un entorno urbano»⁷. Según su perspectiva, la mayoría de las ciudades a nivel mundial albergan estas zonas culturales, las cuales han evolucionado con el tiempo, proporcionando viviendas y oportunidades laborales a una amplia gama de profesionales, que incluyen actores, músicos, bailarines, artistas visuales y, en tiempos más recientes, a aquellos involucrados en las industrias de medios de comunicación y cinematográficas, así como en las industrias creativas.

2 Petrus Boekholt, «The public sector at arm's length or in charge? Towards a typology of cluster policies». *OECD Workshop on Cluster Analysis and Cluster Policies*, 9-10 Octubre, Ámsterdam, Países Bajos, 1997, p. 1.

3 Simon Roodhouse, «Understanding cultural quarters in branded cities». En Stephanie Donald, Eleonore Kofman y Catherine Kevin, *Branding Cities. Cosmopolitanism, parochialism and social change*. Londres, Reino Unido: Routledge, 2012, p. 75.

4 Edward Feser, «Old and New Theories of Industry Clusters». En Steiner, Michael (ed.), *Clusters and Regional Specialisation*. Londres, Reino Unido: Pion, 1998, p. 18-40

5 John Montgomery, «Cultural quarters as mechanisms for urban regeneration. Part 1: Conceptualising cultural quarters». *Planning, Practice & Research*, vol. 18, n° 4, p. 293-306, 2010.

6 David Bell y Mark Jayne, *City of quarters: urban villages in the contemporary city*. Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2004.

7 Derek Wynne, *The Culture Industry. The arts in urban regeneration*. Newcastle Upon Tyne, Reino Unido: Avebury, 1992, p. 19.

Lazzeretti define los distritos como lugares de alto nivel cultural y artístico en los que

*un conjunto de actores económicos, no económicos e institucionales deciden utilizar algunos de los recursos compartidos (artísticos, culturales, sociales, medioambientales), con objeto de desarrollar un proyecto común, que es simultáneamente un proyecto económico y un proyecto de vida*⁸.

Mould y Comunian caracterizan estos espacios como instituciones culturales de gran magnitud que impulsan el crecimiento, al mismo tiempo que funcionan como incubadoras para la producción de entornos propicios al florecimiento de expresiones artísticas, creativas y culturales⁹. Además, defienden que desempeñan un papel fundamental en el apoyo y el fomento de pequeñas empresas, contribuyendo de manera significativa al dinamismo cultural y económico de sus entornos urbanos.

Ferilli y Sacco junto con Santagata proponen una clasificación de cuatro tipos de distritos¹⁰.¹¹ En primer lugar, el distrito industrial, que se caracteriza por su organización autónoma sin un liderazgo institucional. Luego, el distrito institucional, compuesto por instituciones formales encargadas de salvaguardar los derechos de propiedad y las marcas asociadas al distrito, a menudo respaldando productos con denominación de origen oficial y fomentando la cohesión social. Por otro lado, el distrito museo se centra en la revitalización de un espacio urbano a través de una institución cultural específica. Finalmente, el distrito cultural metropolitano implica la reactivación de un amplio sector de la ciudad, promoviendo un impacto cultural y económico a mayor escala.

Sin embargo, de acuerdo a Evans, se pueden diferenciar dos tipos principales de distritos urbanos¹². Por un lado, los distritos culturales, que se enfocan en albergar instituciones culturales como museos, teatros y galerías de arte, generando servicios culturales que atraen tanto al turismo como al comercio local. Por otro lado, los distritos creativos se centran en la producción de bienes culturales a través de actividades relacionadas con las industrias creativas, abarcando campos como el cine, la radio, la televisión, el diseño web, la moda, la publicidad, la fotografía y la arquitectura, entre otros. A pesar de la variedad de términos utilizados para describir estos lugares, como “barrios artísticos” o “clústeres”, lo verdaderamente fascinante radica en que esta concentración en puntos específicos de la ciudad propicia que la cultura y el arte se integren en el tejido urbano, liberándose de los confines de museos, galerías y oficinas, donde las instituciones y las industrias culturales tradicionalmente operan. Lo esencial aquí son las características compartidas de todos estos espacios culturales y creativos.

En el contexto de los espacios culturales y creativos, se pueden identificar diversas estructuras y enfoques, que se analizan desde diferentes perspectivas. Estas estructuras incluyen clústeres de industrias culturales, agrupaciones de instituciones culturales, distritos culturales y escenas culturales, cada uno abordado desde una perspectiva particular. Los clústeres de industrias culturales se centran en la concentración de actividades culturales para lograr economías de escala y colaboraciones flexibles, desde una perspectiva geográfica y económica. Por otro

8 Luciana Lazzeretti, «El distrito cultural». En Soler, Vicent (coord.), *Los distritos industriales* (págs. 327-351). Almería, España: Fundación Caja Mar, 2008, p. 328.

9 Oli Mould y Roberta Comunian, «Hung, Drawn and Cultural Quartered: Rethinking Cultural Quarter Development Policy in the UK». *European Planning Studies*, vol. 23, n° 12, p. 2356-236, 2015.

10 Guido Ferilli y Pier Sacco, *Nuevas direcciones en políticas culturales. Los distritos culturales sistémicos*. Sevilla, España: Doble J, 2012.

11 Walter Santagata, «Cultural districts and their role in economic development». En Victor Ginsbourg y David Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Ámsterdam, Países Bajos: North Holland, 2006, p. 1101-1119.

12 Graeme Evans, *From cultural quarters to creative clusters—creative spaces in the new city economy*. Estocolmo, Suecia: Institute of Urban History, 2009.

lado, la agrupación de instituciones culturales públicas o del tercer sector se examina desde la sociología de las organizaciones y la ciencia política, enfocándose en la mancomunación de servicios y proyectos conjuntos. Los distritos culturales se abordan desde la geografía, la sociología urbana, la planificación urbana y el marketing, centrándose en la regeneración urbana y el *branding* urbano a través de la dinamización comercial y la atracción de turismo. Finalmente, las escenas culturales se exploran desde la sociología de las artes y la cultura, así como los estudios culturales, destacando la creación de comunidades de artistas y consumidores culturales, con un enfoque en la comunidad, la identidad y la creatividad. Estas perspectivas reflejan distintos objetivos, sistemas organizativos, patrones de interacción, políticas públicas y dinámicas de gobernanza asociadas a cada una de estas estructuras (Fig.1).

	Clústeres industriales culturales	Agrupación de instituciones culturales	Distrito cultural	Escena cultural
Perspectivas de análisis	Geografía, economía	Sociología de las organizaciones, ciencia política	Geografía, sociología urbana, planificación urbana, marketing	Sociología de las artes y la cultura, estudios culturales
Definición	Concentración de industrias culturales	Agrupación de grandes organizaciones culturales públicas o de tercer sector	Regeneración de un espacio urbano a partir de intervenciones públicas e inversiones privadas	Establecimiento de una comunidad de artistas y de consumidores culturales
Objetivo concentración	Economías de escala, intercambio de informaciones, colaboraciones flexibles	Mancomunación de servicios, concentración de la oferta, proyectos concertados	Dinamización comercial, atracción de la demanda y el turismo, <i>branding</i> urbano	Lazos de solidaridad, refuerzo de la identidad, impulso de la creatividad
Sistema organizativo	Sistema industrial	Campo organizacional	Regeneración urbana, <i>branding</i> urbano	Comunidad, creación
Patrones de interacción	Asociación	Gobernanza multinivel	Paternariado público-privado	Comunidad
Política pública dominante	Promoción económica	Política cultural (sectorial)	Política urbanística	Política cultural (creadores)
Organismo implementador	Agencias de desarrollo económico	Gobierno, ministerios y agencias culturales	Agencias de desarrollo local y promoción turística	Ministerios y agencias culturales
Dinámica de gobernanza	Mixta	Desde arriba hacia abajo	Mixta	Desde abajo hacia arriba

Fig. 1. *Tipología de clústeres culturales*. Fuente: RIUS, Joaquim y ZARLENGA, Matías, «Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona». Revista Española de Sociología, 2014, vol. 21, p. 47-68.

Más allá de las diferencias que puedan existir entre los diversos términos utilizados para describir estos espacios, su importancia radica en las características comunes que comparten.

Estas características esenciales resaltan la versatilidad y vitalidad que estos lugares aportan a las ciudades.

En primer lugar, la noción de usos mixtos se destaca como un denominador común. Estos espacios no se limitan a una única función, sino que abarcan una diversidad de actividades y propósitos. En un solo lugar, pueden encontrarse tanto instituciones culturales, como teatros y museos, como empresas relacionadas con las industrias creativas, como estudios de diseño o agencias de publicidad. Esta coexistencia de usos enriquece la vida urbana y crea sinergias que impulsan la creatividad y el desarrollo económico.

Las instituciones culturales son otro elemento compartido en estos espacios. Ya sea en forma de museos, galerías de arte o teatros, estas instituciones sirven como puntos focales para la expresión cultural y artística, enriqueciendo la oferta cultural de la comunidad.

Las industrias creativas también tienen un papel central en estos lugares. La presencia de empresas relacionadas con el cine, la música, el diseño y otras disciplinas creativas contribuye a la generación de contenido cultural y creativo, así como al fomento del emprendimiento.

La multiplicidad de entornos es una característica clave, ya que estos espacios suelen incluir áreas de trabajo, vivienda, entretenimiento y educación, creando un tejido urbano diversificado que atrae a una amplia gama de residentes y visitantes.

La cohesión de la comunidad y la participación ciudadana son aspectos fundamentales. Estos espacios a menudo fomentan la interacción entre diversos grupos de personas, generando un sentido de pertenencia y colaboración en proyectos culturales y creativos.

En resumen, más allá de las etiquetas y nomenclaturas, la relevancia de estos espacios radica en su capacidad para crear ambientes urbanos dinámicos, donde la cultura y la creatividad florecen, enriqueciendo la vida de la ciudad y promoviendo la participación de la comunidad en la creación cultural^{13 14}.

El patrimonio como variable fundamental de análisis en espacios culturales y creativos

Al analizar o estudiar cualquier espacio cultural y creativo, aparecen una serie de variables fundamentales a tener en cuenta, tales como las características relativas a la historia, la localización y el carácter e identidad del espacio, sus usos mixtos, su patrimonio y los públicos de dicho espacio, incluyendo entre ellos no solo los turistas, sino también los públicos locales y los usuarios de dicho espacio¹⁵. Dentro de estas variables, el patrimonio es una clave, pues «es un factor clave para la renovación urbana, la revitalización social, la regeneración económica y la atracción cultural»¹⁶. Además, facilita la diferenciación de los espacios¹⁷ y posicionándose como una ventaja competitiva¹⁸.

Es crucial tener en cuenta que al analizar y preservar la riqueza cultural de una sociedad, no basta con enfocarse exclusivamente en el patrimonio tangible, es decir, los objetos físicos y monumentos, sino que también es esencial considerar el patrimonio intangible, que abarca

13 Caroline Chapain y Roberta Comunian, «Enabling and inhibiting the creative economy: The role of the local and regional dimensions in England». *Regional studies*, 2010, vol. 44, n° 6, p. 717-734.

14 UNESCO, *Cultura, futuro urbano. Informe Mundial sobre la Cultura para el Desarrollo Sostenible*. París, Francia: Organización de las Naciones Unidas, 2016.

15 Jennifer García Carrizo, *City-branding. Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Madrid: Fragua, 2021.

16 María Giménez Prades, «Conservation, Preservation and Dynamization of Industrial Heritage». *1st Doctoral Workshop. Cultural heritage. UNA Europa. University Alliance Europe*. Madrid, España, Noviembre, 2018, p. 21-24.

17 Michael Johnson y Andrew Graves, *Place branding and heritage for historic England*. Newcastle Upon Tyne. Reino Unido: TBR's Economic Research Team, Pomegranate Seeds y Middlesex University, 2016.

18 Leon Du Toit, Johan Fourie y Devon Trew, «The sources of comparative advantage in tourism». *Working Papers 01/2010*. Stellenbosch, Sudáfrica: Stellenbosch University, 2010.

tradiciones, costumbres, conocimientos, expresiones culturales y prácticas vivas transmitidas de generación en generación. Estas dos dimensiones del patrimonio trabajan en conjunto para enriquecer la identidad cultural de una comunidad.

El patrimonio tangible comprende estructuras arquitectónicas, obras de arte, artefactos históricos, monumentos y sitios culturales. Por ejemplo, el Taj Mahal en la India es un icónico ejemplo de patrimonio tangible, siendo un monumento arquitectónico de renombre mundial que refleja la historia y la cultura del país. Así, en el caso concreto que aquí nos atañe, el patrimonio tangible de un espacio cultural y creativo sería, por ejemplo, sus edificios o antiguas fábricas rehabilitadas como nuevos museos y/o galerías de arte.

Por otro lado, el patrimonio intangible se refiere a prácticas culturales, creencias, rituales y expresiones que conforman la identidad de una comunidad. Ejemplos incluyen festivales, música tradicional, técnicas artesanales, danzas, lenguas autóctonas y conocimientos ancestrales¹⁹. El tango argentino, con su rica historia y estilo de baile, es un ejemplo de patrimonio intangible que ha sido reconocido por la UNESCO. En el caso de espacios culturales y creativos, un ejemplo de patrimonio intangible son las historias contadas por los que ocuparon el lugar hace años, por poner un ejemplo.

Al considerar tanto el patrimonio tangible como el intangible, se logra una apreciación más completa y auténtica de la cultura de una sociedad, permitiendo su preservación y promoción para las generaciones futuras.

Arte urbano en espacios culturales y creativos

La concentración de espacios culturales y creativos en un área urbana fomenta la aparición del arte urbano en espacios públicos por diversas razones. En primer lugar, estos entornos suelen ser caldo de cultivo para la creatividad y la expresión artística. La proximidad de instituciones culturales, galerías de arte, estudios de diseño y otros actores creativos facilita la interacción y colaboración entre artistas, lo que a menudo conduce a la generación de obras de arte en el espacio público.

Estos espacios tienden a atraer a comunidades de artistas y creativos que buscan oportunidades para exhibir su trabajo de manera accesible al público en general. Esto se traduce en un flujo constante de nuevas creaciones artísticas que adornan las calles y plazas de la zona, convirtiéndola en un epicentro de expresión artística.

La presencia de una audiencia receptiva también es un factor clave. En entornos culturales y creativos, el público suele ser más abierto a la experimentación artística y está más dispuesto a interactuar con el arte urbano. Esto motiva a los artistas a utilizar los espacios públicos como lienzos para expresar sus ideas y perspectivas de una manera accesible para todos.

La concentración de espacios culturales y creativos no solo fomenta la eclosión del arte urbano en espacios públicos, sino que también suscita interrogantes sobre los motivos detrás de esta manifestación artística. ¿Se trata de una estrategia de *place making* o *branding* diseñada para atraer visitantes y turistas a una zona específica de la ciudad? ¿Representa el arte urbano una táctica para revitalizar y regenerar espacios urbanos? ¿Constituye una forma de activismo destinada a recuperar el espacio público para la comunidad? ¿Se utiliza como un medio para rescatar aspectos históricos del lugar en cuestión? ¿O, sencillamente, representa una ventana que muestra una prueba de lo que estos espacios albergan? Estas cuestiones plantean una mirada más profunda sobre el propósito y las múltiples facetas que rodean al arte urbano en espacios culturales y creativos, evidenciando que su presencia trasciende la espontaneidad y

19 Bernadette, Quinn, «Arts festivals and the city». En Paddison, Ronan y Miles, Steve (eds.), *Culture-led urban regeneration*. Londres, Reino Unido: Routledge, 2020, p. 85-101.

se convierte en un medio de comunicación visual y expresión artística que desencadena una variedad de interpretaciones y significados dentro del contexto urbano.

El arte urbano como una estrategia “publicitaria” de *place making* o *branding*

El arte urbano ha sido aprovechado en numerosas ocasiones como una poderosa estrategia de *place making* y *branding*, dirigida a atraer visitantes y turistas a áreas específicas de la ciudad²⁰. Esta práctica transforma espacios urbanos en auténticos imanes culturales, al dotarlos de una identidad visual única y vibrante. Los murales, grafitis y esculturas que emergen de este proceso no solo embellecen el entorno, sino que también cuentan historias y transmiten valores que resuenan con la audiencia. Al incorporar elementos de la cultura local, la historia y la creatividad contemporánea, el arte urbano no solo mejora la estética urbana, sino que también crea una experiencia memorable para quienes visitan estas áreas, convirtiéndolas en destinos turísticos auténticos y únicos.

Un claro ejemplo de esta dinámica se evidencia en los murales que gradualmente han emergido en el vibrante espacio cultural y creativo de Digbeth (Birmingham, Reino Unido) (**Fig. 2**). Entre estos destacan murales que incorporan mapas y elementos distintivos que contribuyen a la creación de la marca-lugar Digbeth. También se pueden encontrar murales concebidos con un enfoque en la promoción y difusión del área en las redes sociales. Así, son frecuentes las obras de arte de manos de artistas locales y nacionales, lo que convierte a esta zona en un lugar único que atrae tanto a turistas como a la comunidad local y a otros artistas. Este interés ha sido tan notable que en los últimos años, incluso marcas de productos y servicios han recurrido a los “grafitis promocionales” en el área para dar a conocer iniciativas como el lanzamiento de nuevas películas. Por ejemplo, un caso emblemático es el mural creado en 2019 para promocionar la biografía musical del artista británico Elton John, *Rocketman*, que atrajo a numerosos visitantes a Digbeth en busca de esta expresión artística y cultural que se ha convertido en un auténtico punto de referencia.



Fig. 2. Mural promocional del largometraje Rocketman en el Digbeth. 2019. Localización: Birmingham, Reino Unido. Fuente: elaboración propia.

20 Montse Vallbona y Óscar Miró, «Innovación en el mercado turístico: experiencias en arte urbano». *Cuadernos de turismo*, 2021, n° 48, p. 25-48.

El arte urbano como vehículo de preservación y revitalización histórica

El arte urbano, en su faceta como herramienta de recuperación de los aspectos históricos del espacio, desempeña un papel esencial en la preservación y la revitalización de la identidad de un lugar. A través de murales, grafitis y otras manifestaciones artísticas, el arte urbano puede revivir momentos históricos significativos y destacar elementos culturales del pasado que de otro modo podrían pasar desapercibidos o ser olvidados en el desarrollo urbano. En este sentido, en el distrito cultural y creativo del LCQ Art, situado en Leicester (Reino Unido), se pueden apreciar una variedad de murales que capturan la esencia de la comunidad y su rica historia. Uno de estos murales destacados fue creado por el artista Ruelo durante el Festival *Bring the Paint* de 2017 (**Fig. 3**). Este mural no solo representa la importancia de las urracas en la ciudad, sino que también rinde homenaje a la destacada historia industrial de Leicester en el ámbito textil durante la Revolución Industrial, tal como documentan Bowles y Kirrane en 1990.

A través de esta obra de arte, el grafitero logra dar vida a un valioso activo tangible que materializa la historia y la memoria industrial del distrito, enlazándola con su significativo pasado en la industria textil. Este activo no solo se convierte en un elemento distintivo del patrimonio del distrito, sino que también enriquece el legado cultural y la identidad de la ciudad de Leicester en su conjunto. La preservación de esta historia industrial en forma de arte urbano no solo embellece el espacio público, sino que también educa y conecta a la comunidad con sus raíces históricas de una manera accesible y evocadora²¹.



Fig. 3. Grafiti realizado por Ruelo en el LCQ art. 2017. Localización: Leicester, Reino Unido. Fuente: elaboración propia.

Esta práctica creativa a menudo se utiliza para contar historias locales y honrar la herencia cultural de una comunidad. Por ejemplo, en ciudades con un rico legado histórico, se pueden

²¹ Jennifer García Carrizo, «El arte urbano como patrimonio cultural clave en los distritos culturales y creativos». *Revista PH*, n° 103, p. 37-38.

incluir diferentes elementos artísticos que representen figuras históricas, eventos clave o momentos emblemáticos que han dado forma al lugar. Ejemplo de ello es la obra *Granite Floorscapes* (2008), realizada por Bhajan Hunjun y la Leicester Print Workshop. En esta obra se incluyen una serie de baldosas decorativas colocadas estratégicamente en todas las entradas al espacio cultural y creativo del LCQ art y que se unen entre sí mediante “hilos” de granito rosa, haciendo referencia al carácter textil del área. En el mismo espacio, destaca también la obra *Children’s Trail* (2008), elaborada por Jo Dacombe, en la cual se sitúan a lo largo de todo el distrito un conjunto de objetos elaborados en resina transparente con el objetivo de contar la importancia histórica de diferentes ubicaciones del barrio mediante dichos objetos. Nótese también la importancia de la obra *Audio Trail* (2008), que, elaborada por Watch This Space, es un proyecto de conservación del patrimonio histórico intangible del área: se basa en una banda sonora descargable que guía al visitante través de la historia, la gente y la atmósfera del barrio de St. George.

Así, al recuperar y destacar aspectos históricos, el arte urbano promueve una conexión más profunda entre los residentes locales y su entorno. También puede educar a los visitantes sobre la historia de la comunidad, fomentando un mayor aprecio por la herencia local. En muchos casos, estos murales se convierten en puntos de referencia que ayudan a mantener viva la memoria de eventos y personas importantes en la historia de la ciudad.

El arte urbano como herramienta de revitalización y regeneración

Según el Departamento de Cultura, Medios y Deportes del Reino Unido (DCMS),

La cultura desempeña un papel fundamental en la revitalización de múltiples aspectos. Inspirando nuevos propósitos para edificios icónicos y rescatando estructuras en deterioro, logra reunir a comunidades en torno a experiencias artísticas y culturales significativas²².

Este enfoque pone de manifiesto cómo la cultura no solo enriquece el entorno físico a través de la renovación de infraestructuras, sino que también genera un sentimiento de identidad y cohesión en las comunidades locales, alrededor de eventos y expresiones artísticas que resuenan con la población. La cultura no solo aporta vitalidad a la escena urbana, sino que también promueve la participación ciudadana y el sentimiento de pertenencia, lo que contribuye de manera significativa a la regeneración y revitalización de áreas urbanas en declive. La cultura, en todas sus manifestaciones, se convierte así en un motor de transformación que impulsa el renacimiento de zonas en decadencia, trascendiendo la mera estética para abordar el bienestar y la identidad de la comunidad.

Un ejemplo destacado de cómo el arte urbano ha contribuido a revitalizar un espacio se evidencia en los murales de la Custard Factory, ubicada en Digbeth, Birmingham, en el Reino Unido. La Custard Factory representa uno de los edificios más prominentes de la zona, y aunque a principios de la década de 1990 se encontraba en un estado de deterioro total, hoy en día se erige como uno de los principales impulsores del espacio creativo y cultural en el área. Los murales desempeñaron un papel central en su proceso de regeneración (**Fig. 4**).

22 DCMS, *Culture at the Heart of Regeneration*. Londres, Reino Unido: Department of Culture, Media and Sport, 2004, p. 4.



Fig. 4. Estado de la Custard Factory en 2016. Fuente: Jennifer García Carrizo.

Estas expresiones artísticas no solo han embellecido el entorno, sino que también han insuflado nueva vida y vitalidad al lugar, atrayendo a residentes, visitantes y artistas por igual. La transformación de la Custard Factory, desde su estado ruinoso hasta convertirse en un epicentro creativo, es un testimonio de cómo el arte urbano puede ser un motor poderoso en la regeneración urbana y la revitalización cultural.

No obstante, aunque el arte urbano no cumple una función estricta de protección y recuperación del patrimonio, sí desempeña un papel fundamental al configurarse como un nuevo patrimonio artístico que enriquece el acervo cultural ya existente en el área y al fomentar la participación ciudadana²³. En este contexto, el arte urbano, ya sea efímero o perdurable, formalmente catalogado o no, se convierte en una parte intrínseca de nuestro patrimonio.

El arte urbano como forma de recuperación del espacio público

El arte urbano puede verse también como una forma de recuperar un espacio público urbano privatizado por marcas y soportes publicitarios y, muchas veces puesto al servicio más de una empresa que de la propia ciudadanía. En esta perspectiva, ¿podría considerarse el arte urbano como una herramienta empleada por actores externos para llevar a cabo activismo y destacar la relevancia del espacio público, reafirmando su carácter comunitario en lugar de su apropiación por parte de grandes corporaciones?

Y, siguiendo en la línea del activismo, ¿constituye el arte urbano una forma de activismo que actores externos utilizan para subrayar la relevancia de la democratización del arte, más allá de su presencia en las grandes instituciones y la “alta cultura” o *high culture*? De tal manera, las manifestaciones artísticas no solo transforman el entorno urbano devolviéndoselo a sus habitantes, sino que también desafía la idea de que el arte solo pertenece a las esferas elitistas: al ocupar el espacio público de manera accesible y democrática, el arte urbano reivindica la importancia del arte en la vida cotidiana y amplía la conversación sobre quién puede ser parte de la creación y apreciación artística.

23 Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Cendeac, 2006.

Aunque el interrogante no es difícil de resolver, lo cierto es que históricamente aparecen movimientos de recuperación del espacio urbano, tales como el liderado por Naomi Klein, *Reclaim The Street* y el liderado por el artista callejero mallorquín Vermibus. Estos movimientos, que a menudo se apropian de los recursos del lenguaje publicitario, consisten en alterar los discursos y desenmascarar las verdaderas intenciones de los anunciantes mediante la modificación de anuncios existentes y el diseño de campañas originales de denuncia. Así, estas iniciativas ejemplifican cómo el arte urbano y el activismo pueden converger para abogar por la democratización del espacio público y la crítica social, convirtiéndose en una voz poderosa que aboga por la devolución del espacio urbano a la comunidad.

El arte urbano como estrategia “comercial” de instituciones culturales

En ciertos casos, el arte urbano incorporado en determinados lugares se asocia estrechamente con una institución cultural o un museo que se encuentra en las proximidades de la obra. Un ejemplo destacado es el famoso *Puppy* (1992), la mascota del Museo Guggenheim en Bilbao, creada por Jeff Koons, que se presenta como un elemento accesible y gratuito para los visitantes del museo. No obstante, esta estrategia es empleada de diversas maneras por instituciones vinculadas a la “alta cultura”. Por ejemplo, durante años, el Museo Nacional del Prado ha llevado a cabo campañas publicitarias en las que solo se muestra una porción de una obra que los visitantes pueden contemplar en su totalidad cuando la visitan en el museo (**Fig. 5**). Ambos ejemplos ilustran cómo el arte puede ser incorporado en espacios urbanos como un “aperitivo”, brindando a los transeúntes un adelanto de la experiencia que aguarda en las instituciones culturales, alentándolos a explorar y descubrir el arte en su totalidad.



Fig. 5. Ejemplo de campaña publicitaria realizada por el Museo Nacional Del Prado en 2015 en la que solo se muestra un fragmento de la obra que el visitante podrá hallar íntegramente expuesta en el museo. 2015. Fuente: elaboración propia.

Esta estrategia también ha sido utilizada por instituciones culturales y galerías artísticas ubicadas en espacios culturales y creativos. Ejemplo de ello es la fachada principal de Eastside Projects, una de las galerías más importantes del distrito del Digbeth. En ella la institución incluye pequeñas instalaciones artísticas temporales a modo de resumen o escaparate de la exposición que acoge en su interior (**Fig. 6**).



Fig. 6. Fachada principal de Eastside Projects, en la que se observan instalaciones artísticas temporales. 2020. Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

Tal y como se ha visto en este capítulo, la inclusión del arte público en espacios culturales y creativos va mucho más allá del “amor al arte” y se entrelaza con una serie de motivaciones multifacéticas que reflejan su profunda influencia en la dinámica urbana y cultural. Estas motivaciones han sido analizadas a lo largo de este texto y se pueden resumir en cinco dimensiones clave:

1. Estrategia publicitaria y de *branding*: el arte público se ha convertido en una estrategia efectiva para marcas y empresas que buscan aumentar su visibilidad y atractivo. Al asociar sus productos o servicios con obras de arte en el espacio público, estas entidades buscan captar la atención del público y mejorar su imagen corporativa. Igualmente, la propia ciudad usa este arte como reclamo que pretende atraer visitantes y turistas a un espacio específico.
2. Recuperación del carácter histórico: el arte público puede servir como una herramienta para preservar y conmemorar aspectos históricos de un lugar. A través de murales, esculturas y otros medios artísticos, se pueden recordar eventos significativos, celebrar figuras históricas y revivir tradiciones culturales.
3. Herramienta de revitalización y regeneración: en muchas ciudades, el arte público ha sido una herramienta efectiva para revitalizar áreas urbanas en declive. La introducción de arte en espacios públicos puede atraer a nuevos visitantes, inversiones y empresas, reactivando así zonas que anteriormente estaban en decadencia.
4. Herramienta de recuperación del espacio público: activismo: El arte público a menudo se utiliza como un medio de activismo y resistencia. Los artistas pueden aprovechar esta forma de expresión para reclamar el espacio público, democratizar

el arte y destacar la importancia de la participación ciudadana en la configuración de su entorno.

5. “Aperitivo” de lo que ocurre en espacios interiores vinculados a la *high-culture* o “alta cultura”: El arte público también cumple el papel de brindar a las personas un adelanto de lo que pueden encontrar en espacios culturales “tradicionales”, como museos y galerías. Estas manifestaciones artísticas en el espacio público funcionan como una especie de “aperitivo” que invita a los espectadores a explorar la “alta cultura” en un entorno más accesible y democrático. En este sentido, las instituciones culturales y galerías de arte estarían usando nuevamente el arte urbano como “publicidad” y promoción de sus espacios.

Por todo ello, el arte público desempeña un papel multifuncional y diversificado en la vida urbana contemporánea, que va más allá de la mera apreciación estética. Sirve como un recordatorio tangible de la historia, una estrategia de marketing para las empresas, un medio de activismo y un motor de regeneración urbana. Así, el arte público se ha convertido en una fuerza poderosa que enriquece y transforma la relación entre el arte y la ciudadanía en la sociedad moderna.

Bibliografía

- ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Cendeac, 2006.
- BELL, David y JAYNE, Mark. *City of quarters: urban villages in the contemporary city*. Aldershot. Reino Unido: Ashgate, 2004.
- BOEKHOLT, Petrus. «The public sector at arm’s length or in charge? Towards a typology of cluster policies». *OECD Workshop on Cluster Analysis and Cluster Policies*. Ámsterdam, Países Bajos. 1997, p. 9-10.
- CAMPOS, Ricardo y SEQUEIRA, Ágata. «Urban art touristification: the case of Lisbon». *Tourist Studies*. 2020, vol. 20, nº 2, p. 182-202.
- CHAPAIN, Caroline, y COMUNIAN, Roberta. «Enabling and inhibiting the creative economy: The role of the local and regional dimensions in England». *Regional studies*. 2010, vol. 44, nº 6, p. 717-734.
- DCMS. *Culture at the Heart of Regeneratio*. Londres, Reino Unido: Department of Culture, Media and Sport, 2004.
- DU TOIT, Leon, FOURIE, Johan y TREW DEVON. «The sources of comparative advantage in tourism». *Working Papers 01/2010*. Stellenbosch, Sudáfrica: Stellenbosch University, 2010.
- EVANS, Graeme. *From cultural quarters to creative clusters—creative spaces in the new city economy*. Estocolmo, Suecia: Institute of Urban History, 2009.
- FERILLI, Guido y SACCO, Pier. *Nuevas direcciones en políticas culturales. Los distritos culturales sistémicos*. Sevilla, España: Doble J, 2012.
- FESER, Edward. «Old and New Theories of Industry Clusters». En Steiner, Michael (ed.). *Clusters and Regional Specialisation*. Londres, Reino Unido: Pion, 1998, p. 18-40.
- GARCÍA CARRIZO, Jennifer. «El arte urbano como patrimonio cultural clave en los distritos culturales y creativos». *Revista PH*, 2021, nº 103, p. 37-38.
- . *City-branding. Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Madrid: Fragua, 2021.
- GIMÉNEZ PRADES, María. «Conservation, Preservation and Dynamization of Industrial Heritage». *1st Doctoral Workshop. Cultural heritage. UNA Europa. University Alliance Europe*. Madrid, España, 21-24 Noviembre, 2018.
- JOHNSON, Michael y GRAVES, Andrew. *Place branding and heritage for historic England*. Newcastle Upon Tyne, Reino Unido: TBR’s Economic Research Team, Pomegranate Seeds y Middlesex University, 2016.

- LAZZERETTI, Luciana. «El distrito cultural». En Soler, Vicent (coord.). *Los distritos industriales*. Almería, España: Fundación Caja Mar, 2008, p. 327-351.
- MONTGOMERY, John. «Cultural quarters as mechanisms for urban regeneration. Part 1: Conceptualising cultural quarters». *Planning, Practice & Research*. 2010, vol. 18, nº 4, p. 293-306.
- MOULD, Oli y COMUNIAN, Roberta. «Hung, Drawn and Cultural Quartered: Rethinking Cultural Quarter Development Policy in the UK». *European Planning Studies*. 2015, vol. 23, nº 12, p. 2356-2369.
- QUINN, Bernadette. «Arts festivals and the city». En Paddison, Ronan y Miles, Steve (eds.), *Culture-led urban regeneration*. Londres, Reino Unido: Routledge, 2020, p. 85-101.
- RIUS, Joaquim y ZARLENGA, Matías. «Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona». *Revista Española de Sociología*. 2014, vol. 21, p. 47-68.
- ROODHOUSE, Simon. «Understanding cultural quarters in branded cities». En Donald, Stephanie, Kofman, Eleonore y Kevin, Catherine. *Branding Cities. Cosmopolitanism, parochialism and social change*. Londres, Reino Unido: Routledge, 2012, p. 75-88.
- SANTAGATA, Walter. «Cultural districts and their role in economic development». En Ginsbourg, Victor y Throsby, David (eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Ámsterdam, Países Bajos: North Holland, 2006, p. 1101-1119.
- UNESCO. *Cultura, futuro urbano. Informe Mundial sobre la Cultura para el Desarrollo Sostenible*. París, Francia: Organización de las Naciones Unidas, 2016.
- VALLBONA, Montse y MIRÓ, Óscar. «Innovación en el mercado turístico: experiencias en arte urbano». *Cuadernos de turismo*. 2021, nº 48, p. 25-48.
- WYNNE, Derek. *The Culture Industry. The arts in urban regeneration*. Newcastle Upon Tyne, Reino Unido: Avebury, 1992.

Memorias críticas en la ciudad pública contemporánea: tres obras de Alfredo Pirri¹

Fernando Moral Andrés

Universidad Nebrija
fmoral@nebrija.es

Elena Merino Gómez

Universidad de Valladolid
elena.merino.gomez@uva.es

Resumen: Alfredo Pirri es uno de los artistas de mayor relevancia en el panorama europeo actual. Su obra se ha desarrollado en forma de pintura, escultura, escenografía y arquitectura, por citar algunas de las disciplinas trabajadas en su trayectoria desde los años 80 del siglo pasado. En estos momentos más recientes ha ejecutado, parcialmente, un grupo de tres obras focalizadas en torno a la construcción de la memoria en espacios públicos claves de Roma, Turi, Tirana y Florencia. Sus proyectos *Fuoco – Cenere – Silenzi*, *Compagni e Angeli* y *Prospettive con Orizzonti*, parten de acontecimientos particulares como son la última pandemia, el pensamiento de Antonio Gramsci y la definición de una plaza, para, posteriormente, activar dispositivos urbanos destinados a incentivar la reflexión colectiva, la meditación del conjunto de la sociedad que los acoge y vive. El autor articula un proceso alejado de ciertas estrategias recurrentes e inocuas, empleando para ello vectores que, en cierto sentido, buscan mudar la ciudadanía en unos tiempos complejos.

Palabras claves: Alfredo Pirri, tiempo, imperfección, ciudad, Antonio Gramsci, espacio público

Mémoires critiques dans la ville publique contemporaine : trois œuvres d'Alfredo Pirri

Résumé : Alfredo Pirri est l'un des artistes les plus importants de la scène européenne actuelle. Son œuvre s'est déployée dans les domaines de la peinture, de la sculpture, de la scénographie et de l'architecture, pour ne citer que quelques-unes des disciplines travaillées au cours de sa carrière, depuis les années 80. Récemment, il a partiellement réalisé un groupe de trois œuvres centrées sur la construction de la mémoire dans des espaces publics-clés de Rome, Turi, Tirana et Florence. Ses projets *Fuoco – Cenere – Silenzi*, *Compagni e Angeli* et *Prospettive con Orizzonti* partent d'événements particuliers tels que la dernière pandémie, la pensée d'Antonio Gramsci et la définition d'une place, pour ensuite activer des dispositifs urbains destinés à encourager la réflexion collective, et à inviter à la méditation l'ensemble de la société qui les accueille et les vit. L'auteur engage un processus qui se trouve à l'opposé de certaines stratégies aussi récurrentes qu'inoffensives, et recourt à des vecteurs qui, en un sens, cherchent à transformer la citoyenneté en des temps complexes.

Mots-clés : Alfredo Pirri, temps, imperfection, ville, Antonio Gramsci, espace public

Critical memories in the contemporary public city: three works by Alfredo Pirri

Abstract: Alfredo Pirri is among the most relevant artists in the current European panorama. His work has been developed in the form of painting, sculpture, scenography and architecture, to name but a few of the disciplines worked in his career since the 80s of the last century. Most recently, he has partially executed a group of three works focused on the construction of memory in key public spaces in Rome, Turi, Tirana and Florence. His projects *Fuoco - Cenere - Silenzi*, *Compagni e angeli* and

¹ Este texto está vinculado a los resultados del proyecto de investigación: “Espacios culturales y prácticas artísticas contemporáneas: estrategias y dinámicas alternativas de renovación en periferias urbanas” (2023-2026), (Ref. PID2022-140361NB-I00) financiado dentro de la convocatoria de Proyectos Generación de Conocimiento por parte de la Agencia Estatal de Investigación. Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España.

Prospettive con orizzonti, start from particular events such as the last pandemic, the thought of Antonio Gramsci and the definition of a square, to subsequently activate urban devices designed to encourage collective reflection, the meditation of the whole of the society that welcomes and lives them. The author articulates a process far from certain recurrent and innocuous strategies, using vectors that, in a certain sense, seek to change the citizenry in complex times.

Keywords: Alfredo Pirri, time, imperfection, city, Antonio Gramsci, public space

Alfredo Pirri: un artista múltiple

Alfredo Pirri nació en Cosenza (Italia) en 1957, si bien, creativa y vitalmente, está marcado por su ciudad de adopción: Roma. La *pasoliniana* Via del Mandrione, lugar de pretérita miseria, y el barrio de Tuscolano, uno de los más densos de la capital italiana, sustancian las principales coordenadas de su devenir por la urbe tiberina². Su pasado familiar ferroviario facilitó los frecuentes viajes desde el sur hacia el norte, pudiendo vivir diferentes acontecimientos que protagonizaron la Italia de su juventud, tanto en el plano cultural como en el político. Es en este marco donde destaca la realidad vivida en la muestra *Contemporánea*, entre noviembre de 1973 y febrero de 1974. Este proyecto fue impulsado por Achille Bonito Oliva junto con nombres como Graziella Lonardi y Bruno Corà y se celebró en un predio singular, el aparcamiento de Villa Borghese, una exhibición que le impactó especialmente³. En esta cita se congregó una vasta serie de manifestaciones artísticas creadas por autores como Carl Andre, Donald Judd, Mario Merz y Joseph Beuys entre otros⁴. Wolf Vostell escribió al respecto de este proyecto cultural: «*It is the things you do not know that will change your life*»⁵. En cierto sentido, Alfredo Pirri sintió profundamente esa efervescencia creativa y ese cambio. Su obra inicia el recorrido público en la década de los 80 del siglo pasado: la pintura y la escultura fueron sus disciplinas fundacionales que se ampliaron en otras como la escenografía. Este salto hacia lo espacial, donde el movimiento y el tiempo son determinantes, reveló un fértil campo en su trayectoria posterior. En esta línea localizamos colaboraciones con oficinas de arquitectura como Nicola di Battista, ABDR, Efisio Pitzalis, Studio Labics y Studio PROAP. La obra de Pirri se ha exhibido en foros como la Bienal de Venecia, PS1 Nueva York, Bienal de Arte Contemporáneo de La Habana, Walter Gropius Bau Berlin, Maison de la Photo Paris, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, por citar un número acotado de algunas de ellas. Revisando este proceso, Alfredo Pirri, en el año 2004 declara lo siguiente: «[...] En todos estos años mi interés por el espacio se ha mantenido predominante hasta el punto de tocar la arquitectura... Es un interés político, entendido como un intento de mostrar algo necesario para la supervivencia misma, una especie de favor de batalla de la existencia [...]»⁶.

Fuoco – Cenere - Silenzio

[...] *Il fuoco è intimo e universale. Vive nel nostro cuore. Vive nel cielo. Giunge dagli abissi della sostanza e si offre come un amore. Ridiscende nella materia e si nasconde, latente, sopito come l'odio e la vendetta. Tra*

² Fernando Moral Andrés, *Alfredo Pirri. Espacio privado, arte público*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2020, p. 29.

³ *Contemporánea*, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 1973-74 poster. *S.l. foto libreria galleria* [en línea]. [Consulta: 27-12-2023]. Disponible en <<https://www.stsenzaititolo.com/st/photo-book/contemporanea-roma-1973-74-manifesto-originale/>>.

⁴ Luigia Lonardelli, «Sotterranea, *Contempopranea*». En Daniela Lancioni (ed.). *Anni '70. Arte a Roma*. Roma: Iacobelli Editore, 2013, p. 98.

⁵ Luigia Lonardelli, «Contemporánea: An Exhibition in an Underground Car Park» [en línea]. *Art journal*. 2018, vol. 77, n. 1, p. 7. [Consulta: 22-10-2023]. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/45142689>>.

⁶ Claudia Colosanti, «What art is made of». *Flash Art International*, March 9, 2004.

tutti i fenomeni è veramente il solo che possa ricevere in modo così chiaro i due valori contrari : il bene e il male. Splende in paradiso. Brucia all'inferno [...]»⁷.

Nos encontramos en diciembre de 2020, año pandémico. La realidad que se viviría en 2021 era incierta en todos los parámetros pensables en aquellos momentos. La perspectiva sanitaria seguía siendo comprometida en una dimensión global y continuó condicionando, lógicamente, todo. En este marco se desplegaron diversas iniciativas, de carácter alternativo, que ayudaron a mantener tradiciones, e, igualmente, la actividad cultural. El Ayuntamiento de Roma, con la colaboración de otras instituciones, creó un programa, en *streaming*, para celebrar aquel fin de año bajo el nombre de *Oltre Tutto*. Un elenco de invitados como Elodie, Gianna Nannini, Tim Etchells y Tomás Saraceno, entre otros, desarrollaron una suerte de *collage* de experiencias sonoras y visuales que quisieron pautar un tránsito anual diferente de todo aquello habitual, pero desde una concepción eminentemente televisiva⁸. Alfredo Pirri participó en este proyecto. El lugar elegido como epicentro fue el Circo Massimo, ejemplo claro de espacio significativo y activo, con independencia de la desaparición de todos sus elementos históricos, salvo su huella de implantación. Actualmente mantiene su carácter celebrativo y es el lugar elegido para celebrar diferentes conciertos de gran formato, hasta 70.000 espectadores junto con otra programación lúdica a lo largo del año⁹. Debemos señalar que, por esta razón, sigue siendo un punto de referencia urbano que explota su geometría y dimensiones: solo la pista es de 580 m x 79 m, al tiempo que disfruta de su privilegiada implantación: junto al Palatino, el Coliseo, del Tíber y del Trastevere¹⁰. Un predio intensamente empleado por el municipio, no exento de riesgos de conservación¹¹.

Es aquí donde Pirri levantó su obra *Fuoco – Cenere – Silenzio* de carácter efímero, pero de relevancia conceptual y social. El fuego y su humo fueron sus protagonistas. Un fuego velado por un dispositivo que permitirá aflorar su exhalación, creado por aquello que está oculto en el interior de la obra. El fuego, con una doble valoración, como agente destructor o como ente purificador, queda aquí en un segundo plano frente al rastro que activa. Es interesante la línea que podemos trazar con la obra de Francesco Guardi, *Incendio dei depositi degli olii a San Marcuola*, de 1789, donde las llamas abrasan una zona de Venecia¹². Una multitud contempla el panorama, algunos personajes tratan de luchar contra la situación; los edificios aguardan, impávidos, su colapso; el fuego y sus pavesas crean un muro, pero la humareda es la que muta el día en una atmósfera dramática. Sirva esta obra como espejo donde confrontar la realidad última proyectada por Pirri, esa que quiere alumbrar una reflexión sobre el paso entre la calamidad y el futuro. Todo el proceso planteado por el artista, finalmente, quedará reducido a una secuela, negruzca, adherida al material que lo condicionó, pero donde no habrá luz, calor o movimiento, solo silencio en el despertar del nuevo año. La Real Academia

⁷ Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*. Bari: Dedalo libri, 1973, p. 98. En Alfredo Pirri. «Fuoco – Cenere – Silenzio» [en línea]. *Sciami*. 30/04/2021. [Consulta: 10-05-2023]. Disponible en <<https://webzine.sciami.com/fuoco-cenere-silenzio/>>.

⁸ Oltre Tutto. Il Capodanno di Roma è un grande evento digital. *Oggiroma* [en línea]. [Consulta: 16-09-2023]. Disponible en <<https://www.oggiroma.it/eventi/appuntamenti-virtuali/oltre-tutto/55519/>>.

⁹ Maneskind realiza un concierto agotado para más de 70,000 fanáticos en el Circo Massimo de Roma. *Sony Music Latin* [en línea]. [Consulta: 18-01-2024]. Disponible en <<https://www.sonymusiclatin.com/maneskin-realiza-un-concierto-agotado-para-mas-de-70000-fanaticos-en-el-circo-massimo-de-roma/>>.

¹⁰ Jesús Carruesco y Joaquín Ruíz de Arbullo, «Certamina en el Circo de Tarraco como espectáculos provinciales». En Jordi López Vilar (ed.). *Tarraco biennal. Actes 3r Congrès Internacional d'Arqueologia i Món Antic*. Tarragona: Fundació Privada Mútua Catalana, 2017, p. 301.

¹¹ Paolo Clemente, «Siti archeologici: gli effetti di un concerto sul Circo Massimo a Roma» [en línea]. *Ingenio*. 21/08/2023. [Consulta: 19-01-2024]. Disponible en <<https://www.ingenio-web.it/articoli/siti-archeologici-gli-effetti-di-un-concerto-sul-circo-massimo-a-roma/>>.

¹² Delfín Rodríguez y Mar Borobia, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2011, p. 108.

Española contempla la siguiente definición del término “pira”: «hoguera en que antiguamente se quemaban los cuerpos de los difuntos y las víctimas de los sacrificios», una realidad causada, por diferentes argumentos, en unos momentos por motivos de salud, en otros por místicas rituales, por citar algunos que, en cierto sentido concurren en esta efímera pieza urbana. La metáfora de la pureza, de la purga de la peste nueva está en ese fuego. También otros valores iniciáticos y, adicionalmente, los espíritus lúdicos, alegres, son invocados. Una obra que magnifica un proceso de cambio en un momento socialmente clave. Alfredo Pirri confecciona un hito que es una puerta entre dos realidades, la del drama, pasada, y la incierta, futura. Un límite dinámico, cambiante ante los ojos alejados de una sociedad en crisis.

Fuoco – Cenere – Silenzio, consiste, físicamente, en la elevación de seis torres de anillos de hormigón de entre cuatro y ocho metros de altura total. Un conjunto de depósitos abiertos, destinados a albergar unos hogares desde donde una oportuna combustión elevará el humo que se disolverá en la atmósfera nocturna de la ciudad, previo cortejo de fuegos de artificio. Debemos resaltar la gestación gráfica del proyecto, análoga a otras anteriores en la trayectoria del artista, y que creó una senda en busca de una precisión final, capaz de erigir un hito¹³. El proceso, en sus intervenciones, es clave, no es lineal, y la documentación que lo activa se va fundiendo de manera complementaria para poder alcanzar una visión anticipada, tanto de las ideas que sustentan la pieza, como de las proporciones y materiales que lo hicieron realidad. Las aguadas, monocromas o coloridas, señalan los valores centrales de la pieza. En este caso, lo evanescente, el humo, de forma más clara o más masiva, no vela completamente una subyacente forma vertical, compuesta por elementos repetitivos y que nos presenta un cilindro en el inicio de la propuesta. Los esbozos a línea se acompañan de textos que continúan incorporando datos al proyecto y sancionando la existencia de una familia de elementos, de diferentes tamaños. Los dibujos de sus plantas arrojan una imagen más nítida: hay círculos rodeados de anillos, y puntos y rayas negras que ligan unas partes con otras para crear un todo de curvas tangentes entre sí: siete piezas atadas. Los planos delineados eliminaron uno de los cuerpos al tiempo que trazaron un conjunto de estrellas interiores, estructurantes de aquello que se construirá. Es en este momento donde un espacio interior, vacío, alcanza protagonismo, por dimensión, haciendo que los círculos se dispongan de forma perimetral a él.



Fig. 1. Alfredo Pirri, *Fuoco – Cenere – Silenzio* (bocetos preparatorios), 2020.
Localización: Circo Massimo (Roma).

¹³ Alfredo Pirri, «RWD-FWD». En Benedetta Carpi de Resmini y Ludovico Pratesi (ed.), *Alfredo Pirri, i pesci non portano fucili*. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 17-21.

Un rudimentario fotomonaje adquiere un papel protagonista en esta secuencia. Tomando como fondo los edificios de la Via dell'Ara Massima di Ercole, unos garabatos perfilan el conjunto cilíndrico final, elevándose desde el interior de una nítida circunferencia blanca. Es una vista rápida para recrear un posible resultado final, no tanto en lo que se refiere a su materialidad como en lo que atañe a su proporción y disposición sobre el eje de la campa romana. Una maqueta virtual, blanca, exhibió una imagen donde todo queda cristalizado. Ya no estamos ante simples monolitos, estamos ante unas piezas, iguales en altura y anchura, dos a dos, donde grupos de once anillos, levemente separados, son embridados por una suerte de exoesqueleto metálico. Las fotografías nos presentan un conjunto pesado, por el acero, por los aros que son de hormigón, con mínimas perforaciones circulares en ellos, pero sin desvirtuar su solidez. Aquello que parecía ser en su génesis un tronco vaciado es ahora una realidad, una trabajada frontera donde varias hendiduras filtran el interior de la obra con la ciudad. Es un mecanismo que tamizará la relación del humo con el aire romano surgido desde una colección de bocetos, dibujos, planos y maquetas que habitualmente se tienen por herramientas arquitectónicas. Esta realidad procesual enfatiza la naturaleza multidisciplinar en la que deambula el trabajo de Pirri y que le conduce a construir una poética propia.

El proceso definido, en última instancia, sigue unas pautas que se van barroquizando conforme evoluciona. Las torres, efectivamente, se rodearon por fuegos artificiales que marcaron el inicio de una cuenta regresiva luminosa. Fueron envueltas con explosiones y colores vibrantes que se originaron de manera concéntrica desde el suelo, para luego elevarse hacia el cielo con una erupción festiva final de seis esferas de luz blanca, cada una, liberadas desde dentro de una sola torre. Un preámbulo que sirvió de ligazón con el acto precedente del programa cultural general del evento y que focalizó la atención sobre la obra de Pirri. La medianoche marcó el encendido de las piras internas de las torres: un hecho más primitivo, realmente fundacional de la intervención y alejado de cualquier añadida alharaca. Los cilindros dejaron de tener cualquier halo de edificios verticales para ser verdaderos hornos desde los que emanan visiones tamizadas de llamas, humo, sonidos y cenizas.



Fig. 2. Alfredo Pirri, Fuoco – Cenere – Silenzio. 2020 - 2021.
Localización : Circo Massimo (Roma). Fotografía : Giorgio Benni.

El amanecer alumbró un paisaje gris y silencioso, alejado del ajetreo nocturno. Aquí es donde el material de las torres, donde sus anillos, que son porciones de tuberías urbanas, adquieren

una apariencia más rica en matices, al tiempo que revelan una imagen posdestruccionista. El horizonte gris de la noche dejó un perfil, donde la Torre della Moletta y los campanarios de Santa Anastasia se complementaron con un conjunto nuevo, contemporáneo, vertical y significado por una geometría y una materia de desecho, sucia. Unos cuerpos con los que la colectividad pudo sentirse vinculada, conmovida, aunque fuera por unos instantes.

Ese hormigón dañado, esa pátina final, nos pone ante una estela de obras previas donde otros procesos destructivos alumbraron una realidad impura, apegada a la vida normal, pero que plantea una lectura trascendente del lugar desde la imperfección. La *Capilla Funeraria Sandretto*, en Piamonte, también se vincula con esta situación: su forma final surge de un proceso de corrosión de los muros para alumbrar parte de las armaduras de acero que los sustentan¹⁴. Una nueva superficie nació desde ese proceso, pensado, ejecutado, y con un grado de incertidumbre que nutre el resultado final. La serie *Passi*, donde el espejo y el patrimonio se encuentran fundamentalmente, añade un hilo adicional de relación con las torres quemadas romanas. En una danza particular, Pirri destroza la superficie brillante para convertirla en una plataforma ajada, agrietada, donde el contexto se multiplica visual, pero impuramente¹⁵. La imperfección alcanza la pieza nueva de forma física, pero todo el lugar se contamina con ella. El espacio prístino deviene en un lugar corrompido por un ente ajeno y por una intencionalidad lejana externa al contexto. En *Passi*, el espectador cambia su papel por el de agente partícipe de la obra, por experimentarla directamente. Este último nivel inmersivo es el que falta en la quema del Circo Massimo abriendo un debate sobre qué hubiera sucedido sin pandemia alguna.

El fuego también llama, en ciertos momentos sociales, a la reunión en torno a él, incluso a la inmersión en él, pero la distancia sanitaria alteró esta posible reflexión. Todo podría leerse de una forma ancestralmente nítida: el fuego purificador, agente de cambio, destierra al olvido una realidad aciaga con todo lo que ello supone. Estos crisoles básicos han creado un humo que se ha visto en la distancia, una ceniza que debería fertilizar un nuevo periodo. Alfredo Pirri la glosa así: «¡Aquí estás! Volver a partir del color cálido de la ceniza, gris, acogedor y fertilizador, que da ganas de recogerlo para convertirlo en el color de fondo de nuevos cuadros, como hacían los pintores de iconos que lo producían en grisáceo y sucio, con la insinuación del infinito y de la indefinición del alma, sobre la cual cada color brillaba más que sobre el fondo banal del blanco de la razón»¹⁶. El fuego luminoso, que puede ser letal, que puede ser alegre, pero que se puede asociar a procesos metamórficos, alteró el camino horizontal de la tubería subterránea por otro vertical, de chimenea, desde donde se evapora todo el interior de la obra. Un proyecto que se confronta con la tragedia, y que, también, quiere significar una efervescencia como la que se encuentra en campamentos nómadas, en fiestas de pueblos y, seguramente, en los deseos más elevados y esperanzadores de cada persona que lo vivió.

Compagni e Angeli

Compagni e Angeli es el título de una obra creada por Alfredo Pirri para las ciudades de Roma, Turi (en la provincia de Bari) y Tirana. La primera tuvo carácter efímero, y las otras dos están en diferentes niveles de desarrollo, si bien tendrán una vocación de permanencia en el lugar y en el tiempo. Este es un proyecto cultural complejo y que busca celebrar la figura y la obra

¹⁴ Fernando Moral Andrés, *Alfredo Pirri. Espacio privado, arte público*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2020, p. 57.

¹⁵ Angelandrea Rorro (ed.), *Alfredo Pirri. Passi 2003-2012*. Pistoia: gli Ori, 2012.

¹⁶ Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*. Bari: Dedalo libri, 1973, p. 117. En Alfredo Pirri. «Fuoco – Cenere - Silenzio» [en línea]. *Sciami*. 30/04/2021. [Consulta: 10-05-2023]. Disponible en <<https://webzine.sciami.com/fuoco-cenere-silenzio/>>.

de Antonio Gramsci, político y pensador italiano, símbolo de la resistencia al fascismo, y con raíces familiares albanesas. El título está tomado de una pieza musical del grupo Radiodervish, *La rosa di Turi*, quien, a su vez, se inspiró en una carta que el propio Gramsci escribió en 1929 desde la prisión de la ciudad pullesa¹⁷. En Roma, se levantó la construcción, temporalmente, en el Auditorium Parco della Musica. En Turi se insertará, en un lateral de la Piazza Sandro Pertini y en Tirana, en un futuro inmediato, en el jardín del Ministria e Kulturës. Todos ellos son espacios públicos relevantes dentro de las tres ciudades. El proyecto busca crear una memoria alternativa, alejada de consignas simplistas, en torno al pensamiento de Gramsci. No se trata de una serie de elementos aislados a modo de monumentos hagiográficos sobre el personaje. Las palabras de Mike Kelley pueden añadir una claridad adicional sobre el fondo de esta propuesta: «*A spirit is a memory (think: the spirit of something, it's not there but it is), is what remains, it has a lingering influence*»¹⁸. Alfredo Pirri opera en el espacio público para construir estancias arquitectónicas que inciten a lidiar con las reflexiones del político italiano. No hay una cara, un cuerpo, un ademán característico que delate a la persona y haga la obra. Son tres intervenciones, ligadas en la distancia, por una serie de ideas abiertas a la sociedad que las recibe.

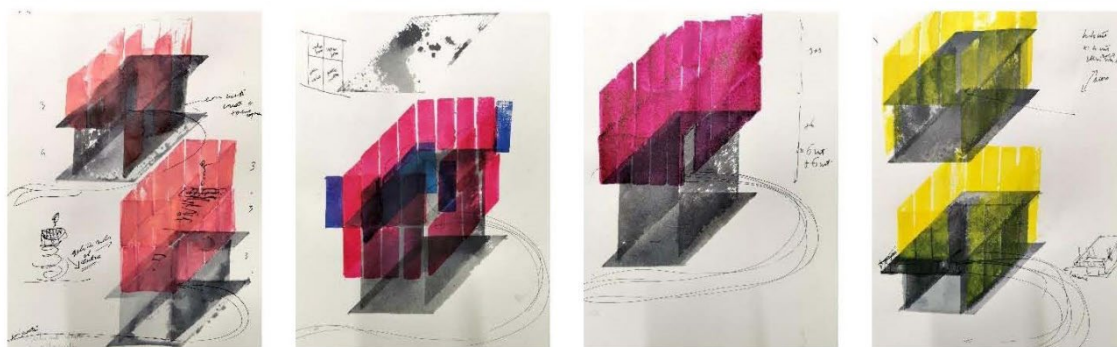


Fig. 3. Alfredo Pirri, *Compagni e Angeli* (bocetos preparatorios). Turi (Puglia)

El recorrido por este trabajo debe empezar en Turi, lugar fundacional de un proceso que arranca en una prisión. Antonio Gramsci entre 1928-1933 es recluso del penal local¹⁹, donde coincidiría con el futuro presidente, Sandro Pertini²⁰. Es aquí donde escribe el grueso de sus *Cuadernos desde la cárcel*, treinta y tres manuscritos, entre 1929 y 1935, que no fueron concebidos como una obra unificada, pero que, finalmente, así han resultado para la posteridad, como fundamento del pensamiento del autor y que inspirarán al artista posteriormente²¹.

¹⁷ VV.AA., «I lavori di Alfredo Pirri i omaggio a Gramsci, un ponte tra Italia e Albania» [en línea]. *Insideart*. 05/11/2019. [Consulta: 23-11-2023]. Disponible en <<https://insideart.eu/2019/11/05/i-lavori-di-alfredo-pirri-in-omaggio-a-gramsci-un-ponte-tra-italia-e-albania/>>.

¹⁸ VV.AA., *Mike Kelley: Ghost and Spirit*. Paris: Dilecta, 2023, p. 49.

¹⁹ VV.AA., «Introducción al estudio de los Quaderni de carcere del Antonio Gramsci» [en línea]. *Associacio d'estudis Gramscians de Catalunya*. 20/05/2020. [Consulta: 20-01-2024]. Disponible en <<https://gramsci.cat/introduccion-al-estudio-de-los-quaderni-del-carcere-de-antonio-gramsci/>>.

²⁰ Umberto Gentiloni, «Pertini, Alessandro» [en línea]. *Treccani*. [Consulta: 20-01-2024]. Disponible en <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pertini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=PERTINI%2C%20Alessandro](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pertini_(Dizionario-Biografico)/?search=PERTINI%2C%20Alessandro)>.

²¹ VV.AA., «Introducción al estudio de los Quaderni de carcere del Antonio Gramsci» [en línea]. *Associacio d'estudis Gramscians de Catalunya*, 20/05/2020. [Consulta: 20-01-2024]. Disponible en <<https://gramsci.cat/introduccion-al-estudio-de-los-quaderni-del-carcere-de-antonio-gramsci/>>.

La obra de Alfredo Pirri se dispondrá dentro del nuevo parque urbano, tangente a la prisión, que el estudio portugués PROAP ha definido para vincular la Piazza Sandro Pertini con el Parco Aldo Moro. Un proyecto para una nueva área pública central, por posición geográfica y por importancia histórica. El finado Gramsci ocupó una mínima celda, dentro del penal, pero con ventana sobre el lugar que será transformado en los próximos años, sobre la calle que hoy lleva su nombre. Pirri replica las dimensiones exactas del calabozo, pero lo coloca enfrente, en el nuevo parque, a la única ventana de la mazmorra original. Una recreación del lugar del reo, donde transcurrió, fundamentalmente, la última etapa de su vida, y desde el que se podrá mirar hacia el hueco de la celda antigua. Un puente visual que pretende conectar ambos lugares y, en cierto modo, al visitante con el rastro de aquel que no está. Sí, es un monumento, pero es una habitación aprovechable para la cultura, para la lectura, para el estudio. La nueva *Stanza de Gramsci* abre una vía de vivencias insólitas a aquellas que las condiciones de seguridad del presidio permiten.

Los cuadernos de dibujo del artista revelan esa conexión virtual entre la estancia original y la nueva. El color rojo se traza entre el gesto vaporoso y el chorro focalizado que, en ambas situaciones, ata los dos espacios, haciendo de la vista el sentido conductor de esta experiencia de vínculo. Una realidad virtual, en cuanto al espacio primigenio y vedado, pero que abre una posición sensorial, en cierto sentido, análoga a aquella que Gramsci pudiera vivir en su celda y la calle, donde no podía pisar. Los primeros bocetos dan paso a un aterrizaje formal y constructivo más claro, determinado por el trazado de una serie de paneles de igual dimensión, que se elevan sobre un cubículo inferior, a cota de calle, que plantea medidas similares a la réplica de la estancia carcelaria. Estos cierres superiores se presentan con diferentes coloraciones (rojo, amarillo, azul), tiñendo también las hojas del cuaderno del maestro italiano. Aprobado el proyecto de nuevo paisaje urbano en torno al penal, la obra se instalará definitivamente en la posición que se consideró desde el inicio: enfrente a la celda, tangente a la calle. Las dimensiones del cuerpo nuevo serán 9x3,5x5 m, y contará con tres niveles: el del Parco Sandro Pertini, construido con una estructura en “u” invertida, ejecutada en hormigón y con bancos; el nivel primero, a donde se accederá, desde el mismo parque, con una rampa de traza circular impecable y el nivel 2, comunicado con una escalera de caracol, con el anterior, que será el verdaderamente alineado con la celda. Los dos niveles superiores se cerrarán, parcialmente, con paneles vítreos de 3 m, de colores contrapeados: rojo, verde, azul, amarillo. Estamos, sintéticamente, ante una pequeña torre que busca el punto de génesis de unas ideas nacidas desde la reclusión. La *promenade* de aproximación afecta a una parte importante del área pública futura. La rampa se despliega en una circunferencia de 32 m de diámetro que contrasta con la contención dimensional del monolito, cuerpo, protagonista y de la antigua celda. El prisma elevado tendrá la base, abierta a todo usuario, y destinada al mayor conocimiento de Gramsci, de la lectura y el disfrute de la cultura en esta nueva plaza. Las partes superiores serán las de aproximación, en la distancia, al mito.

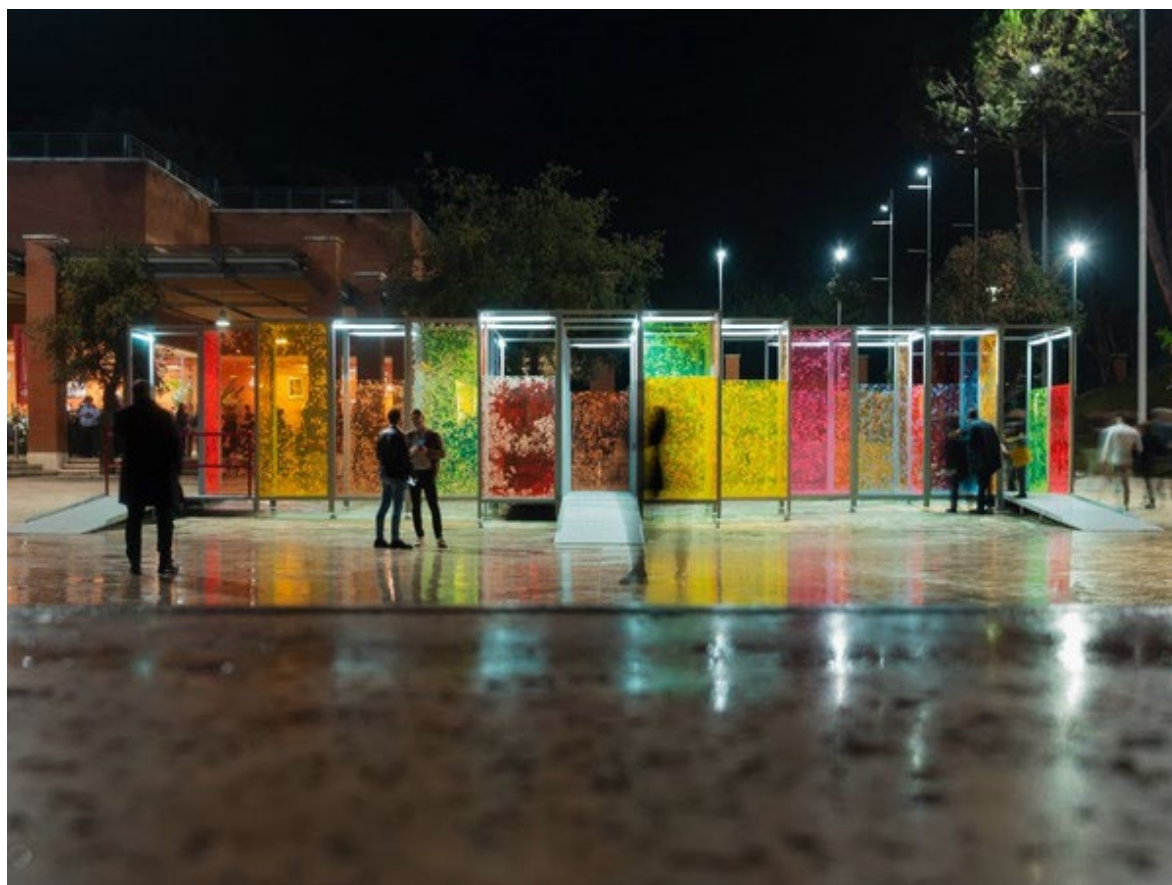


Fig. 4. Alfredo Pirri, *Compagni e Angeli*. 2019. Localización: Auditorium Parco della Musica (Roma). Fotografía: Giulio Paravani

Roma fue la ciudad en la que se levantó el primer eslabón del proyecto *Compagni e Angeli* en el año 2019 dentro del *Roma Jazz Festival* que se desplegó bajo el lema de *No Borders*²². El trabajo realizado en el espacio abierto del Auditorium pretendió reflexionar, de forma efímera, sobre el concepto de frontera, que se encuentra, hoy, en el centro del escenario geopolítico internacional. La instalación se ubica en el espacio entre dos muros de ladrillo que delimitan la entrada al complejo musical. El cuerpo de Pirri consiste en un muro de contención a modo de prisma horizontal quebrado. Para su realización se empleó una estructura de marcos de hierro y paneles de plexiglás de colores, de unos 3 m de alto. Este cuerpo tendido contemplaba diferentes puntos de penetración, articulando un pequeño laberinto que, según la perspectiva, se convierte en una barrera o un cruce delimitado por esos paneles que en sus cámaras contienen plumas flotantes, añadiendo una nueva complejidad material a la pieza, algo que ya hiciera en obras como *Arie* y *Quello che avanza*²³. Por otro lado, esta superación del uso de materiales artificiales abre una vía de diálogo con una parte de la obra de Jannis Kounellis, quien insertará elementos procedentes de la naturaleza como carbón, cactus y pájaros en algunas de sus obras²⁴. Pirri plantea un

²² *Compagni e angeli* Roma. *Fondazione Gramsci* [en línea]. [Consulta: 19-11-2023]. Disponible en <<https://fondazionegramsci.org/mostre-e-spettacoli/compagni-e-angeli-roma/>>.

²³ Alfredo Pirri, «Opere». En Benedetta Carpi de Resmini y Ludovico Pratesi (ed.), *Alfredo Pirri, i pesci non portano fucili*. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 196 -211.

²⁴ Gloria Moure, «Kounellis» [en línea]. *Museo Nacional Centro de Arte REINA SOFÍA*. 1996. [Consulta: 9-10-2023]. Disponible en <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kounellis>>.

dispositivo que muta la plaza larga en la que se ubica, tanto de día como de noche. Un lugar que filtra la luz, que construye nuevos caminos para alcanzar las dos orillas que traza el objeto artístico y que plantea una reflexión en torno a esos periplos que las personas recorren dramáticamente en estos tiempos.

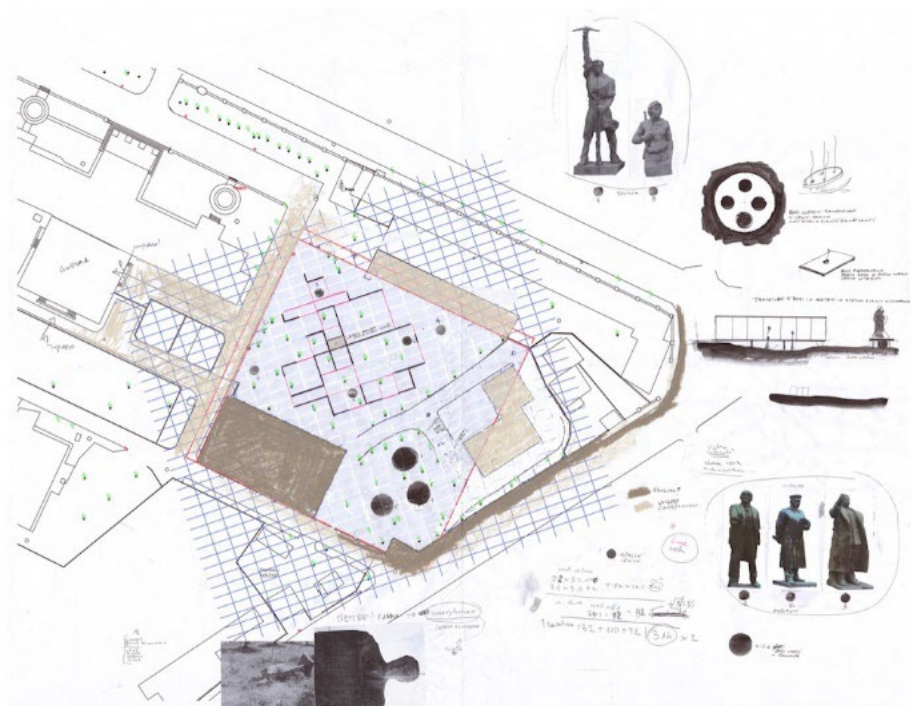


Fig. 5. Alfredo Pirri, *Compagni e Angeli* (boceto). Ministerio de Cultura, Tirana (Albania).

El objetivo de la obra de Tirana es propiciar un jardín creativo para los jóvenes artistas: un verdadero centro cultural al aire libre, un lugar abierto a todos, para ser visitado, disponible para crear y presentar diferentes proyectos artísticos. Dentro de los límites del Ministeria e Kulturës albanés, antigua sede de los estudios cinematográficos estatales, se levantará esta propuesta, en un lugar que cuenta actualmente con restos escultóricos del periodo comunista. Alfredo Pirri plantea sobre el plano una malla girada casi 45° respecto a la traza principal del palacio gubernativo destinada a pautar las dimensiones de la propuesta, al tiempo que establece un diálogo posicional con restos escultóricos de periodos anteriores. El predio se elevará ligeramente sobre la topografía existente, creando, literalmente, un nuevo plano funcional que se estructurará con unas trazas laberínticas, ortogonales, centrífugas, que arman ámbitos de diferentes dimensiones y condiciones de cerramiento: por momentos patios, por momentos salas. Una axonometría azul del conjunto nos presenta una formalización con ecos de las trazas que se vieron en Roma. De igual forma, intuimos en esos paneles de cerramiento, una misma dimensión máxima en altura, alrededor de tres metros, que determinan un cuerpo ligero, contrastado con la realidad existente, historicista y pesada.

Esta secuencia de obras discretas, en sentido matemático, sirve a un proyecto donde las ideas, *gramscianas*, en origen, pero con una vocación más abierta en su experimentación, se quieren revelar ante la sociedad a través de ámbitos públicos para la participación, para la reflexión, para la estancia, lejos de cánones conmemorativos impermeables, solo accesibles a la vista, integrantes de una pléyade recurrente y, por momentos, de generación automática. Alfredo Pirri crea una saga de cuerpos donde la clave última serán todas aquellas reflexiones,

preocupaciones e, incluso, determinaciones alumbradas por cada uno de los usuarios que se confronten con un ideario insinuado en estos lugares. Es una obra abierta, en el más amplio sentido del término.

Prospettive con Orizzonti

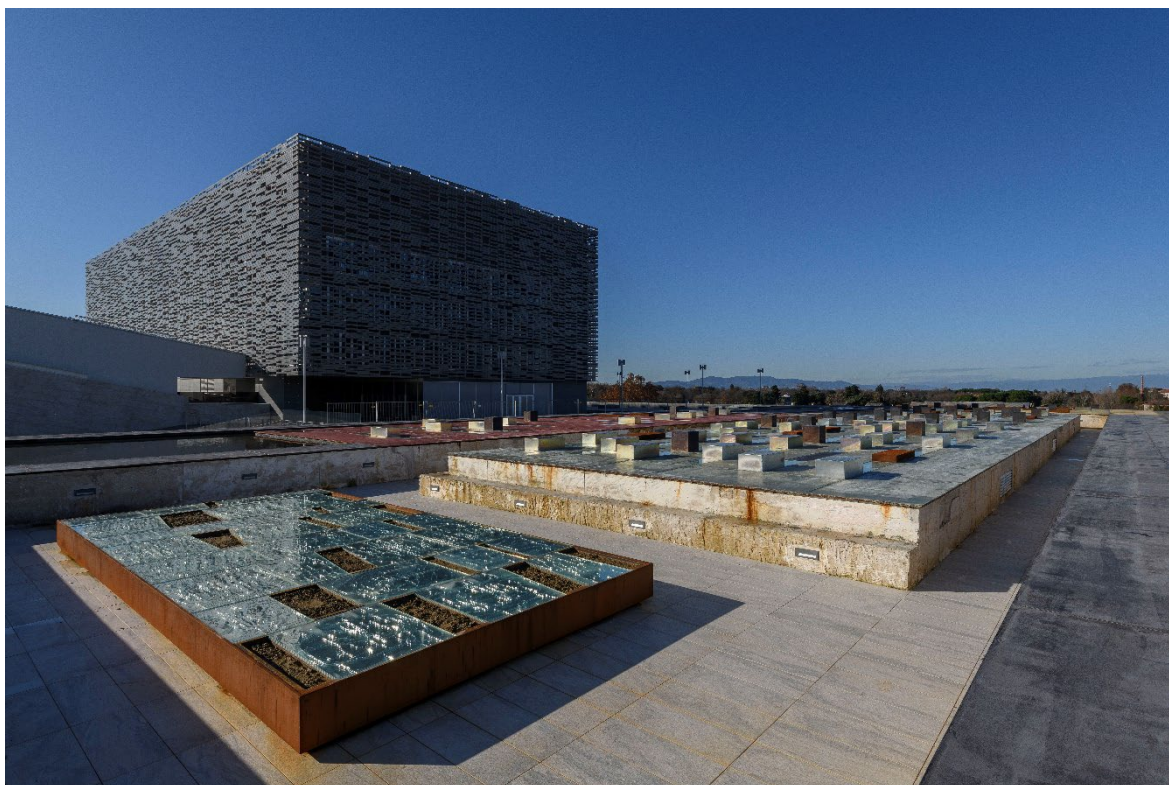


Fig. 6. Alfredo Pirri, *Prospettive con Orizzonti*. 2022. Localización: Auditorium del Maggio Fiorentino (Florencia). Fuente: Giorgio Benni.

El proyecto florentino vuelve a centrarse en la construcción de un espacio público, de 2.250 m² de superficie, y permanente para la ciudad. *Prospettive con Orizzonti* se articula como una cubrición singular del nuevo auditorio del Maggio Musicale Fiorentino, ejecutado con proyecto de ABDR architetti. Esta operación se enmarca en un plan de regeneración de un área ferroviaria, conflictiva y vecina, el Parco delle Cascine. El nuevo conjunto contempló un jardín en el mismo lugar que la intervención artística, pero la propuesta quedó desestimada durante el proceso de construcción. Este desarrollo edilicio generó una serie de preexistencias, elementos inconclusos, con los que la propuesta de Pirri debería dialogar, aflorando posteriormente una nueva realidad inerte. El lugar de actuación contaba con una topografía marcada principalmente por dos niveles, con sus correspondientes recorridos y escalonamientos. Un contexto de líneas ortogonales que arrojará una escenografía gracias al trabajo del romano, articulada en cuatro sectores desde donde se establecerán nuevas relaciones visuales con la capital toscana.

La línea, como elemento geométrico característico, como pauta, será la que determine la posición de diferentes elementos que construyan este nuevo territorio, donde cubos y paralelepípedos emergen puntualmente, desde unas losas planas y coloreadas. El propio

artista expresa la clara influencia que sobre esta malla tienen arquitecturas de Florencia²⁵. Señalemos aquí las calles con las que se articulan las fachadas principales de la basílica de Santa María Novella y de la catedral de Santa María del Fiore. Ambos ejemplos presentan distintos niveles de profundidad, secuencias de figuras geométricas y alternancias de materiales confinados, ordenados por esas rectas que definen una malla reguladora y que se plementan con distintos cuerpos, sean tímpanos, ventanas o puras filigranas. Estos frentes históricos pueden ser leídos como ricos pisos erguidos, en cuanto a componentes se refiere, y especialmente necesitados de una lectura concentrada donde podrán encontrarse todos sus significados y matices. En la arquitectura moderna, local, sobresale la estación ferroviaria de Giovanni Michelucci y, en ella, dentro de su contenida y opaca forma general se inserta una suerte de “z” vítrea que guía al usuario desde el acceso hasta las vías. Este cuerpo plegado está articulado por diferentes líneas que, cual nervios, permiten la construcción de los planos transparentes de cristal. Las condiciones del lugar hallado, gracias al proyecto de Alfredo Pirri, se modifican por la aparición de una nueva realidad, de una trama y urdimbre, enraizada en una geometría de tradición florentina.

El proceso, en ningún caso, busca la perfección del acabado material. Al contrario, se respeta lo encontrado, incluso sus imperfecciones y pátinas temporales. Lo nuevo beberá de esos principios. Los fosos que estaban destinados a la vegetación se macizan de hormigón. Las tres zonas principales serán tintadas con morteros en masa, grisáceos, rojizos y ocres que se distribuyen entre juntas que siguen insistiendo en esa lectura de las líneas que han saltado del papel delineado a la realidad. Una actuación que ha construido diferentes fugas sobre la ciudad. En la línea se disponen volúmenes de acero Corten y pulido, de hierro natural y paneles vítreos, impuros, análogos a los ya utilizados en el proyecto *gramsciano*. Adicionalmente, alfombras brillantes, bandas planas de vidrio, plumas y espejos, que atan a todos estos esos volúmenes que emergen para imaginarnos, por momentos, una nueva partitura gregoriana o de Bruno Maderna, siendo ésta la única concesión a la función que rige el edificio principal²⁶. Los centímetros que se hunden, estas bandas refulgentes, crean un plano único con el cemento que deja estas huellas celestiales frente a los bloques que se elevan desde la masa gris como mensajeros de mundos profundos. Recordamos aquí otras piezas aisladas, previas en el tiempo, que resuenan con este campo nuevo: *Socle du monde*, de Piero Manzoni y *Black Box* de Tony Smith²⁷. Es aquí donde la obra *Cubi*, de Maurizio Mochetti, cobra un valor adicional, en esta breve cadena, por las reflexiones que en ella se concentraron en torno a la cuestión de la distancia entre sus piezas constitutivas revelándose la métrica, como un parámetro determinante²⁸. La realidad florentina está gobernada por esa pléyade de volúmenes y distancias que definen un paisaje con manchas, escorrentías e imprecisiones, que impregnan de riqueza perceptiva, y dinámica, el conjunto. Un proyecto anclado a una trama clara, pero presentado con unos acabados dependientes del contexto, de la luz, del tiempo. Todo ello consigue orientar, enfocar, al viandante, no solo hacia la ciudad histórica, sino también hacia aquella otra que no aparece en las guías turísticas, pero que acoge la mayor parte de la vida habitual. Recordemos, contrastadamente, el *Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe* de Peter Eisenman y cómo su topografía geométrica absorbe a los que se aproximan hacia sus vías internas, aislándolos de todo contexto

²⁵ Prospettive con Orizzonti. *Alfredo Pirri* [en línea]. [Consulta: 12-06-2023]. Disponible en <<https://www.alfredopirri.com/prospettive-con-orizzonti/>>.

²⁶ Prospettive con Orizzonti. *Alfredo Pirri* [en línea]. [Consulta: 12-06-2023]. Disponible en <<https://www.alfredopirri.com/prospettive-con-orizzonti/>>.

²⁷ Germano Celant, *Manzoni*. Milano: Skira, 2008, p. 251.

²⁸ VV.AA., «Tavole delle opere in mostra». En Daniela Lancioni (ed.), *Anni '70. Arte a Roma*. Roma: Iacobelli Editore, 2013, p. 161.

inmediato²⁹. Toda esta nueva plataforma toscana, cual sala pública de pasos perdidos, cuenta con una plaza dentro de su armazón. Un cuerpo horizontal, una suerte de bloque bajo, ejecutado en acero Corten, contará con una superficie de presentación, encarada al cielo, confeccionada por espejos rotos, que lo enlazan con las experiencias de *Passi*, y con oquedades de tierra desde donde brotará la nueva y mínima vegetación que activará, finalmente, dicho cajón.

El conjunto establece una nueva plataforma que complementa y dialoga con la realidad preexistente, tanto en la distancia inmediata, como en la dimensión urbana. Un marco con una impronta metafísica, por geometrías, coloraciones, cuerpos existentes, por altares laicos, por silencios, que ha incorporado todos los momentos constructivos previos a la finalización definitiva del *Maggio Musicale*, alumbrando un área que no podrá ser ocupada por multitudes, pero sí por individuos concretos que podrán descubrir un nuevo territorio, una nueva ciudad e, indudablemente, que se adentrarán en su propio paisaje vital interno. Este conjunto de horizontes también es un campo de reflexiones en torno a un proceso donde construir un complejo dispositivo de memoria colectiva, aquella que se encara con el lugar que acoge a la vida.

Como se ha señalado, las tres obras seleccionadas beben de diferentes creaciones previas de Alfredo Pirri, pero en todas, adicionalmente, concurren circunstancias que las conectan. Se vinculan desde la geometría, precisa tanto en el trazado curvo, como en el recto, también, se enlazan en las estrategias dimensionales pues las obras, se proporcionan de forma pertinente al contexto y la función urbana. Sin duda alguna, la realidad material gravita de forma similar sobre ellas, siempre señaladas por algún tipo de impureza como sustancia de trabajo última. Especialmente, debemos señalar esa búsqueda reiterada de construcción de memorias colectivas que se alumbran desde el drama, el pensamiento político o el territorio, con todo lo que ello implica, más allá de lo emocional. El artista define unos dispositivos, temporales y estables que buscan conducir a quienes participan de ellos, ante horizontes de reflexión general e individual.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston. *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*. Bari : Dedalo libri, 1973, 117. En Pirri, Alfredo. « Fuoco – Cenere - Silenzio » [en línea]. *Sciami*. 30/04/2021. [Fecha de consulta: 10/05/2023]. Disponible en <<https://webzine.sciami.com/fuoco-cenere-silenzio/>>.
- Berlin memorial to the murdered jews of Europe. *Eisenman architects* [en línea]. [Fecha de consulta: 10/07/2023]. Disponible en <<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>.
- CARRUESCO, Jesús y RUIZ DE ARBULO, Joaquín. «Certamina en el Circo de Tarraco como espectáculos provinciales». En López Vilar, Jordi (ed.). *Tarraco biennial. Actes 3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic*. Tarragona: Fundació Privada Mútua Catalana, 2017, p. 301-306.
- CELANT, Germano. *Manzoni*. Milano : Skira, 2008.
- CLEMENTE, Paolo. « Siti archeologici: gli effetti di un concerto sul Circo Massimo a Roma » [en línea]. *Ingenio*. 21/08/2023. [Fecha de consulta: 19/01/2024]. Disponible en <<https://www.ingenio-web.it/articoli/siti-archeologici-gli-effetti-di-un-concerto-sul-circo-massimo-a-roma/>>.
- COLASANTI, Claudia. « What art is made of ». *Flash Art International*. March 9, 2004.
- Compagni e Angeli Roma. *Fondazione Gramsci* [en línea]. [Fecha de consulta: 19/11/2023]. Disponible en <<https://fondazionegramsci.org/mostre-e-spettacoli/compagni-e-angeli-roma/>>.

²⁹ Berlin memorial to the murdered jews of Europe. *Eisenman architects* [en línea]. [Consulta: 10-07-2023]. Disponible en <<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>.

- Contemporánea, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 1973-74 poster. *S.t. foto librería galleria* [en línea]. [Fecha de consulta: 27/12/2023]. Disponible en <<https://www.stsenzaititolo.com/st/photo-book/contemporanea-roma-1973-74-manifesto-originale/>>.
- GENTILONI, Umberto. «PERTINI, Alessandro» [en línea]. *Treccani*. [Fecha de consulta: 20/01/2024]. Disponible en <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pertini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=PERTINI%2C%20Alessandro](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pertini_(Dizionario-Biografico)/?search=PERTINI%2C%20Alessandro)>.
- LONARDELLI, Luigia. «Contemporánea: An Exhibition in an Underground Car Park» [en línea]. *Art Journal*. 2018, vol. 77, n. 1, p. 7-29. [Fecha de consulta: 22/10/2023]. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/45142689>>.
- LONARDELLI, Luigia. «Sottterranea, *Contempopranea*». En Lancioni, Daniela (ed.). *Anni '70. Arte a Roma*. Roma: Iacobelli Editore, 2013, p. 94-105.
- Maneskind realiza un concierto agotado para más de 70,000 fanáticos en el Circo Massimo de Roma. *Sony Music Latin* [en línea]. [Fecha de consulta: 18/01/2024]. Disponible en <<https://www.sonymusiclatin.com/maneskin-realiza-un-concierto-agotado-para-mas-de-70000-fanaticos-en-el-circo-massimo-de-roma/>>.
- MORAL ANDRÉS, Fernando. *Alfredo Pirri. Espaço privado, arte público*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2020.
- MOURE, Gloria. «Kounellis» [en línea]. *Museo Nacional Centro de Arte REINA SOFÍA*. 1996. [Fecha de consulta: 9/10/2023]. Disponible en <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kounellis>>.
- Oltre Tutto. Il Capodanno di Roma è un grande evento digital. *Oggiroma* [en línea]. [Fecha de consulta: 16/09/2023]. Disponible en <<https://www.oggiroma.it/eventi/appuntamenti-virtuali/oltre-tutto/55519/>>.
- PIRRI, Alfredo. «RWD-FWD». En Carpi De Resmini, Benedetta, Pratesi, Ludovico (ed.). *Alfredo Pirri, i pesci non portano fucili*. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 17-21.
- . «Opere». En Carpi De Resmini, Benedetta, Pratesi, Ludovico (ed.). *Alfredo Pirri, i pesci non portano fucili*. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 157-212.
- Prospettive con Orizzonti. *Alfredo Pirri* [en línea]. [Fecha de consulta: 12/06/2023]. Disponible en <<https://www.alfredopirri.com/prospettive-con-orizzonti/>>.
- RODRÍGUEZ, Delfín y BOROBLA, Mar. *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2011.
- RORRO, Angelandreina (ed.). *Alfredo Pirri. Passi 2003-2012*. Pistoia: gli Ori, 2012.
- VV.AA. «I lavori di Alfredo Pirri i omaggio a Gramsci, un ponte tra Italia e Albania» [en línea]. *Insideart*. 05/11/2019. [Fecha de consulta: 23/11/2023]. Disponible en <<https://insideart.eu/2019/11/05/i-lavori-di-alfredo-pirri-in-omaggio-a-gramsci-un-ponte-tra-italia-e-albania/>>.
- VV.AA. «Introducción al estudio de los Quaderni de carcere del Antonio Gramsci» [en línea]. *Associació d'estudis Gramscians de Catalunya*. 20/05/2020. [Fecha de consulta: 20/01/2024]. Disponible en <<https://gramsci.cat/introduccion-al-estudio-de-los-quaderni-del-carcere-de-antonio-gramsci/>>.
- VV.AA. *Mike Kelley: Ghost and Spirit*. Paris: Dilecta, 2023.
- VV.AA. «Tavole delle opere in mostra». En Lancioni, Daniela (ed.). *Anni '70. Arte a Roma*. Roma: Iacobelli Editore. 2013, p. 131-302.

HidroARTE: en busca del agua perdida de Tenochtitlán

Marie-Pierre RAMOUCHE

Universidad de Perpignan Via Domitia
CRESEM : Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en
Méditerranées (UR 7397 UPVD).
marie-pierre.ramouche@univ-perp.fr

Resumen: Entre 2013 y 2019, la SACMEX (Sistema de Aguas de la Ciudad de México) en colaboración con el gobierno de la ciudad de México convocó *hidroARTE*, un concurso de cultura del agua y arte urbano cuyo objetivo era fomentar el ahorro del agua y el cuidado ambiental de la cuenca del valle de México a través del arte urbano. Analizando algunos de los murales de este concurso, nos proponemos estudiar cómo los artistas que participaron en *hidroARTE* procuraron rescatar y reinventar la relación entre la ciudad de México y el agua que antaño definía esa antigua ciudad lacustre. Esta reflexión nos llevará a interrogarnos sobre la capacidad y los límites del arte urbano para redefinir las relaciones de los habitantes con ciertos espacios de su ciudad así como su propio papel de ciudadano responsable en una *polis* cuyos recursos en agua escasean.

Palabras claves: *HidroARTE*, arte urbano, murales, ciudad, México, recursos hídricos, ecología, cultura del agua

HidroARTE : à la recherche de l'eau perdue de Tenochtitlan

Résumé : Entre 2013 et 2019, SACMEX (Sistema de Aguas de la Ciudad de México), en collaboration avec le gouvernement de la ville de Mexico, organisa *hidroARTE*, un concours d'art urbain et de culture de l'eau dont l'objectif était de promouvoir l'économie d'eau et la protection de l'environnement dans le bassin de la vallée de Mexico par le biais de l'art urbain. En analysant certaines des peintures murales réalisées dans le cadre de ce concours, nous nous proposons d'étudier comment les artistes qui ont participé à *hidroARTE* ont cherché à récupérer et à réinventer la relation entre Mexico et l'eau qui définissait autrefois cette ancienne ville lacustre. Cette réflexion nous amènera à nous interroger sur la capacité et les limites de l'art urbain pour redéfinir la relation des habitants avec certains espaces de leur ville ainsi que leur propre rôle en tant que citoyens responsables dans une *polis* dont les ressources en eau sont rares.

Mots-clés : *HidroARTE*, art urbain, peintures murales, ville, Mexique, ressources en eau, écologie, culture de l'eau

HidroARTE: in search of the lost water of Tenochtitla

Abstract: Between 2013 and 2019, in collaboration with the government of Mexico City, SACMEX (Sistema de Aguas de la Ciudad de México) organized *hidroARTE*, a water culture and urban art contest whose objective was to promote water saving and environmental care of the Mexico Valley basin through urban art. By analyzing some of the murals of this contest, we propose to study how the artists who participated in *hidroARTE* tried to rescue and reinvent the relationship between Mexico City and the water that once defined this ancient lake city. This reflection will lead us to question the capacity and limits of urban art to redefine the relationship of the inhabitants with certain spaces in their city as well as their own role as responsible citizens in a *polis* whose water resources are scarce.

Keywords: A *HidroARTE*, urban art, murals, city, Mexico, water resources, ecology, water culture

Introducción

Cuando Hernán Cortés y sus hombres vieron por primera vez Tenochtitlán, la capital del imperio azteca, quedaron maravillados por la portentosa imagen de esta ciudad flotante en medio del lago Texcoco, en cuyo centro se erigía el inmenso templo mayor en honor a Tláloc, dios de la lluvia.

¿Qué queda, 500 años después, de la presencia del agua en esta antigua ciudad lacustre? Tras años de modificar el ciclo hidrológico natural, entubar ríos, modificar cauces, desecar tierras, la ciudad de México, que se convirtió en una de las megalópolis más pobladas y contaminadas del planeta, tiene graves problemas de abastecimiento del agua. Entre 2013 y 2019, la SACMEX (Sistema de Aguas de la Ciudad de México) en colaboración con el gobierno de la ciudad de México convocó *hidro.ARTE*, un concurso de cultura del agua y arte urbano cuyo objetivo era fomentar el ahorro del agua y el cuidado ambiental de la cuenca del valle de México a través del arte urbano.

Analizando algunos de los murales de este concurso, nos proponemos estudiar cómo los artistas que participaron en *hidro.ARTE* procuraron rescatar y reinventar la relación entre la ciudad de México y el agua que antaño la definía. Esta reflexión nos llevará a interrogarnos sobre la capacidad y los límites del arte urbano para redefinir las relaciones de los habitantes con ciertos espacios de su ciudad así como su propio papel de ciudadano responsable en una *polis* cuyos recursos en agua escasean.

Breve historia hidrológica de la ciudad de México

En su libro *El agua y la ciudad de México: de Tenochtitlán a la megalópolis del siglo XXI*¹, Jorge Legorreta explica que la cuenca de México, situada en el centro del país, es una cuenca endorreica, o sea una cuenca que no tiene salida al mar. Por consiguiente, los 48 ríos que bajan de las elevadas sierras, montañas, volcanes que rodean esa cuenca formaron zonas lacustres, como el lago de Texcoco, en medio del cual estaba construida la ciudad azteca de Tenochtitlán. Legorreta añade que es una zona donde llueve, o llovía, mucho (la mitad del año, de mayo a octubre) y que, por lo tanto, la profusión de recursos hídricos la hicieron propicia para una gran concentración de población (contaba con aproximadamente un millón de habitantes en el siglo XVI). Sin embargo, esa abundancia de agua también conllevaba algunos aspectos menos ventajosos. Primero, cabe especificar que el agua del lago, en su gran mayoría, no era potable, por lo que los ingenieros mexicas tuvieron que construir un gran acueducto para abastecer de agua dulce a la creciente población. Segundo, las inundaciones ocurrían con frecuencia. La respuesta mexica a estos problemas fue la edificación de un gran dique, el albarradón de Nezahualcóyotl, con esclusas para vaciar las aguas si el nivel se volvía peligroso, dique que tenía también como función separar las aguas salobres de las dulces. Como lo podemos ver, los mexicas intentaron adaptarse al agua, cohabitar con el agua a la que veneraban. Después de la conquista, los españoles no siguieron aquel sistema de adaptación para gestionar los recursos hídricos de la capital azteca, sino que decidieron domar el agua y hacerla desaparecer. En efecto, la gran obsesión española, desde la época colonial, fue drenar el agua del lago y de los ríos que llegan hasta a la ciudad entubándola, mediante gigantescas canalizaciones que desembocan en el mar. Pero esta estrategia no dio sus frutos: las inundaciones continuaron, el drenaje provocó el hundimiento de la ciudad (hasta 9 m en

1 Jorge Legorreta, *El agua y la ciudad de México: de Tenochtitlán a la megalópolis del siglo XXI*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.

algunos puntos). Por añadidura, al entubar los ríos que llegan a la ciudad, se dejó de aprovechar el agua potable que traían².

Lo que queda de este pasado lacustre es la zona muy turística del humedal de Xochimilco, Patrimonio de la Humanidad, sobre el cual cuelga una espada de Damocles por la continua expansión de la megalópolis de México³, que por otra parte sigue importando cada vez más agua de otras cuencas lejanas, causando obviamente otros problemas ecológicos en las zonas donde se extrae esa agua.

Otras soluciones, como el plan Texcoco, en 1965, proponían una rehidratación de áreas aún baldías del viejo lago, aspiraban a volver a algo un tanto parecido al equilibrio lacustre del siglo XV, pero esos proyectos fueron descartados a favor del drenaje.

En conclusión de su obra publicada en 2006, Jorge Legorreta declaraba:

Urge, una profunda evaluación de las actuales políticas hidráulicas con el propósito de incorporar en ellas la necesidad de restaurar, proteger y utilizar los recursos hídricos existentes en la cuenca, hoy muchos de ellos desperdiciados. Y de tal manera que empecemos nuevamente a recuperar la armonía entre el hombre urbano y la naturaleza que lo rodea, uno de los principios básicos que fundamentó la cultura de nuestros antepasados⁴.

Hoy en día, hay una clara toma de conciencia acerca del problema de escasez de agua que tiene la ciudad de México, cuyos acuíferos se están vaciando. La historia de la gestión del agua que acabamos de esbozar es una parte del problema, pero no la única responsable de la situación actual; también lo son, obviamente, la explosión demográfica que ha conocido la ciudad desde el siglo XX, la contaminación, y los efectos del cambio climático. En 2023, debido a la crisis climática, un tremendo episodio de sequía afectaba el 80 % del país, incluida la capital del Estado⁵. Los reclamos de Jorge Legorreta siguen siendo actuales, los científicos siguen insistiendo en que una parte de la solución es renaturalizar el territorio, restaurar los ríos, los humedales y los lagos. Eso permitiría tanto la infiltración del agua y el relleno de los acuíferos, como detener las inundaciones⁶.

Otro aspecto importante para luchar contra esta crisis del agua, es la necesidad de sensibilizar y concienciar a la población, crear lo que se llama «una cultura del agua», o más bien «una nueva cultura del agua».

¿Qué es una cultura del agua? Según Dorian Rommens, de Sectores de Ciencias Humanas y Sociales y de Ciencias Naturales de la UNESCO, «la cultura del agua implica un conjunto de saberes, experiencias, valores, actitudes y memorias sociales en torno al agua. Es dinámica y se puede transformar»⁷. Por eso, desde hace unos cuantos años, las instancias gubernamentales de varios países ponen en marcha campañas de sensibilización y de educación con el fin de impulsar una nueva cultura del agua, capaz de cambiar actitudes,

2 El agua de lluvia, la de los 48 ríos y de una docena de manantiales se envían casi en su totalidad a los drenajes de la ciudad. El agua de los ríos, manantiales y de algunas presas se ha marginado como fuente de abastecimiento. Parte del agua potable que se consume en la ciudad de México debe ser importada de las cuencas del Balsas y de Lerma (Jorge Legorreta, *Ibid.*, p. 248).

3 Teresa de Miguel, «La obra que amenaza Xochimilco, el último humedal de la Ciudad de México» [en línea]. *El País*, 15/07/20. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <<https://elpais.com/mexico/2020-07-15/la-obra-que-amenaza-xochimilco-el-ultimo-humedal-de-ciudad-de-mexico.html#?rel=mas>>.

4 Jorge Legorreta, *Op. cit.*, p. 251.

5 Georgina Zerega, «La falta de agua castiga a México» [en línea]. *El País*, 25/03/23. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <<https://elpais.com/mexico/2023-03-25/la-falta-de-agua-castiga-a-mexico.html>>.

6 UNAM Global, *La ciudad de México podría tener una grave crisis de agua a corto plazo* [vídeo]. 22/03/18. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ekJITWkaMs&list=PLXXVnDkkSFjPGOreJ1UaoZyGEaAlcUhi&index=3>>.

7 UNESCO México, *Webinar cultura del agua. Cultura del agua: ¿Y México?* [vídeo]. 29/03/22. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=462750212271631>.

percepciones y conductas. Al lado de las imprescindibles reformas estructurales, se trata de otorgarle el valor que se merece al agua, de crear, como lo afirma Javier Taks, coordinador de la Cátedra UNESCO de agua y cultura, «una nueva narrativa de nuestras sociedades en que el agua sea central». «Todos formamos parte de una cultura del agua», añade, pero el problema es que «no somos conscientes de ello»⁸.

Esa nueva cultura del agua se está fomentando en México a través de una multitud de iniciativas: celebraciones en torno al día mundial del agua (el 22 de marzo), foros del agua, creación de dos museos del agua, de un premio nacional juvenil del agua, etc. Sin embargo, es de lamentar que esta impulsión de la cultura del agua no vaya acompañada, en el caso concreto de la ciudad de México, de las indispensables reformas estructurales que incumben a las autoridades y recaiga únicamente en el ciudadano el ser agente de cambio. El caso del humedal de Xochimilco mencionado anteriormente es revelador de esta falta de acción pública.

Sin dejar de lado este aprovechamiento de la cultura para el *greenwashing* de las autoridades municipales, nos centraremos en este estudio en una de las iniciativas relacionadas con el desarrollo de la cultura del agua. Se trata del concurso de cultura del agua y arte urbano *hidroARTE* lanzado por la SACMEX⁹, el organismo público encargado de gestionar el agua en la ciudad de México. Nuestro corpus será constituido mayoritariamente por las obras finalistas de las 6 ediciones del concurso que pueden encontrarse en la página web de *hidroARTE*¹⁰.

Queremos demostrar que *hidroARTE* es un ejemplo de cómo el arte urbano, a pesar de la recuperación política, puede contribuir a redefinir y a reinventar las relaciones entre una ciudad y sus habitantes, y luego, de manera más precisa, entre una ciudad, sus habitantes, y sus recursos hídricos.

El arte urbano y la reinención de la ciudad

El arte urbano del que hablaremos en este análisis es el arte callejero o *street art* que se divide en dos ramas.

La primera, el origen, son los *tags*, los *blaze* con los que, desde los años 1970, una multitud de jóvenes *writers* estadounidenses marcan su territorio y el de su *crew* por sus barrios, actividad las más de las veces ilegal, considerada como vandálica, y que suele generar rechazo social¹¹. La segunda empieza un poco más tarde, a partir de años 1980-1990 (algunos hablaron de postgraffiti) y es una práctica de arte mural que se aleja de la sencilla firma, para abarcar obras pintadas con spray, aerosol, brocha, o a base de estencil (plantillas). Poco a poco, el *street art* se ha ido diversificando cada vez más, hasta incluir formas artísticas como la fotografía, la cerámica, la escultura, etc. Esta práctica del *street art* goza de cada vez más aceptación y reconocimiento social e institucional como lo atestiguan los cada vez más numerosos

8 *Ibid.*

9 La SACMEX «tiene por objetivo, con base en el Decreto por el cual se creó, prestar los servicios públicos de suministro de agua potable, drenaje, alcantarillado, tratamiento de aguas residuales y reutilización. Operar, mantener y construir la infraestructura hidráulica; explotar, usar, aprovechar las aguas, su distribución y control, así como la preservación de su cantidad y la calidad para contribuir al desarrollo integral sustentable de la Ciudad» (SACMEX. [en línea]. [Consulta: 13-04-2024]. Disponible en <<https://www.sacmex.cdmx.gob.mx/organo-descentralizado/acerca-sacmex>>).

10 Nos hemos centrado en los finalistas que aparecen en todas las ediciones, menos en la quinta, en cuya página no se incluyeron ni a los finalistas ni a los premiados. También citaremos algunos murales que no formaron parte de los finalistas pero que llamaron particularmente nuestra atención. Salvo indicación contraria, todos los murales citados se pueden encontrar en la página siguiente [Consulta: 11-06-2024]: <<https://aplicaciones.sacmex.cdmx.gob.mx/hidroarte/arturbano/hidroArte2013/#finalistas>>.

11 Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : du graffiti au street art*. París : Gallimard, 2012.

festivales de arte urbano, las galerías especializadas, los museos de arte urbano, etc. Muchos de estos artistas alternan entre actividad ilegal y legal. Ilegal porque la dimensión de contra cultura y rebeldía está en el corazón del *street art*, un arte que se quiere público, efímero, que aspira a retar las leyes de la ciudad y escapar a las del mercado; legal porque hay que ganarse la vida y siempre viene bien ser reconocido.

En el caso mexicano hay que añadir otra rama al árbol genealógico del *street art*, la del movimiento muralista mexicano, encabezado en los años 1920-1940 por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, que marcó profundamente la historia del arte en el país y de cuyo legado volveremos a hablar más adelante.

Para no entrar en más detalles, concluiremos que dentro de este artículo, por los términos “arte urbano”, “arte callejero” o “*street art*” se referirá al arte mural, o a murales realizados con o sin autorización por artistas *amateurs* o profesionales. En el caso del concurso *hidroARTE*, huelga decir que se trata de un arte urbano autorizado y hasta promocionado, en el que participaron tanto artistas que nunca pintan por la calle, como artistas urbanos acostumbrados a pintar legal o ilegalmente.

Después de este preámbulo terminológico, estudiaremos ahora, a través del caso concreto de *hidroARTE*, las razones por las que el arte urbano contribuye a reinventar una ciudad.

Primero, destaca la plusvalía estética que aporta el arte callejero a la ciudad. Éste era uno de los principales beneficios de la convocatoria de *hidroARTE*: «mejorar los espacios públicos». Así lo entendió la Ciudad de México, igual que las otras numerosas ciudades en el mundo que proponen festivales de arte urbano, museos al aire libre, etc. No obstante, hay que recalcar que en muchos casos esas operaciones de revitalización de espacios públicos a través del arte urbano desembocan en procesos de gentrificación. Según Fernández de Betoño, la gentrificación «hace referencia al desplazamiento urbano que sufren los vecinos de bajo poder adquisitivo de un antiguo barrio renovado que no pueden hacer frente a la subida de los alquileres causada por dicha remodelación¹²». Lo que se conoce también como «el efecto Soho», hace del *street art* un medio de atractivo turístico, favoreciendo por ejemplo la creación de rutas del *street art*, dinamizando economías locales y valorizando estas expresiones artísticas¹³, pero muchas veces a costa de «una segregación espacial en forma de desplazamiento forzado o expulsión de numerosos habitantes». *HidroARTE* nos parece escapar a este escollo en la medida en que los 750 murales del concurso no están concentrados en un solo barrio sino que están diseminados por toda la Ciudad de México, en los edificios de la SACMEX, siendo muchos de ellos bardas que dan a carreteras de doble carril o más, contexto poco propicio a un «efecto Soho».

Además, como lo afirma el grafitero francés Codex Urbanus, los grandes festivales de arte urbano tienden a invitar a artistas reconocidos internacionalmente para tener más prestigio y turistas. Como consecuencia de ello se suelen encontrar a los mismos artistas en estos espacios. Lamentando esa homogeneización de la representación del arte callejero, Codex Urbanus afirma que, precisamente, el arte urbano puede contribuir a darle una identidad singular a una ciudad en un mundo globalizado. El grafitero subraya así el carácter territorial de los orígenes del *street art*: los tags cubren un territorio, nos dicen «éste es mi territorio y el de mi equipo»; y el *street art*, en su forma actual, sigue la misma lógica. Marcar su territorio es también imprescindible para ser visto y llegar a tener un nombre. Ahora bien esta «estrategia

12 Unai Fernández de Betoño, «Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana». En Chaves Martín, Miguel Ángel (ed.), *Arquitectura, patrimonio y ciudad*. Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 155.

13 Ricardo Klein, «La ciudad y el turismo. Experiencias desde la gestión del *street art*». *Sociología: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 2019, p. 55-56.

de ocupación territorial» otorga a cada ciudad un carácter artístico genuino y único¹⁴. Para Codex Urbanus:

Eso constituye una de las ventajas refrescantes del street art: en un mundo cada vez más globalizado, en que todas las calles peatonales venden los mismos productos en las mismas tiendas, donde todos los museos de arte contemporáneo del planeta enseñan de forma mayoritaria a los mismos artistas, el street art ha permitido la creación de un concepto de «Territorio Artístico», que es no sólo una oda a la diversidad sino que justifica el viaje. A los aficionados al street art les encanta descubrir escenas locales, con nombres y estilos particulares, que dan un tinte único a las calles de diferentes ciudades del mundo¹⁵.

Esto fue lo que permitió el concurso *hidroARTE*, en que la gran mayoría de participantes eran de la ciudad de México. Era, por cierto, el tercer beneficio avanzado en la convocatoria: «Promover el talento de artistas urbanos jóvenes de la CDMX». Esos jóvenes artistas brindaron así su sello personal al arte mural de la capital mexicana redefiniendo su rostro cultural.

Otra razón por la cual se puede decir que el *street art* contribuye a la reinención de una ciudad es el hecho de que, de cierta manera, contribuye a hacerla más humana, sobre todo en megalópolis o macrourbes como la ciudad de México. En esos entornos tan inhumanos, por su tamaño, por su configuración, su falta de urbanismo, en esas ciudades hechas más para los coches y la publicidad que para los humanos, sin hablar de los barrios más marginados y más pobres, se empieza a hablar de «vecindad difusa»¹⁶, un concepto que hace hincapié en la falta de sentimiento de pertenencia a la ciudad y la falta de vínculo humano entre sus habitantes. Ahora bien, en esas junglas urbanas, de muros grises, cemento, carreteras, los murales pueden hacer las veces de oasis de colores, de urbanidad y de humanidad. En un vídeo sobre *hidroARTE*, el artista mexicano Jorge Tellaecbe habla de esta capacidad del *street art* para humanizar la ciudad: «Estas obras en la ciudad [...] proponen algo diferente a la contaminación visual que vivimos en esta ciudad todos los días y [...] permiten crear diálogo»¹⁷. Este diálogo con y entre los vecinos fue uno de los temas centrales de la tercera edición de *hidroARTE* en 2015, cuando se organizó un concurso de residencia para artistas colombianos. En el dossier que tenían que rellenar para obtener una residencia artística, los candidatos tenían que formular una propuesta de socialización. Se propusieron estrategias de

14 Cuando se trata de un arte callejero promocionado, también entra en la estrategia de creación de la marca-ciudad para atraer turistas e inversores, lo que ilustra otra vez la recuperación político-económica que afecta el *street art*. Fernández de Betoño subraya todo el interés político y económico que puede sacar una ciudad como Vitoria en el País Vasco, sustituyendo los grafitis de carácter contestatario o político por un recorrido muralístico de promoción institucional que posteriormente se publicita dentro de la oferta turística (Unai Fernández de Betoño, *Op. cit.*, p. 158).

15 Codex Urbanus, *Pourquoi l'art est dans la rue ?* Grenoble: Critères Éditions, 2018, p. 58. La traducción es nuestra.

16 «Retomando las palabras que ha utilizado Kevin Lynch en su libro *La imagen de la ciudad* (1960) para referirse a estas formas ampliadas de ciudadanía, las macrourbes suponen un debilitamiento de la «legibilidad» simbólica del espacio social. Este empobrecimiento semántico de la idea de «habitar una ciudad» es claramente perceptible si se observa que, en lo que se refiere a los vínculos de ciudadanía de sus habitantes, ha habido un claro desplazamiento en las mecánicas de vinculación entre los diversos niveles de adscripción comunitaria (desde los entornos inmediatos de vecindad, trabajo o educación hasta los menos cercanos como pueden serlo los medios de transporte, los espacios de ocio o los corredores turísticos). Esta situación ha sido definida por la sociología, la geografía humana y las teorías de la percepción y producción del espacio público como la «vecindad difusa» (*diffuse neighborhood*), la cual tiene una importante repercusión en lo que al tema de la ciudad como imagen colectiva se refiere» (Joaquín Barriendos Rodríguez, «El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica». *Aisthesis*, 2007, n°41. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 70).

17 *hidroARTE* CDMX, Jorge E. Tellaecbe en «SACMEX Parque Delta» [vídeo]. 12/03/18. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ekK_OfgEHaw>.

interacción con el público, del mero intercambio durante la realización del trabajo hasta la creación de talleres.

Numerosos son los proyectos, en el mundo del *street art*, que privilegian esta implicación de los vecinos, como el del barrio de las Palmitas en que se involucró activamente uno de los miembros del jurado de *hidroARTE*, el artista mexicano Enrique Gómez Mybe: gracias a la ayuda de los habitantes, que participaron en el diseño y la realización de las obras, un grupo de artistas urbanos convirtió las casas de ese barrio desfavorecido en un inmenso mural multicolor¹⁸. Más allá de volver a crear vínculo entre esta vecindad difusa, este tipo de iniciativas refuerzan el sentimiento de pertenencia a un barrio o una ciudad. Así lo resalta Laura Luque en su artículo «Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano»¹⁹, al ver en el arte urbano un generador de identidad en la ciudadanía, sobre todo mediante estos aspectos de socialización: «[e]ste tipo de obras hace que las personas las sientan como suyas, las respetan, las admiran y piden más»²⁰, afirma Luque. Podemos suponer que la votación popular organizada para escoger a los artistas premiados en cada edición de *hidroARTE* perseguía también el fin de que los habitantes se apropiaran estos muros y los vieran más como suyos, incrementando así su sentimiento de pertenencia a su ciudad o su barrio.

Por fin, estos encuentros inesperados y efímeros que produce el arte urbano, en la esquina de una calle, en el muro de una casa abandonada, de cierto modo reinventan de manera continua los paseos de los habitantes por su ciudad.

Como lo acabamos de ver a través de unos cuantos ejemplos, la práctica del arte urbano puede afectar los vínculos entre una ciudad y sus habitantes multiplicándolos y profundizándolos de diversos modos. En el caso preciso de *hidroARTE*, el *street art* tenía además como misión la de generar un cambio de percepción y de conducta en la ciudadanía en relación con los recursos hídricos de la capital mexicana. Nos proponemos por lo tanto, en una tercera parte, analizar de qué manera las obras producidas en el marco de este concurso son una tentativa de reconectar a los capitalinos con el agua perdida de Tenochtitlán.

Reconexión entre ciudadanos y agua

Tal como lo escribe la antropóloga Verónica Strang, debido a la omnipresencia del agua en nuestras sociedades, cada paisaje cultural es también un *waterscape*, o paisaje de agua²¹: lo son los ríos, las fuentes, pero también las partes invisibles como los canales, las tuberías, las alcantarillas, etc. Sin embargo, como ya lo mencionábamos anteriormente, en nuestras sociedades urbanas, no le damos la importancia que se merece a este paisaje de agua, el agua no es central en nuestras narrativas modernas. Una ausencia más que problemática si tomamos en cuenta que este recurso vital está escaseando en muchas zonas urbanas, como por ejemplo, en la ciudad de México que podría quedarse sin agua dentro de 15 años, según

18 Mónica Cruz, «Los muralistas mexicanos que pintaron un barrio entero» [en línea]. *El País*, 05/06/16. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <https://verne.elpais.com/verne/2016/06/04/mexico/1465019297_553358.html>.

Sin embargo, cabe resaltar que este tipo de proyecto puede ocultar una cara menos reluciente es a saber la recuperación política del *street art* para tapar las desigualdades sociales con una capa de pintura.

19 Laura Luque Rodrigo, «Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano». *Ge-Conservación*, 2019, n. 16.

20 Guillermo Pedrosa, «El arte urbano: una forma de generar identidad entre la ciudadanía» [en línea]. *Aula Magna*. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <<https://www.aulamagna.com/es/arte-urbano-investigacion-universidad-de-jaen/>>.

21 Verónica Strang citada por Javier Taks, UNESCO México, *Webinar cultura del agua. Cultura del agua: ¿Y México?* [vídeo]. 29/03/22. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=462750212271631>.

auguran algunos científicos de la UNAM²². De ahí la necesidad, para Javier Taks, de reformas estructurales pero también de la concienciación de la ciudadanía mediante la educación formal (en los sistemas educativos) como informal, a través de los museos o de actividades artísticas²³. En un país como México, acostumbrado desde el movimiento muralista a que el arte mural sea vector de educación, no es de sorprender que hayan surgido iniciativas como *hidroARTE* para desarrollar esta nueva cultura del agua.

Más allá del ejemplo del muralismo mexicano²⁴, mucho se ha escrito sobre el *soft power* que representa el arte a la hora de cambiar percepciones e imaginarios²⁵.

Como lo escribe Peter Bengsten en su libro *Street art and the environment*:

*[...] el arte puede ser un medio eficaz para transmitir al público los retos medioambientales. Puede influir en la gente de forma más sutil que los hechos y las proyecciones científicas de escenarios futuros, abordando de forma atractiva actitudes y estilos de vida, así como valores sociales, existenciales y éticos*²⁶.

Schneider-Mayerson concretiza estas afirmaciones refiriéndose a las investigaciones empíricas que se han realizado acerca de la capacidad del arte para provocar tomas de conciencia²⁷. Con otros varios académicos, Schneider-Mayerson se dedica a la ecocrítica empírica, un campo de investigación que reúne a estudiosos de letras, arte, sociología, y psicología sobre todo, con el fin de analizar las capacidades y los límites del arte para generar cambios en los individuos frente a la crisis ecológica. En el libro *Empirical Ecocriticism*, los editores escriben:

*Aunque la mayoría de los estudios de casos de este libro se centran en el cambio social a nivel micro, o en los cambios de actitudes, creencias y comportamientos, éstos constituyen una base necesaria para el cambio social a nivel macro, como las transformaciones de los sistemas industriales, jurídicos y económicos. De hecho, como señalan numerosos colaboradores, los pequeños y temporales cambios generados por un solo texto cultural, hacen que podamos esperar transformaciones más significativas y duraderas de un torrente de textos, que es exactamente lo que exige el momento en que estamos*²⁸.

Que sepamos, todavía no se ha realizado ningún estudio empírico sobre el poder del arte callejero para inducir cambios de percepción y actitudes en la ciudadanía frente a problemas ecológicos. Sería muy interesante aplicar un estudio de este tipo a los murales de *hidroARTE*, que representa un esfuerzo por crear una nueva narrativa del agua en la ciudad de México, y generar nuevos imaginarios acerca de las relaciones entre los ciudadanos y sus recursos

22 UNAM Global, *La ciudad de México podría tener una grave crisis de agua a corto plazo* [vídeo]. *Op. cit.*

23 UNESCO México, *Webinar cultura del agua. Cultura del agua: ¿Y México?* [vídeo]. *Op. cit.*

24 De hecho, se ha criticado mucho la poca eficacia de la intención pedagógica de los muralistas mexicanos cuyas obras, mayoritariamente, están situadas en el interior de edificios públicos a los que no tenían acceso los ciudadanos analfabetas a los que los artistas querían enseñar las raíces de su identidad y los valores de la revolución de 1911. Véase Marie-Pierre Ramouche, «Images de la révolution dans l'œuvre de Jorge González Camarena». *Caravelle*. 2011, n. 97.

25 Sobre el *soft power* de la industria cinematográfica véase por ejemplo Maíra Ouriveis, «*Soft power* e industria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo» [en línea]. *RARI*. [Consulta: 12-0-2024]. Disponible en <<https://rari.paginas.ufsc.br/files/2013/10/RARI-N.4-Vol.-II-Artigo-7.pdf>>.

26 Peter Bengsten, *Street art and the environment*. Granada: Almendros de Granada Press, 2018, p. 2. La traducción es nuestra.

27 Matthew Shneider-Mayerson et al., *Empirical Ecocriticism: Environmental Narratives for Social Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2023, p. 7.

28 *Ibid.* p. 6. La traducción es nuestra.

hídricos. Con sus 24000 m² cubiertos por 750 murales, podemos decir que este concurso responde también a la necesidad de hacer más visible el paisaje de agua de la capital.

Los temas que tenían que desarrollar los artistas en cada edición son reveladores de la intención de los organizadores de fomentar una nueva cultura del agua en la capital mexicana. Estos temas eran los siguientes (con algunas variaciones entre una edición y otra):

- «El cuidado, ahorro e importancia del agua en nuestra ciudad».
- «El agua como elemento fundamental para la creación de vida».
- «El cuidado del ambiente y su importancia en nuestra vida».
- «Cualquier otro tema que tenga relación directa con la cultura del agua y el ambiente».
- «El cuidado ambiental de la Cuenca del Valle de México y su importancia en nuestras vidas».

Después de mirar a través de la página web del concurso los diferentes murales finalistas en cada edición, pudimos comprobar que «El agua como elemento fundamental para la creación de vida» fue sin duda alguna el tema más tratado de todos, seguramente porque los demás ejes derivan de este primero: si el agua es fuente de la vida, es imprescindible para la ciudad, el medioambiente, y por lo tanto hay que cuidarla, ahorrarla. *Agua corazón de la vida* (2013), *Origen* (2013), *El agua como un círculo infinito de vida* (2014), *Todos somos agua* (2014), *Agua esencia de vida* (2014), *Yo soy la vida* (2014), *Sin agua no hay vida* (2015), *Elemento fundamental* (2015), *Somos agua* (2016), *Génesis* (2016), *Vida* (2019), etc., son algunos títulos que ilustran la predominancia de esta temática. Diseminados por la ciudad, esos murales se convierten en leitmotiv visuales que aspiran a sensibilizar a la ciudadanía acerca de la necesidad de cuidar este bien cada vez más escaso. En cambio, «El cuidado ambiental de la Cuenca del Valle de México y su importancia en nuestras vidas» no inspiró sobremanera a los artistas. El hecho de que se añadió únicamente en la última edición del concurso, puede explicar la poca representación de la cuenca del Valle de México y del pasado lacustre de México entre las obras producidas²⁹. Los grafiteros mexicanos no reclaman, como los científicos, una renaturalización de ciertas áreas de la ciudad. Sin embargo es posible evidenciar cierta inspiración en la concepción azteca del agua a través de dos aspectos que han llamado particularmente nuestra atención por su recurrencia: la interconexión entre todos los seres vivos y la dimensión sagrada del agua.

Numerosos son en efecto los murales que ponen de realce los lazos que entretrejen animales, vegetales, insectos en relación con el agua y el ser humano. Lejos de la dicotomía que se ha impuesto mayoritariamente en Occidente entre el ser humano y el resto de los seres vivos de este planeta, los grafiteros mexicanos, consciente o inconscientemente, parecen más influenciados por las ontologías relacionales³⁰ de los pueblos mesoamericanos, en las cuales dicha barrera entre humano y no humano no existe. No se ve en estos murales al Hombre con su H mayúscula, distinto y superior al resto de los seres vivos, sino a una humanidad

29 Entre los murales finalistas, tan sólo 4 evocan las características hídricas de la cuenca del valle de México y el pasado lacustre de la capital: *Transformación de la memoria*, Emmanuel Paredes (2015); *Agua conexión natural*, Óscar Manuel Carlos Espinosa (2019); *El agua retoma el pasado*, Ana Karen Ramírez Cabello (2019); *Flora y fauna de la cuenca*, Miguel Ángel Hernández Quintero (2019).

30 En *Sentipensar con la Tierra*, el antropólogo colombiano Arturo Escobar distingue la ontología moderna (llamada dualista o naturalista) basada en la separación radical entre naturaleza y cultura, cuerpo y mente, de las ontologías relacionales que implican una interconexión entre los diferentes seres vivos de un territorio (Arturo Escobar, *Sentipensar con la Tierra*. Medellín: UNAULA, 2014, p. 162).

como la danza del venado, para llamar la lluvia. Lo mismo podríamos decir de *Ceremonia del agua* (2013)³⁸ en que Paulina Suárez Vázquez rinde homenaje a todas las danzas y llamados al agua realizados por los humanos desde tiempos inmemoriales. Otro caso es el de Xbalanqué Velázquez Martínez y su obra titulada *Llamado de la vida* (2019)³⁹. Aquí también el artista parece inspirarse en la cultura maya, o en la de los yaquis del norte de México. En esta obra un chamán parece entrar en contacto con el espíritu del agua simbolizado por lo que podría ser un glifo maya. La gota que sale de la boca del chamán remite a la iconografía mesoamericana y significa que está hablando, o cantando, o, en este caso, invocando al agua. Vemos que la gota-palabra se transforma en chorro de agua que traspasa una especie de círculo cósmico para conectarse con el espíritu del agua. Bastante sibilina, esta obra conserva una parte de misterio susceptible de cautivar al transeúnte que pasa por delante de esta obra-ritual, en la que el agua no se ve como una materia carente de vida y ánima, sino como un elemento sagrado, fantástico, maravilloso, dotado de poderes tan mágicos como el de ser fuente de vida.

El concurso de arte urbano y cultura de agua *hidroARTE* es un ejemplo de cómo el *street art* puede contribuir a reinventar las relaciones entre los ciudadanos y su ciudad, embelleciéndola, dándole una identidad única, incrementando en los habitantes el sentimiento de pertenencia a dicha ciudad, creando diálogos e intercambios más humanos entre ellos y ella. También, por su dimensión claramente ecológica, ese concurso nos permitió insistir en la impronta que pueden dejar las artes sobre los imaginarios colectivos e individuales. Así lo entendieron los organizadores de *hidroArte* que buscaron mediante este concurso generar una nueva cultura del agua en la ciudad de México para que los habitantes adoptaran conductas más responsables frente a la cada vez mayor escasez de este recurso vital en la capital. Sin embargo, se puede lamentar que las autoridades no lleven a cabo las grandes reformas hidrológicas necesarias para completar dicha concienciación ciudadana y utilicen el arte como escaparate para ocultar su inacción.

Más allá de esta operación de *greenwashing*, los 750 murales de *hidroArte* están aquí, recordando a los transeúntes que el agua tiene un valor inestimable y sagrado, en el sentido más fuerte de la palabra. En efecto, alejándose del antropocentrismo y racionalismo occidental, muchas de esas obras parecen mucho más afines a las ontologías relacionales de los pueblos mesoamericanos que siguen considerando al agua como un ser viviente, una deidad a la que el ser humano y los otros seres vivos de este planeta están íntimamente conectados.

Bibliografía

BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín. «El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica». *Aisthesis*, 2007, n. 41. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 68-88.

BENGSTEN, Peter. *Street art and the environment*. Grenade: Almendros de Granada Press, 2018.

CODEX URBANUS. *Pourquoi l'art est dans la rue ?* Grenoble : Critères Éditions, 2018.

5vL2hpZHJvQXJ0ZTTwMTUvI211cmFsZXXN8MjAxNXxmaW5hbGlzdGFzfENyZWf0aXZpZGFkIGVuIGVslG1lbnNhamV8MXwzMA>.

38 *Ceremonia del agua*. *Google Arts and Culture* [en línea]. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <<https://artsandculture.google.com/asset/ceremonia-del-agua-paulina-su%C3%A1rez-v%C3%A1zquez/wwwE92TysbxnffQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.878790283590716%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.2573193359375%2C%22height%22%3A2.2156548500061035%7D%7D>>.

39 Murales hidroARTE 2019. *hidroARTE* [en línea]. [Consulta: 26-01-2024]. Disponible en <[181](https://aplicaciones.sacmex.cdmx.gob.mx/hidroarte/arteurbano/murales?m=L2hpZHJvYXJ0ZS9hcnRldXJiYW5vL2hpZHJvQXJ0ZTTwMTkvI211cmFsZXXN8MjAxOXxmaW5hbGlzdGFzfEhhYmlsaWRhZCBUw6ljbmljYXwyfDI2>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- CRUZ, Mónica. «Los muralistas mexicanos que pintaron un barrio entero» [en línea]. *El País*, 05/06/16. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en <https://verne.elpais.com/verne/2016/06/04/mexico/1465019297_553358.html>.
- ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la Tierra*. Medellín: UNAULA, 2014.
- FERNÁNDEZ DE BETOÑO, Unai. «Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana». En Chaves Martín, Miguel Ángel (ed). *Arquitectura, patrimonio y ciudad*. Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 155-160.
- HIDROARTE CDMX. Jorge E. Tellaache en «SACMEX Parque Delta» [vídeo]. 12/03/18. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ekK_OfgEHaw>.
- HIDROARTE CDMX SACMEX. [en línea]. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en: <<https://aplicaciones.sacmex.cdmx.gob.mx/hidroarte/arteburbano/hidroArte2013/#finalistas>>.
- KLEIN, Ricardo. «La ciudad y el turismo. Experiencias desde la gestión del *street art*». *Sociología: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 2019, p. 54-71.
- LEGORRETA, Jorge. *El agua y la ciudad de México: de Tenochtitlán a la megalópolis del siglo XXI*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.
- LEMOINE, Stéphanie. *L'art urbain: du graffiti au street art*. Paris: Gallimard, 2012.
- LUQUE RODRIGO, Laura. «Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano». *Ge-Conservacion*. 2019. n. 16, p. 176-185.
- MEILLON, Bénédicite. *Ecopoetics of Reenchantment*. Maryland: Lexington Books, 2023.
- MIGUEL, Teresa de. «La obra que amenaza Xochimilco, el último humedal de la Ciudad de México» [en línea]. *El País*, 15/07/20. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en <<https://elpais.com/mexico/2020-07-15/la-obra-que-amenaza-xochimilco-el-ultimo-humedal-de-ciudad-de-mexico.html#?rel=mas>>.
- OURIVEIS, Maíra. «Soft power e industria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo» [en línea]. *RARI*. [Fecha de consulta: 12/04/2024]. Disponible en <<https://rari.paginas.ufsc.br/files/2013/10/RARI-N.4-Vol.-II-Artigo-7.pdf>>.
- PEDROSA, Guillermo. «El arte urbano: una forma de generar identidad entre la ciudadanía» [en línea]. *Aula Magna*. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en <<https://www.aulamagna.com.es/arte-urbano-investigacion-universidad-de-jaen/>>.
- RAMOUCHE, Marie-Pierre. «Images de la révolution dans l'œuvre de Jorge González Camarena». *Caravelle*. 2011. n. 97, p. 147-164.
- SACMEX. [en línea]. [Fecha de consulta: 13/04/2024]. Disponible en <<https://www.sacmex.cdmx.gob.mx/organo-descentralizado/acerca-sacmex>>.
- SCHNEIDER-MAYERSON, Matthew et al. *Empirical Ecocriticism: Environmental Narratives for Social Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2023.
- UNAM GLOBAL. *La ciudad de México podría tener una grave crisis de agua a corto plazo* [vídeo]. 22/03/18. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ekJTTWka-Ms&list=PLXXVnDkkSFjPGOreJ1UaoZyGEaAlcUhi&index=3>>.
- UNESCO MÉXICO. *Webinar cultura del agua. Cultura del agua: ¿Y México?* [vídeo]. 29/03/2022. [Fecha de consulta: 26/01/2024]. Disponible en <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=462750212271631>.
- ZEREGA, Georgina. «La falta de agua castiga a México» [en línea]. *El País*, 25/03/23. [Fecha de consulta: 26-01-2024]. Disponible en <<https://elpais.com/mexico/2023-03-25/la-falta-de-agua-castiga-a-mexico.html>>

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	2
Marie-Caroline Leroux, Gloria Zarza Rondón, Estíbaliz Pérez Asperilla	
Parte I: representación (audio)visual de la ciudad	
REPRESENTACIONES DE CIUDADES COLONIALES EN EL TIEMPO: REFLEXIONES SOBRE LA CIUDAD DE ARGEL	7
Luis Fernando Fé Cantó	
LA CIUDAD DE MÉXICO A TRAVÉS DE LA MIRADA DE LOS CINEASTAS DEL EXILIO ESPAÑOL	18
Yolanda Guasch Marí	
ESTRATOS CINEMATOGRAFÍCOS DE LA CIUDAD DE ROMA: EL DESCUBRIMIENTO DE LA PERIFERIA URBANA	32
Óscar Lapeña Marchena	
LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO URBANO EN LA NOVELA GRÁFICA <i>PINTURAS DE GUERRA</i> (A. DE LA CALLE, 2017)	46
Marie-Caroline Leroux	
CIUDAD Y FOTOGRAFÍA. DISCURSOS VISUALES DE PODER EN LA CIUDAD DE GUATEMALA, 1890-1930	63
Florencia Quesada Avendaño	
LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE NUEVA YORK EN LOS CÓMICS DE SPIDERMAN Y DAREDEVIL. ARQUITECTURA, ESPACIO URBANO Y ARQUETIPOS SOCIALES	79
Carlos Treviño Avellaneda	
Parte II: intervenciones artísticas en el espacio público	
EL ARTE PÚBLICO DEL VANCOUVERISMO. ITINERARIOS CONTEMPORÁNEOS POR FALSE CREEK Y COAL HARBOUR	97
José Luis Chacón Ramírez	
<i>METROPOLIZ</i>, CIUDAD MESTIZA. ARTE, OCUPACIÓN Y AUTOGESTIÓN EN LA PERIFERIA DE ROMA	113
Miguel Ángel Chaves Martín	
CABEZAS EN EL PAISAJE: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS DE ALEX FLEMMING EN SÃO PAULO, BRASIL	125
Sylvia Furegatti	
ENTRE EL ARTE URBANO Y LA COMERCIALIZACIÓN CULTURAL: EXPLORANDO LAS INTERSECCIONES DE LA CREATIVIDAD, EL ACTIVISMO Y LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA EN ESPACIOS PÚBLICOS URBANOS	141
Jennifer García Carrizo	

MEMORIAS CRÍTICAS EN LA CIUDAD PÚBLICA CONTEMPORÁNEA: TRES OBRAS DE ALFREDO PIRRI.....	157
Fernando Moral Andrés y Elena Merino Gómez	
<i>HIDROARTE: EN BUSCA DEL AGUA PERDIDA DE TENOCHTITLÁN.....</i>	171
Marie-Pierre Ramouche	

Ilustración de portada: JBC - «La Belle de mai» - París, mayo de 2017

COLABORA: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la ciudad Contemporánea (Universidad Complutense de Madrid), EHIC (Université de Limoges) y Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA)

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Presses Universitaires de Limoges (PULIM)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Las Editoras no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.



ARTE Y CIUDAD
ARTE, ARQUITECTURA Y COMUNICACIÓN EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA
GRUPO DE INVESTIGACIÓN - UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

udima



ISBN: 978 2 84287 895 5