

año 7 · edición 25 · feb - abr 2020

ISSN: 2395-9894 #25

http://revista925taxco.fad.unam.mx

# paisaje y entorno, territorio

Taxco: apuntes sobre la peatonalización [3] Por Alejandro Quezada Figueroa

Los tapetes empedrados de Taxco de Alarcón, expresión comunitaria en riesgo [8] Por Alma Flores Gómez

Ensimismamiento, Paisaje en levantamiento aTAXCadO [13] Por Jorge Fanuvy Núñez Aguilera

¿Existen los paisajes olfativos? [19] Por Fabio Vélez Bertomeu, Esmeralda Gaona Estudillo,Santiago Echarri Cotler y Sara Laura Díaz Jiménez La traza del mundo. Dibujo y entorno [27] Por René Contreras Osio

Brasilia: la ciudad latinoamericana que nació del sueño de una utopía [36] Por Gabriela Balcázar Ramírez

La Ciudad Blanca, arquitectura Bauhaus en Medio Oriente [46] *Por Aldo Guzmán* 

De la construcción del paisaje a través de la vinculación humana [50] Por Verónica Toscano e Israel Torres

Cinematografía: Aquí hay gato encerrado: La tragedia de la producción de Cats [56] Por Ricardo A. González Cruz

Galería "Inktober 2019" [60] Con la obra de alumnos de la FAD Taxco













# Consejo Editorial

Dr. Gerardo García Luna Martínez Mtro. Pedro Ortiz Antoranz Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz Prof. Carlos Alberto Salgado Romero Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

# Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito **Editor**Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S. **Corrección y estilo**Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

# Colaboran en esta edición

Alejandro Quezada Figueroa
Alma Flores Gómez
Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Fabio Vélez Bartomeu
Esmeralda Gaona Estudillo
Santiago Echarri Cotler
Sara Laura Díaz Jiménez
René Contreras Osio
Gabriela Balcázar Ramírez
Aldo Guzmán
Verónica Toscano
Israel Torres
Ricardo A. González Cruz
Diseño y formación:
Miguel Ángel Padriñán Alba

.925 Artes y Diseño, Año 7, No. 25, febrero – abril 2020, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, http://revista925taxco.fad.unam.mx/, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.



# Taxco: apuntes sobre la peatonalización

## Por Alejandro Quezada Figueroa.

stas líneas se escriben no desde la perspectiva del arte, o la arquitectura, ni mucho menos desde la perspectiva de un urbanista, sino desde la simple y llana mirada de un usuario de esta ciudad de origen colonial, entre cuyas calles y callejuelas transcurre la vida de miles de habitantes.

Taxco de Alarcón, como otras tantas localidades mexicanas, presume de tener un particular encanto, de ser de los principales reales de minas de la época colonial<sup>1</sup>, y después de ser baluarte de la producción de artesanía de plata en México y, por tanto, de ser uno de los principales centros turísticos del estado de Guerrero.

Está claro que los taxqueños vivimos directa, o indirectamente del turismo, de acuerdo con el periódico "La Jornada"², la pasada Semana Santa (abril de 2019) hubo una derrama económica de 56 millones de pesos. Más allá de la realidad de estas cifras, creo que los pobladores estamos, en su mayoría, de acuerdo en la importancia económica de recibir turismo nacional e internacional, y no sólo en Semana Santa, sino de manera constante a lo largo del año.



https://www.lajornadaguerrero.com.mx/index.php/sociedadyjusticia/item/6942-en-taxco-hubo-una-derrama-economicapor-mas-de-56-mdp-por-la-semana-santa



O Alejandro Quezada Figueroa.

Dicho lo cual, no suena descabellado realizar modificaciones al modo en que la vida transcurre por la ciudad. Antes dije que estas líneas se escribían no desde la perspectiva de un especializado, sino como un usuario común de la ciudad, pero lo cierto es que se escriben también desde la perspectiva de un pequeño empresario que reconoce en el turismo –sea arquitectónico, de consumo o simple ocio– su *modus vivendi*. Pero también, desde la perspectiva de un usuario que duda y se cuestiona sobre la seriedad y el profesionalismo con



que el Estado en cualquiera de sus niveles, (nacional, estatal, municipal) enfrenta la necesidad de incrementar el flujo turístico y la derrama económica.

Lo cierto es que este "pueblo mágico" se encuentra ya entremezclado con una no tan pequeña ciudad (de acuerdo con cifras del INEGI, en México, una localidad comienza a considerarse "urbana" a partir de los 2500 habitantes³) y está plagado de problemas de circulación, y plagado también de opiniones sobre cómo solucionarlos: "el centro debería ser peatonal, como en Guanajuato" o "cerramos esta o aquella calle", quizá "deberíamos hacer como en tal o cual lugar", "eliminamos al transporte público del centro" (como si este tipo de transporte fuese en si el origen del problema y no la ausencia de una cultura vial).



O Alejandro Quezada Figueroa.

3 Rangel, Walter: Seminario-taller "Información para la toma de decisiones: Población y Medio Ambiente" p. 13 Existen diversos frentes que atender, y diversas estrategias que llevar a cabo, una de ellas, y que nos fue recordada con el pasado bloqueo<sup>4</sup> <sup>5</sup>, y paralización de la ciudad por parte de los gremios del transporte público, a unos días de las vacaciones decembrinas, es la de convertir buena parte del centro histórico en un espacio de exclusivo acceso peatonal.

Cierto es que ante una cultura que ha desplazado al peatón –puesto que no podemos negar que aun en Taxco, el coche es hoy el rey de nuestra vida diaria<sup>6</sup>, particularmente en una ciudad sin aceras o banquetas— suene atractiva la idea de suspender el acceso vehicular, lo que contribuiría a mejorar la imagen, y por tanto el disfrute de la composición arquitectónica local, y eventualmente incrementar la derrama económica. Pero existen varias consideraciones que complican, si no es que imposibilitan la "peatonalización":

- Por un lado, tenemos a los gremios de transporte, que se oponen abiertamente a que se les restrinja el acceso, y no sin razón pues un sin número de los servicios que prestan actualmente tienen como origen y destino el centro de la ciudad.
- Por otro lado, la peatonalización, implicaría un problema de accesibilidad, tanto para turistas con capacidades diferentes (sillas de ruedas, muletas, por mencionar algunos), como para los locales cuyas capacidades físicas por la razón que sea, les impide ya acceder



<sup>4</sup> https://www.lajornadaguerrero.com.mx/index.php/sociedadyjusticia/item/9583-transportistas-bloquean-y-suspenden-el-servicio-publico-en-taxco

<sup>5</sup> http://www.elforodetaxco.com/wordpress/bloqueo-total-en-taxco/19/12/2019/

<sup>6</sup> Le Breton, David. El elogio del caminar. p. 8

a pie a muchos sitios, particularmente las zonas altas de la ciudad, y para los cuales es ya en sí un problema la orografía propia de la ciudad.



O Alejandro Quezada Figueroa.

Aunque existen supermercados, algo más alejados del centro, el principal polo de abastecimiento, para restauranteros y ciudadanos en general, sigue siendo el mercado municipal (mercado de Tetitlán)<sup>7</sup> de tal modo que se convierte en el nodo por el cual cruzan un sinfin de personas y medios de transporte – a partir de la necesidad de entrada y salida de la mercancía que en muchos casos no puede realizarse sólo de manera peatonal.

De modo que la sola idea de la peatonalización del centro resulta ilusoria, mientras no exista un plan para dividir y llevar a los extremos geográficos de la ciudad ese nodo de distribución, que es el mercado, para tratar de separarla de la zona turística, separar, a ese pueblo mágico que todos ambicionan, del resto de la ciudad que crece a su alrededor.

La realidad es que no hay una única respuesta para los problemas existentes. Los románticos del pueblo mágico insisten en lo mal que se ven, a los ojos de los turistas, el exceso de vehículos automotores recorriendo el centro de la ciudad y, si bien es cierto, su única propuesta es convertirlo en zona exclusivamente peatonal, sin tomar en cuenta la necesidad de acceso a las zonas altas, sin considerar la necesidad de transportar mercancías, de surtir negocios y de llevar alimentos desde el mercado municipal hasta las diferentes zonas de la ciudad, etc.



O Alejandro Quezada Figueroa.

Dicho de otro modo, nadie se ha planteado con seriedad hacer un cambio significativo en la estructura del centro histórico pues la autoridad municipal no le da continuidad ni tiene la voluntad política necesaria para llevar a cabo proyectos de reforma a largo plazo, y quizá, aunque la tuviera,



<sup>7</sup> Domínguez Islas, Margarita, Tasco histórico, biográfico, anecdótico y legendario. 1º edición, 1980 P.261

los gremios de transporte, de tianguistas, y de los mercados, –que dicho sea de paso representan votos en temporada electoral—se oponen firmemente a los cambios profundos que esta ciudad requiere.

Por otro lado, sin encuesta de por medio, es lógico pensar que el ciudadano de a pie (paradójicamente) sea el que se oponga en primera instancia a los cambios, pues implica un cambio significativo en el modo en que hacemos uso de la ciudad, e implica también un salto fuera de nuestra zona de confort. Aunque haya quien insiste en que se posee la aquiescencia8 de la mayoría de la población, seguramente no toma en cuenta la opinión de quien vive en los barrios de Guadalupe, Ojeda y en los circundantes a éstos, sino, más bien, de aquellos "notables", de quienes -si bien son conscientes de la necesidad de un cambio radical en beneficio de los ingresos por turismo- desconocen (carecen de empatía) o hasta discriminan, a aquellos que están más enfocados en sobrevivir, día con día, que en el bienestar de la comunidad, aunque ésto les suponga algunas incomodidades.

Algunos miran con malos ojos a quienes expresan la necesidad de mejorar la imagen urbana de cara a aumentar los ingresos por el turismo, cuidar cada detalle, hacer de cada esquina una escenografía, para que el estatus de "pueblo mágico" no sea sólo la etiqueta de un programa federal, sino realmente un calificativo, y es que, seamos honestos, más allá de comprar plata y de disfrutar la arquitectura, no hay mucho más que ofrecerle al turista.

Los intentos por introducir proyectos ecoturísticos en zonas cercanas han sido por muchos motivos, infructuosos. El ambiente de inseguridad, aunado a una infraestructura insuficiente para trasladarse a los diferentes atractivos ecoturísticos, han impedido que éstos se desarrollen y se sumen a la derrama económica en el municipio.



O Alejandro Quezada Figueroa.

A modo de conclusión, sólo queda apuntar que no se trata sólo de que las autoridades inviertan en el mejoramiento de la imagen urbana, pues mientras la sociedad taxqueña no contribuya no habrá dinero que alcance y cualquier plan por reconfigurar el centro histórico se quedara en un intento más. Pues, para hacer de cada callejón una postal, se requiere algo más que un poco de pintura y un farol coqueto.

Es decir, de los ciudadanos de a pie se espera que entiendan la necesidad de respetar las reglas de conservación, de no estacionarse en lugares indebidos y, en general, que demuestren una cultura orientada a mejorar la imagen de la ciudad.

Por otra parte, de las autoridades municipales y del INAH<sup>9</sup> (Instituto Nacional de Antropología e Historia) se esperaría mayor flexibilidad cuando impere el buen

<sup>.925</sup> ARTES Y DISEÑO

<sup>8</sup> https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/fernando-curiel/ taxco-la-perspectiva-urbana

gusto aunque no se adapte del todo a su normativa, y que realmente incidan y demuestren autoridad cuando los usuarios rompen de manera flagrante con el orden y la armonía que el pueblo debería transmitir, y que implementen una seria campaña de rescate para las viviendas catalogadas como monumentos históricos, pues con tanta burocracia de por medio, nadie se arriesga a invertir en su rescate y utilización.

Los cambios profundos que la ciudad requiere no son responsabilidad de un sólo organismo o institución sino, más bien, responsabilidad conjunta que requiere, además, de la actividad constante de toda la ciudadanía. ¶

### Referencias

- Domínguez Islas, M. (1980). Tasco histórico, biográfico, anecdótico y legendario.
   Ayuntamiento de Acapulco. Acapulco.
- Le Breton, David. (2018). *El elogio del cami*nar. Ediciones Siruela. Madrid.
- Rangel, W. (2015). Seminario-taller "Información para la toma de decisiones: Población y Medio Ambiente".
- http://www.palaciomineria.unam.mx/ historia/colonial.php
- https://www.lajornadaguerrero.com.mx/ index.php/sociedadyjusticia/item/6942en-taxco-hubo-una-derrama-economicapor-mas-de-56-mdp-por-la-semana-santa
- https://www.lajornadaguerrero.com. mx/index.php/sociedadyjusticia/ item/9583-transportistas-bloquean-y-suspenden-el-servicio-publico-en-taxco
- http://www.elforodetaxco.com/wordpress/bloqueo-total-en-taxco/19/12/2019/
- https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/fernando-curiel/taxco-la-perspectiva-urbana
- https://www.inah.gob.mx/

# año 7 número 25 — febrero—abril 2020

# Los tapetes empedrados de Taxco de Alarcón, expresión comunitaria en riesgo

# Por Alma Flores Gómez.

axco es un conjunto urbano anclado en el cerro del Atachi. Escondido entre las montañas –con vista hacia el Oriente–, su establecimiento fue producto de las necesidades para el desarrollo de la minería. Estas circunstancias, en contribución con la capacidad plástica de sus habitantes, dieron relevantes soluciones a los retos que imponían un entorno áspero, de relieve escabroso, con abundantes corrientes de agua dulce y yacimientos de metales que generaron un paisaje muy particular.

La expresión arquitectónica es la que resalta a primera vista, en la actualidad Taxco se caracteriza por el uso de materiales como el tabique de barro recocido, el tabicón, aplanados blancos, estructuras de concreto, muros ciegos, terrazas, cobertizos de teja roja, de barro o de materiales sintéticos, dispuestos en diferentes tamaños, así como por sus herrerías negras de formas orgánicas y geométricas.

Sin embargo, y a pesar del uso de materiales industriales (cuestión que responde a diferentes aspectos socioeconómicos), la arquitectura resuelve hábilmente las pendientes sobre las que se cimienta. Se genera una urbanización en vertical, además de librarse ágilmente los quiebres de sus calles y de dársele un uso creativo a

sus esquinas¹, plazas y miradores sorpresivos, se hacen manifiestas: jardineras urbanas, ornamentaciones de fachadas con plantas, bancas y variedades de volúmenes que configuran una escena cargada de belleza y de significados para las personas que habitan esta ciudad y, por supuesto, para sus visitantes.

Además de esta singular plasticidad, las prácticas sociales son también parte importante de la composición, tales como las pláticas entre vecinos; el saludo por algún callejón; la barrida mañanera de la calle; los vendedores nómadas, los del pan, de tamales, atoles, verduras y tortillas o masa de maíz; las fiestas patronales; las posadas de barrio, ofrendas y nacimientos en los patios; las caminatas nocturnas, entre otras prácticas mediante las cuales los habitantes hacen manifiesta su presencia para apropiarse del espacio.

Entre estas expresiones hay una muy interesante que encierra valores materiales e inmateriales de gran atractivo visual y significativo, el uso de los mosaicos de piedra o tapetes en los empedrados, técnica que no sólo se usa en la pavimentación de calles, sino también para la decoración

<sup>1</sup> González Riquelme, A. P. y Basurto Salazar, E. (2014). Pequeñas grandes lecciones de diseño desde lo cotidiano: Las esquinas. El caso de Taxco, Guerrero. Arquitectura del Sur, XXXII (46).





O José Manuel Tepetate Zúñiga.

de mobiliario urbano, muros o jardines, patios y andadores interiores.

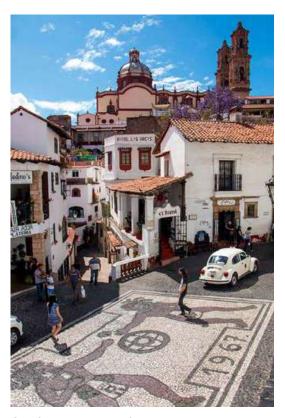
Es una práctica comunitaria y no es sólo de apropiación de espacios, sino también de apropiación de formas arquitectónicas y de sistemas constructivos. Es producto tanto de las características naturales, como de la iniciativa y gusto de la comunidad que pocas veces se ha notado, un rasgo que comparte con la ciudad de Ixcateopan² donde, también, se han decorado las calles con mosaicos de piedras.

Los empedrados más antiguos registran el año de la calle o de la Plaza, como el que se encuentra frente al Museo William Spratling³ del INAH. La mayoría eran elaborados a base de piedra bola o piedra de río algunos de ellos quedaron debajo de empedrados actuales, pues el tipo de piedra usado era muy incómoda para el peatón y posteriormente inadecuada para el tránsito vehicular. Manuel Toussaint⁴ registra las formas y los materiales usados en ellos:

2 El Municipio de Ixcateopan de Cuauhtémoc es una localidad y cabecera del municipio homónimo, perteneciente al Estado de Guerrero, México, pertenece a la región Norte. Localización geográfica se encuentra al norte de la capital del estado, entre las coordenadas geográficas: Latitud 18° 22' 24.96" N, y 18° 33'11.52"N; Longitud 99° 50' 48.84" O y 99° 41' 25.44" O. Extensión territorial: 310.7 km2. Colindancias: al norte y oeste con el municipio de Pedro Ascencio Alquisiras, al norte y este con el municipio de Taxco de Alarcón, al sur con el municipio de Teloloapan.

La topografía de la ciudad, sus calles inclinadas y sus plazas angostas hacen indispensable que el pavimento usado allí sea el empedrado, pero no el empedrado común y corriente que se usa en tantas poblaciones, sino un empedrado fino, casi pudiera decirse artístico [...] Están hechos de piedra –pez, cuarzo y caliza. Fórmase en las calles y plazas dibujos geométricos y en ningún empedrado falta la fecha en la que fue hecho [...] En otras partes se hacen figuras alusivas al edificio o según la fantasía de los obreros.<sup>5</sup>

La mayor parte de estos tapetes son de color blanco y negro, pero existen algunos empedrados, como la estrella de Chavarrieta, que tiene colores ocres y amarillos,



O José Manuel Tepetate Zúñiga.



<sup>3</sup> https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/301-museo-williamspratling

<sup>4</sup> Manuel Toussaint y Ritter (Coyoacán, 1890 - Nueva York, 1955). Historiador del arte, escritor y académico mexicano.

<sup>5</sup> Toussaint y Richter, M. (1931). Tasco. 2015 ed. México: Gobierno del Estado de Guerrero.

o como el escudo prehispánico del juego de pelota que se encuentra frente al Palacio Municipal. Es así, que se generalizó el uso de lajas de granito y jicorita –que se encuentra en color rojo, verde y amarillo–, para los blancos se usa el mármol y los negros son de laja negra, pizarra o teyolote, que, por sus características físicas de vetas horizontales, permiten cortes de diferentes tamaños y formas, lo que impulsó la implementación de la técnica del mosaico, también encontramos diferentes tonalidades de canteras.

Fue en la década de los 70 del siglo XX en que proliferaron y se terminaron de empedrar las principales calles del centro. Desafortunadamente, en la actualidad es común que las calles se pavimenten con empedrados aparentes de concreto y piedra braza.



O José Manuel Tepetate Zúñiga.

Los significados de las formas en lo tapetes son diversos, la mayoría tienen que ver con algún elemento cercano o acontecimiento llevado a cabo en ese lugar, por ejemplo, en la plazuela, donde se hacían peleas de gallos, se encuentra un tapete con estas figuras. O en la plazuela del toril existe un tapete con forma de toro porque ahí estaba el corral para estos animales durante las fiestas del pueblo.

También se hace referencia a los nombres de las calles y callejones, como es el caso de la calle de los pajaritos. Otra versión nos dice que se refieren a elementos naturales abundantes en el área, por ejemplo, se representan alacranes o víboras donde abundaban estos animales, aunque también podían hablar de la existencia de boticas o doctores por si alguien lo necesitaba ante la picadura de tales insectos. Al respecto, se retoma nuevamente a Toussaint quien tiene una versión distinta de algunos dibujos:

El operario se ha sentido artista y ha dibujado con sus cantos pequeños, delante de una carnicería, un buey; un alacrán frente a una botica; una casa al entrar a Tasco; techo de dos aguas, tejas, muros blancos, puertas y ventanas sencillas; un airoso venado a la puerta de quien sabe qué establecimiento comercial. Y eso sin contar geométricos: una estrella, tres círculos enlazados, o uno de los cipreses de la Santa Veracruz [...]6

Los más comunes son cronológicos y refieren al año en el que se terminó de empedrar la calle. Algunos otros son recreativos, como el tablero de ajedrez de la plazuela del Exconvento. En su mayoría son ornamentales, con patrones de formas orgánicas, como flores, rosas, guirnaldas, tréboles o



nochebuenas, y también geométricas a base de rombos, cuadrados, círculos, muy parecido a la estética artesanal de los tejidos con palma de Tlamacazapa<sup>7</sup>. A partir de ello, se puede deducir que fungían como una especie de señalética primitiva, ante una necesidad de comunicar, de construir un leguaje singular y territorial.

No obstante, ha faltado que esta característica, tan sencilla pero significativa, se reconozca como parte imprescindible de la esencia del Centro Histórico de Taxco, para ello se puede hacer referencia al Decreto de la Zona de Monumentos, el cual señala en su Artículo 3º las características que son de su competencia y entre otras, menciona:

- c) El trazo de las calles situadas dentro de la zona de monumentos históricos materia de esta declaratoria tiene un alineamiento irregular, conservando la traza original, la población se asienta en las laderas de los cerros Atachi y Huisteco", y
- d) El perfil urbano se caracteriza por la adecuación de la edificación al paisaje natural formado por los cerros Huisteco, Espinado y Atachi así como el río Taxco, y por los volúmenes de los templos y las construcciones de uno y dos niveles. (Estados Unidos Mexicanos, 1990)



© José Manuel Tepetate Zúñiga.

De esta manera, se podría entender que la configuración de las calles es parte de esas características a proteger para preservar la esencia de la zona de monumentos, sin embargo, se observa la poca visibilidad e importancia que se ha dado a estos elementos que pocas veces son mencionados o protegidos, pues constantemente son removidos sin precaución ni protocolo.

Además, es imprescindible recordar que Taxco y su paisaje no se restringen a un perímetro; protegerlo y mantenerlo es importante desde todas sus perspectivas, por ejemplo, en la periferia –en donde es particularmente preocupante el deterioro y la degradación– se han pavimentado las calles con concreto estampado, lo que representa deterioro no sólo visual, sino climático y económico. Estas zonas de la ciudad podrían integrarse mejor de ser mantenidas y reproducidas las características estéticas y emotivas que han sido parte genuina de la conformación de la identidad taxqueña.

Por estas razones, los tapetes empedrados son un elemento que habla de la construcción social del paisaje y constituyen expresiones que resguardan historia y conocimiento comunitario, su valoración local, así como su reconocimiento como parte del patrimonio cultural de Taxco, es una situación con carácter de urgencia,



<sup>7</sup> Tlamacazapa se localiza en el Municipio Taxco de Alarcón, en el Estado de Guerrero, México, pertenece a la región Norte. Localización geográfica: se encuentra al norte de la capital del estado, entre las coordenadas geográficas extremas: 18° 21' 28" y 18° 39' 11" de latitud norte 99° 24' 55" y 99° 46' 09" de longitud oeste. Extensión territorial: 575 km2, que representa 6.33% de la superficie regional y 0.91% de la estatal. Colindancias: al norte con los municipios de Tetipac, Pilcaya y el estado de Morelos, al sur con los municipios de Iguala de la Independencia y Teloloapan, al este con el estado de Morelos y el municipio de Buenavista de Cuéllar y al oeste con los municipios lxcateopan de Cuauhtémoc y Pedro Ascencio Alquisiras.

puesto que existe una tendencia a destruirlos y de no ser protegidos y valorados, se perderán a pesar de ser parte de la identidad y vínculo local, además de ser una expresión estética que sigue vigente en el imaginario de los taxqueños y de los visitantes, situación que se ve reflejada en obras artísticas, promoción turística y en la reproducción que la misma población lleva acabo, puesto que se manufacturan tapetes sin necesidad de ninguna ley que obligue a hacerlo.

Es común que los estilos de vida actuales, promotores de la individualidad, provoquen la debilidad de los lazos sociales, lo que representa un factor que propicia la poca interacción y que se pierdan paulatinamente los rasgos comunes de la población.

Los tapetes de piedra en Taxco son hoy en día una expresión comunitaria que representa parte de este vínculo –no sólo entre los pobladores, sino entre la comunidad, su ciudad y su entorno– y promueve el deseo de vivir en un lugar emotivo, con significados y memorias de alta valía que aún no han sido lo suficientemente reconocidos. Aunado a ello, estas manifestaciones son parte identitaria imprescindible y un atractivo turístico, un sello de Taxco para el mundo. ¶

## Referencias

- Alcaraz Morales, O. y Salgado Galarza, A.
   (2012). Deterioro Urbano de Taxco de Alarcón: Pueblo Mágico. Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales;
   Centro de Estudios de América del Norte; El Colegio de Sonora., diciembre, III (2), p. 13.
- Estados Unidos Mexicanos, 1990. Decreto por el que se declara una zona de monumentos históricos en la ciudad de Taxco de Alarcón.
- Estados Unidos Mexicanos, Cámara de Diputados, Honorable Congreso de la Unión, 1975. Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricos. México: s.n.
- Flores Arias, V. (2008). La Situación de los centros históricos en México. En: Federico Curiel Defossé, ed. *Taxco. La perspectiva* urbana. México: UNAM, pp. 25-55.
- González Riquelme, A. P. y Basurto Salazar,
   E. (2014). Pequeñas grandes lecciones de diseño desde lo cotidiano: Las esquinas. El caso de Taxco, Guerrero. Arquitectura del Sur, XXXII (46), pp. 54-65.
- Toussaint y Richter, M. (1931). Tasco. 2015 ed. México: Gobierno del Estado de Guerrero.
- Toussaint y Richter, M. (1985). *Oaxaca y Taxco*. 2a ed. México.



.925 ARTES Y DISEÑO

# año 7 número 25 — febrero—abril 2020

# Ensimismamiento, Paisaje en levantamiento aTAXCadO

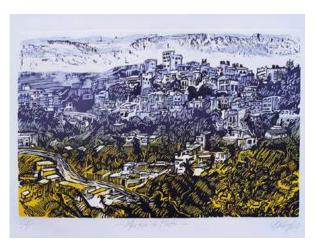
# Por Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

## Antecedentes.

l proyecto dirigido por Alfredo Ramos Martínez¹ en la etapa posrevolucionaria en México, estrechamente vinculado con las Escuelas de Pintura al Aire Libre² (EPAL), tuvo un significativo impacto educativo cultural y artístico. De acuerdo con su planteamiento original –que, por cierto, surge como un homenaje a la llamada Escuela Barbizón³ del siglo XIX, en Francia (primer nombre que tomaron las Escuelas de Pintura al Aire Libre)– la práctica del paisaje, en dichas Escuelas,

fue fundamental. El objetivo primordial se basaba en establecer contacto con el entorno de tal manera que resultaba importante materializar la experiencia de esa vivencia, justo a la manera en que Francisco Díaz de León<sup>4</sup> lo hizo como alumno de una de estas Escuelas –después como director de otra de ellas–, además de haberse ganado un lugar importante como maestro grabador por el dominio alcanzado sobre varias técnicas y por la calidad y el estilo de su trabajo mostrado a través del paisaje.

- 1 Alfredo Ramos Martínez (Monterrey, 1871 Los Ángeles, 1946).
  Pintor mexicano, uno de los artistas más importantes del siglo XX en México, considerado como el "Padre del Arte Moderno".
- La educación artística instaurada durante la etapa posrevolucionaria (1920-1930) quedó marcada por la afluencia de
  diversas iniciativas culturales en las que de manera sobresaliente confluyeron el inicio del movimiento muralista mexicano,
  la aparición del grupo de escritores estridentistas, los Centros
  Populares de Pintura, la Escuela de Escultura y Talla Directa y
  la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. También
  se puso en marcha el método de dibujo Best Maugard, al
  mismo tiempo que la instauración de las Misiones Culturales.
  Paralelamente se presentó la propuesta de los artistas ligados
  a la revista Contemporáneos y las consignas antiacadémicas
  del grupo de pintores ¡30-30! Estos hechos marcaron con
  evidente espíritu vanguardista una novedosa visión frente al
  concepto tradicional en la creación artística y los métodos
  pedagógicos conservadores que les precedieron.
- 3 La primera Escuela de Pintura al Aire Libre fue llamada Santa Anita o Barbizón, establecida en 1913.



Montaña de plata. Xilografía a color a 2 placas 3 tintas (camafeos) impresas en papel 100% de algodón guarro super alfa. 54×74 Cm. 2017. © Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

<sup>4</sup> Francisco Díaz de León Medina (Aguascalientes, 1897 – Ciudad de México, 1975). Dibujante, pintor, grabador, editor y académico mexicano.



Como resultado de su trabajo tenemos un conjunto de grabados, producto de un viaje a Taxco, que fueron utilizados para ilustrar el libro publicado por primera vez en 1928, Oaxaca y Tasco, quía de emociones, del escritor Manuel Toussaint<sup>5</sup>. Este resultado corresponde a un registro, en blanco y negro, que proyecta una visión e interpretación gráfica de Taxco, a manera de una crónica visual que quedó documentada desde el punto de vista de un escritor y un grabador ajenos a este pueblo minero. La obra gráfica ofrece información sobre la arquitectura, las calles y callejones de esta ciudad, correspondiente a la primera mitad del siglo pasado. Dentro de la publicación, además de encontrar grabados a una tinta, también encontramos obras generadas a través del uso de camafeos.

La trascendencia e impacto alcanzado por las Escuelas de Pintura al Aire Libre llegó a Taxco en compañía de otra personalidad, el destacado pintor Tamiji Kitagawa<sup>6</sup> –como director de esta escuela–, quien realizó grabados sobre paisajes de esta ciudad<sup>7</sup>, además de darle la formación al pintor y grabador Amador Lugo<sup>8</sup> –originario



La vista. Xilografía a color a 3 placas 3 tintas (camafeos) impresas en papel 100% de algodón guarro super alfa. 74×112 Cm. 2017. © Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.



En el Barrio de la Bermeja la realización del dibujo se dio de la siguiente manera: Las personas del entorno, de distintas edades, reaccionaron ante la acción de manera positiva, cuando me di cuenta, una niña me ofreció que utilizara la camioneta de sus padres. Para instalarme en ella, y así "no lastimar mi espalda", inclusive obtuve ayuda del dueño de la camioneta quién colaboró instalando en ella mi material y herramientas. Minutos después ya contaba con un taller móvil sin que fuera mi propósito, la pick up se convirtió para los observadores en una experiencia de la cual yo formaba parte por dedicarle mi tiempo a realizar un dibujo de su barrio, (una pintura, como ellos la llamaron). De esta forma, conté con el gran apoyo del barrio pues se me proporcionó durante dos días el espacio en dicha camioneta... mi "taller móvil". Fue cuando se me acerco un muchacho diciéndome: ¿Le puedo hacer una pregunta? Si, dígame -le respondí-... Oiga ¿Usted es hippie? Fotografía del archivo del autor.



<sup>5</sup> Manuel Toussaint y Ritter (Coyoacán, 1890 – Nueva York, 1955). Historiador del arte, escritor y académico mexicano.

<sup>6</sup> Tamiji Kitagawa (Prefectura de Shizuoka, 1894 - Prefectura de Aichi, 1989). Pintor japonés del estilo Yōga en el período Taishō y Shōwa. Pasó una parte importante de su vida en México.

<sup>7</sup> Tamiji Kitagawa fue alumno de las Escuelas al Aire Libre que impulsó José Vasconcelos cuando era Secretario de Educación Pública, luego llegó a ser maestro fundador de la misma institución, en Taxco. En 1936 llevó una exposición de niños a España y Francia, sus cuadros recibieron elogios de Picasso y Miró. En 1936, regresó a su país y la técnica del paisajismo que aprendió en México influyó a los pintores japoneses.

<sup>8</sup> Amador Lugo Guadarrama (Taxco de Alarcón, 1921 - Ciudad de México, 2002). Pintor, grabador, escritor y promotor cultural mexicano, ampliamente reconocido como paisajista y como fundador de múltiples instituciones culturales.

de Taxco- quien utilizó diversas técnicas de grabado, monocromo y a color, para la producción de sus paisajes,

Con relación al paisaje sobre Taxco, se cuenta además con los trabajos de los artistas extranjeros que, cautivados por el entorno, produjeron obra gráfica, a saber, Takayoshi Ito, Carl Pappe<sup>9</sup>, Shinzaburo Takeda<sup>10</sup>, por mencionar sólo algunos. Sin duda, todas las obras gráficas producidas incluyen un alto contenido estético y riqueza de discurso con relación a la técnica empleada. Además de generar crónicas visuales sobre Taxco -correspondientes a ciertos momentos de su historia- todas estas imágenes, cargadas de nostalgia, nos hacen comprender cómo es que se gestó en el país la construcción de un nuevo lenguaje plástico, derivado de la combinación de factores vinculados con el nacionalismo que ahora persisten y que forman parte del imaginario colectivo.



La Panorámica. Xilografía a color a 2 placas 4 tintas (camafeos) impresas en papel 100% de algodón guarro super alfa. 74×112 Cm. 2017. © Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

# La imagen actual de Taxco

La escena panorámica de la actual ciudad de Taxco de Alarcón se presenta de manera general: Imponente y grandiosa, ya que se logra apreciar una gran combinación que conforma la construcción de un poblado, en donde se fusionan grandes cualidades de lectura de formas y espacios, ofreciendo un caos laberíntico que evidencia el proceso de un orden que está establecido de manera peculiar, en donde parece que el azar y la casualidad logran dar esa condición de orden, además de lograr emular una cierta visión escheriana" que generan consecuencias de colindancias entre barrios, calles y casas. Los levantamientos de las viviendas nos refieren a un proceso de polución envolvente. Obtenemos una vista de la exposición de variables arquitectónicas que rodean y conviven con el aspecto colonial logrando contrastes y también, en algunas construcciones, propuestas únicas de muestrarios de ventanas o de diferentes materiales y alternativas para la elaboración de cada piso.

Se nos presenta esta gran amalgama en levantamiento por la naturaleza de su situación geográfica ubicada entre montañas y cerros, es decir, por naturaleza sinuosa. Es además acompañada de una visión aderezada de surrealismo en donde persisten y continúan rastros que en el imaginario colectivo existe celosamente al contemplar los entornos de las iglesias en los Barrios y, al mismo tiempo, nos invita a contemplar las monstruosas edificaciones comerciales que invaden y generan un discurso distinto.

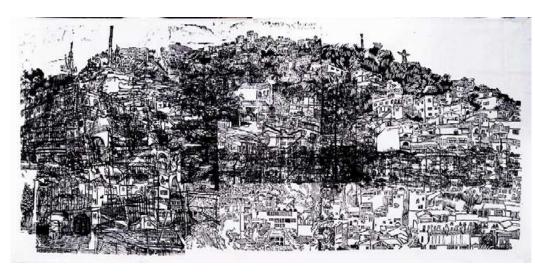
<sup>11</sup> Maurits Cornelis Escher (Leeuwarden, 1898 – Hilversum, 1972). Es el maestro de las figuras imposibles, las ilusiones ópticas y los mundos imaginarios. Siempre interesado por representar con tridimensionalidad espacios paradójicos que desafían a los modos tradicionales de representación, se podría decir que abrazó el relativismo de su época.



<sup>9</sup> Carl Lewis Pappe (Hungría, 1900 – Taxco de Alarcón, 1998).Pintor, grabador y escultor húngaro.

<sup>10</sup> Shinzaburo Takeda (Seto, 1935). Pintor e grabador japonés mexicano.





Ensimismamiento Ataxcado #5. Impresión de 9 xilografías sobre tela distribuidas al azar. 1×2 Metros. 2017. © Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

Sin embargo, es muy accesible y grata la invitación a la contemplación de su estilo híbrido entre arcos, tejados y calles estrechas; la vista desde sus terrazas, sus pendientes pronunciadas y sus esquinas, proporciona de manera frecuente diversos ritmos, soluciones espaciales, incluyendo juegos de perspectivas, atmósferas, así como el traslape desalineado continuo y ascendente, la presencia de la vegetación acompañada de los colores de los tejados, cemento, ladrillos, cantera, junto con el color blanco que, de manera casi uniforme, se reparte en las casas, edificios y otras construcciones. Sin duda planteamientos que ya han desarrollado artistas que han habitado Taxco durante distintas épocas, mediante dibujos, grabados, pinturas y fotografías.

El proyecto "ENSIMISMAMIENTO / paisaje en levantamiento aTAXcado", se configura con base a planteamientos similares a los mencionados en los párrafos anteriores, el término ENSIMISMAMIENTO, que en este proyecto se propone, es considerado en dos aspectos:

I. Está relacionado con implicaciones fundamentadas en procesos que incluyen la experiencia de la práctica del género del paisaje, en cuanto a la contemplación, reflexión, concentración, etc. Todos esos aspectos que de cierta manera provocan un estado ensimismado han sido trasladados hacía el terreno gráfico utilizando la técnica de la xilografía a color, de dos a cuatro tintas (camafeos) con la intención de

- interpretar una serie de paisajes que pertenecen a periferias de algunos de los primeros barrios, así como algunos de los más recientes para obtener impresos a color en papel de algodón.
- 2. Las tablas talladas (xilografías) han sido ocupadas también para originar otras lecturas de imagen al ser combinadas y crear composiciones variantes en impresos de gran formato, las placas yuxtapuestas, superpuestas, traslapadas, proyectan construcciones fusionadas, que no corresponden precisamente a la gran panorámica del aspecto actual de Taxco. Se trata de proponer, presentar parte de su esencia de edificación como paisaje, aludiendo al carácter heterogéneo, acumulación, hacinamiento, etc.



Como punto de partida, señalo la reunión con uno de los cronistas de Taxco, el Sr. Javier Ruiz Ocampo, quien amablemente me concedió una entrevista y me proporcionó datos de gran utilidad para iniciar el proyecto, los suficientes que sirvieron para establecer el objetivo principal: establecer un listado de cinco barrios antiguos o pioneros y cinco barrios nuevos para generar contraste y evitar los lugares comunes. Fotografía del archivo del autor.



# Descripción general de la propuesta técnica del proyecto:

Sesiones de dibujo al aire libre (espacio exterior)

Búsqueda de las locaciones en las cuales se realizaron los dibujos de paisaje que sirvieron para realizar los grabados. La búsqueda y selección atravesó por etapas distintas, partiendo de prácticas de derivas en los barrios con cámara en mano y, considerando la investigación de campo, solicitándole a los dueños de casas, locales comerciales, restaurantes, templos, etc..., el permiso para ingresar a sus terrazas, azoteas; para otros casos fueron ocupados espacios públicos.

En todos los lugares se realizaron registros fotográficos los cuales, en una segunda etapa después de la experiencia de la búsqueda y dentro del taller, se consideraron los registros en donde podían apreciarse de mejor manera objetivos específicos para decidir en qué locaciones se realizaría una segunda visita con el caballete, pinceles, pinturas vinílicas y lápices de color, para realizar las prácticas de dibujo de paisaje de donde se obtendrían como resultado las composiciones o planteamientos que serían tratado dentro del taller. Durante estas prácticas se hizo manifiesta la interacción con el público de diversas edades que transitaba por esos lugares.

Sesiones dentro del taller (espacio interior)

Las experiencias de las prácticas de dibujo al aire libre se llevaron al taller y dentro de éste se comenzó por realizar el proceso de inversión de la imagen para trasladarla a las maderas –de este modo fue utilizada la técnica de xilografía a color mediante el procedimiento de los



Para el Barrio de La Vista, destiné el sábado 16 de septiembre para la búsqueda de locaciones y para la realización del registro fotográfico a partir de visitas a distintas casas (aproximadamente nueve lugares). Se trata de un rumbo en el que hay que subir muchas escaleras y caminar por callejones muy estrechos, la gente del barrio fue muy paciente y estuvo dispuesta a colaborar consiguiendo así el registro fotográfico. Para el siguiente día, decidí utilizar como locación el techo de la vivienda de un carpintero apodado "el Jerry", un techado muy accesible, puesto que sólo había que trepar unos metros para montar el caballete y todos los artículos requeridos. Fotografía del archivo del autor.

camafeos (de dos a cuatro tintas) y se desarrolló una serie de 10 paisajes que tuvo como finalidad proporcionar una interpretación gráfica actual de Taxco, considerando una selección de algunos de los barrios más antiguos así como de otros más recientes, el compendio generado, no tuvo la intención de corresponderse con una visión clásica o ideal -que buscara alimentar el imaginario colectivo- sino de proponer, mediante exploraciones y ejercicios de derivas por estos barrios, una visión del presente en el que persistieran características naturales de esta época relacionadas con las edificaciones, el sentido ascendente, la combinación laberíntica y lo heterogéneo, conviviendo con la naturaleza. La realización de esta serie de xilografías se corresponde con la intención de construir un entorno mediante la combinación y superposición de placas, para crear, en soportes de mayor dimensión, seis versiones propias de paisajes que nos revelen una parte de la actual condición de la cultura híbrida nacional.





Referencias

- González Matute, L. (2011). Las escuelas de pintura al aire libre. Conaculta. México
- Tibol, R. (1979). Una tesis sobre las Escuelas Al Aire Libre en Proceso, México, 22 de abril de 1979, pp. 55-56.
- Toussaint y Richter, M. (1985). Oaxaca y Tasco. Fondo de Cultura Económica. México.
- http://discursovisual.net/dvweb10/agora/ agolaura.htm
- http://tamiji-kitagawa.blogspot.com/
- https://historia-arte.com/artistas/m-c-escher

La locación elegida para el Barrio de Guadalupe fue el atrio de su iglesia, un espacio público que además resulta ser de los mejores miradores que tiene la bella ciudad de Taxco. Se encuentra a una gran altura, el proceso de construcción de la sesión de dibujo de paisaje se desarrolló en dos sesiones, el domingo 22 y el martes 24 de octubre, en estas dos sesiones se hicieron presentes los sonidos del barrio, las campanas, los cantos y el sermón de la misa, junto con las miradas de los habitantes y turistas. La segunda sesión resultó ser suculenta en tanto la sesión de dibujo de paisaje transcurrió con performance incluido –en torno a las Naciones Unidas, niños de kínder se reunieron para realizar la ceremonia en la plaza– y con la compañía de los niños de la primaria contigua que se acercaron como espectadores de la sesión.

.925

# año 7 número 25 — febrero—abril 2020

# Existen los paisajes olfativos?

Por Fabio Vélez, Esmeralda Gaona Estudillo, Santiago Echarri Cotler y Sara Laura Díaz Jiménez¹.

Por qué solemos identificar el paisaje con esas praderas suizas que suelen utilizar los publicistas para vendernos productos orgánicos? Por qué, en cualquier caso, damos por hecho que la ciudad es incompatible con el paisaje v que éste sólo podría encontrarse fuera de ella? ¿Por qué el paisaje suele gozarse en tiempo de ocio o en viaje turista? ¿Hay sólo paisaje en la "naturaleza"? ¿Y en el campo, en el mundo rural? ¿Son lo mismo? ¿Y el paisaje, puede ser feo? ¿Existen paisajes naturales feos? ¿Y rurales? ¿Y urbanos? ¿Acaso no son casi todas las ciudades bellas en la noche y feas a la luz del día? ¿Qué hay detrás de todo esto? ¿El paisaje cómo se percibe y aprecia? ¿Con qué sentidos? ¿Vemos el paisaje? ¿Lo escuchamos? ¿Lo olemos? ¿No? ¿Carecen los invidentes de paisaje? Estas y otras preguntas están detrás de nuestra pregunta: ¿Existen los paisajes olfativos?

# I. Pero antes: ¿qué es el paisaje? O mejor: ¿qué no es?

Comencemos. Un lugar o espacio considerado desde el punto de vista de sus características físicas no es *propiamente* un paisaje; tampoco lo es la suma de sus elementos, por mucho que la naturaleza los haya modelado; el paisaje, muy por el contrario, tiene que ver más bien con la relación que establecemos con nuestro entorno. J. Maderuelo lo ha expresado acertadamente al tener que distinguir, para dar cuenta de esta diferencia, entre "paraje" y "paisaje":

El término "paraje" designa un sitio o lugar dispuesto de una manera determinada. Pero para que esos elementos antes nombrados adquieran la categoría de "paisaje", para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente (...) Por lo tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla, sino en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante, sino *lo que se ve*<sup>2</sup>.

El paisaje, por mor de lo anterior, exige a su vez que nuestra relación con el lugar deje de ser utilitaria, para que pueda habi-



Este artículo no hubiera sido posible si Eduardo Peón, secretario técnico de la Licenciatura de Arq. del Paisaje (FA UNAM), no me hubiera brindado la oportunidad de ensayar un formato de seminario de investigación en una optativa del Plan de Estudios. Last but not least, a mis alumnos Esmeralda Gaona Estudillo, (Estado de México, 1996), Santiago Echarri Cotler (Ciudad de México, 1996), Sara Laura Díaz Jiménez (Ciudad de México, 1996), integrantes del Seminario sobre el Concepto de paisaje (Coordinado por Fabio Vélez Bertomeu) –todos ellos alumnos de la Facultad de Arquitectura, UNAM–, por enseñarme más a mí que yo a ellos. (Nota de Fabio Vélez).

<sup>2</sup> Maderuelo, J., , Abada, Madrid, 2005, pp. 37-8.

litarse una predisposición a la experiencia estética. Calvo Serraller lo ha ilustrado de manera insuperable:

Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza; y así nos lo prueba la historia de la apreciación estética de la naturaleza. Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso<sup>3</sup>.

Sea como fuere, casi todos los teóricos del paisaje han coincidido en el hecho de que no hay mejor prueba para dar con el origen del paisaje que acudir a la lengua. En occidente, por ejemplo, las raíces lingüísticas para nombrar el paisaje ya sean de procedencia latina (paesaggio, paysage, paisaje...) o germánica (Landschaft, lands-

cape, landskip...), han puesto de manifiesto la referencia al territorio en términos de su "aspecto". Esto, por su parte, guarda perfecto sentido con cómo, en nuestra tradición (aunque no necesariamente en otras), el paisaje y la pintura han ido de la mano. No es casualidad, así pues, que utilicemos la misma palabra para designar tanto un entorno real (como cuando, desde el Nevado de Toluca o el Valle de Guadalupe, decimos aquello de "¡qué paisaje!") cuanto la representación de ese entorno (piénsese, por ejemplo, en un "paisaje" de Poussin o Velasco). Efectivamente, nos servimos de la misma palabra en sendos contextos y, justo por ello, es crucial valorar en toda su medida el importantísimo papel auspiciado por el arte en general, y la pintura muy en particular. No en vano, esta última nos enseñó a ver y nos permitió apreciar lo que antes simplemente no veíamos; supuso, qué duda cabe, una inmejorable escuela de la mirada4.

Con estas credenciales, no sorprende que la visión y la mirada hayan permeado el discurso teórico de los paisajistas, pues, no por casualidad, han fungido como puertas de acceso para relacionarnos estéticamente con nuestro entorno<sup>5</sup>. Ahora bien, y a pesar del ocularcentrismo que esta teoría entraña, ¿es el paisaje dominio exclusivo de la mirada o puede darse igualmente en otros sentidos?

Intentar dar una respuesta a esta pregunta nos obligaría, antes que nada, a tener que replantear el uso de los sentidos y su desigual jerarquía; de hacerse esto último,

<sup>5</sup> Incluso para un teórico del paisaje como R. Milani, que infravalora el rol del arte y la pintura en la construcción de la mirada paisajística, el sentido de la visión permanece incuestionable, El arte del paisaje, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, pp. 50 y 61.



<sup>3</sup> Calvo Serraller, F., "Concepto e historia de la pintura del paisaje", en AA.VV., Los paisajes del Prado, Nerea, Madrid, 1993, pp. 11-2. Y, no por caso, como ha advertido A. Berque, esta clase ociosa va a ser urbana y el espacio privilegiado desde el cual se va a potenciar esta nueva mirada no va a ser otro que la ciudad: «Se van a desarrollar ciudades y una clase ociosa apta para contemplar la naturaleza en lugar de transformarla laboriosamente con sus manos (...) Hacer trabajar a los demás fue esencialmente y durante milenos hacerles trabajar la tierra. De ahí surgieron las ciudades y fue, por tanto, a partir de las ciudades desde donde se pudo dirigir la mirada desinteresada al entorno», El pensamiento paisajero, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 40. Esto podría dar lugar a pensar que, en rigor, no podría existir el "paisaje urbano". Pero no es el caso, como nos ha advertido, por ejemplo, J. Maderuelo en "El paisaje urbano", Estudios geográficos, Vol. LXXI, 269, 2010, pp. 575-600.

<sup>4</sup> Sobre este aspecto se han demorado largo y tendido Roger y

Maderuelo en las obras aquí citadas.

tal vez pudiera despejarse una oportunidad para pensar y escribir una historia distinta a la que comúnmente se nos ha contado.

II. La historia entre la teoría y los sentidos es una historia de múltiples desencuentros y reacomodos. Y aunque por lo común, en esta relación, los sentidos siempre han ocupado un lugar secundario, sólo la vista (y puntualmente oído) parece haber escapado a esta condición ancilar. Que lo anterior es cosa cierta e indubitable se evidencia en el papel que la visión ha ejercido a la hora de modelar metafóricamente el marco conceptual del intelecto y el pensamiento<sup>6</sup>.

Sin embargo, es de justicia reconocer también que la visión tiene su historia, y que su prevalencia no siempre ha representado un monopolio sobre el resto de los sentidos<sup>7</sup>. Lo evidente, en todo caso, es que los sentidos denominados vulgarmente corporales –el gusto, el tacto y el olfato-fueron perdiendo presencia en el espectro sensorial, hasta llegar un punto en el que su único reconocimiento legítimo resultaba del goce de placeres empíricos y el refinamiento de su uso.

Esta apreciación no es baladí, pues delata a su vez una diferenciación de los sentidos en virtud de su potencialidad estética. Entiéndase esto: del mismo modo que hay sentidos intelectuales y corporales, es lógico que de estos se sigan, a su vez, sentidos estéticos y no estéticos, ar-



© Ángel Uriel Pérez López

tísticos y no artísticos<sup>8</sup>. Pues bien, identificar adecuadamente el entramado de esta taxonomía puede resultar crucial puesto que, en ella, según creemos, se podría jugar la posibilidad de que los "sentidos corporales" pudieran recobrar toda su dignidad estética. Para todo ello seguiremos de cerca los pasos seguidos por Kant en su *Crítica del juicio*.

Lo primero que conviene tener presente es que, cuando Kant sostiene que lo bello no puede oler, lo que está cuestionando es la legitimidad de los "sentidos corporales" para emitir un juicio estético9. La razón, por él esgrimida, es que en el uso de estos sentidos siempre impera, tácita o explícitamente, la satisfacción de un placer o un interés particular y, por tanto, no es posible obtener de ellos más que la mera opinión de algo. Por este motivo, Kant distingue entre "juicios de gusto" y "juicios estéticos", reservando los primeros para los "sentidos corporales", habida cuenta de su irreductible parcialidad. La pregunta, entonces, se impone de suyo: ¿cómo alcanzar la universalidad que el juicio estético pretende, desde la subjetividad que toda experiencia comporta?

<sup>9</sup> Se entenderá con este ejemplo: ¿acaso decimos de un perfume, una comida o una textura que son bellos (o feos, kitsch, grotescos, etc.)?



<sup>6</sup> Como escribe J. Pallasmaa: «el conocimiento ha pasado a ser análogo a la visión clara y la luz a metáfora de la verdad», Los ojos de la piel, Gustavo Gili, Barcelona, 2015, p. 19.

<sup>7</sup> Según L. Febvre, por ejemplo, antes del S. XVII la vista no era lo primero ni el más importante de los sentidos, pues \*ante todo, [el mortal común del S. XVI] oye y huele, aspira los oreos y capta los rumores\*, El problema de la incredulidad en el siglo XVI, UTEHA, México, p. 375.

<sup>8</sup> Korsmeyer, C., El sentido del gusto, Paidós, Barcelona, 2002, p. 63 y ss.

Para salir del atolladero, Kant diferencia, a su vez, entre dos tipos de placeres: lo bello y lo agradable. Pues bien, lo bello, en tanto es entendido por Kant como un placer desinteresado -exento, por tanto, de los sesgos antes señalados-, estaría en condiciones, ahora sí, de cumplir con la pretensión de universalidad que sería esperable de los "juicios estéticos"10. Por eso, dirá Kant, cuando declaramos que algo es bello «se exige a los otros exactamente la misma satisfacción; juzga, no sólo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas» (cursivas nuestras)11. Lo agradable, por el contrario, representaría la satisfacción de un placer personal, singular y privativo, susceptible de emitir juicios allí donde el placer «se limita sólo a su persona»12.

De lo anterior podemos inferir por qué el tacto, el gusto y el olfato, en detrimento de la vista y el oído, parecen haber quedado proscritos del pensamiento estético y desterrados de la producción artística. Y esta marginación no sólo se ha expresado en el pensamiento filosófico, es importante subrayarlo, sino también en la historia

cultural<sup>13</sup>. Pero ¿es tan tajante esta división entre sentidos, juicios y placeres estéticos? ¿Ciertamente no es posible un uso estético de los sentidos corporales?

III. Hagamos el intento con el olfato. Pero, antes que nada, para replantear cualquier sentido es necesario, como paso previo, entender su funcionamiento. Procedamos, entonces: ¿cómo funciona el olfato?

En la nariz se halla el área de recepción de estímulos químicos olorosos, en el epitelio olfativo, un tejido delgado que recubre los huesos de la cavidad nasal se sitúan las neuronas sensoriales olfativas [...] donde ocurre la interacción inicial entre el compuesto volátil y el sistema nervioso»<sup>14</sup>

¿Qué pasa después? Pues bien, la energía química de la unión generada por las moléculas de olor, al encajar en los correspondientes receptores olfativos, se transforma en una señal eléctrica que desencadena una serie de respuestas. Pensemos en nuestro olor favorito, ¿somos capaces de reconocerlo? Casi con toda certeza. ¿Seremos capaces de describirlo sin echar mano de las palabras que aluden a los objetos en cuestión (olor a rosa, a naranja, etc.)? Probablemente no y, en todo caso, con suma dificultad. Y es que, a pesar de estar ligado tan íntimamente a nuestra historia personal, pareciera que el olfato

<sup>14</sup> López Mascaraque, L. y J. Alonso, El olfato, La Catarata, Madrid, 2017, p. 12.



<sup>10</sup> Especifica Kant: «Pues cada cual tiene conciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puedo juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro, pues «no fundándose en una inclinación cualquiera del sujeto (ni en cualquier otro interés reflexionado), y sintiéndose, en cambio el que juzga, completamente libre, con relación a la satisfacción que dedica al objeto, no puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debido, por lo tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también en cualquier otro», Crítica del juicio, trad. García Morente, Porrúa. México, p. 258.

<sup>11</sup> Ibid., p. 260.

<sup>12</sup> Ibid., p. 259.

<sup>13</sup> Probablemente, el primero en advertir y legitimar el tópico (animalidad-olfato) fue Freud en El malestar en la cultura, a partir de la tríada civilizatoria "belleza, limpieza y orden". Prueba de lo anterior es que todos aquellos que han escrito sobre este particular se han visto en la obligación de pasar por él, ya sea para reafirmarse o para posicionarse en contra.

es un "sentido mudo". ¿A qué se debe esto? Pues se debe a la peculiar ruta que recorren las señales olfatorias al transitar, en primer lugar, por la amígdala y tener que lidiar con las emociones, para después, en el hipocampo, tener que hacerlo con los recuerdos; y es que, como dijo alguna vez Helen Keller, el olor es un hechicero poderoso que nos transporta a miles de kilómetros y hacia todos los años que hemos vivido. Lo curioso, empero, es que estas señales pasen de largo por la zona cerebral encargada del lenguaje<sup>15</sup>. ¿Por qué debería llamar esto nuestra atención? Por lo siguiente: al sortear el lenguaje y empaparse al mismo tiempo de emociones vinculadas a recuerdos, ¿no resultarán los olores, al menos los verdaderamente significativos, intransferibles e incomunicables? Y de ser este hermetismo, ¿no se comportarían como los lenguajes privados? Pero ¿todos?

Tal vez no esté de más, en este punto, dejarnos guiar por la historia. Regresemos en el tiempo a 1539, año en el que el rey Francisco de Francia promulgaba un edicto donde se prohibía la basura en las calles de París, y se perseguía en toda vía pública el vertido de restos de animales, heces y orines humanos o cualquier otro desperdicio que contribuyera a degradar el aspecto olfativo de la ciudad. No satisfecho con la letra de la ley, o más bien sabedor de que ésta no se cumpliría por gracia y sin resistencia, se encargó de que una "policía de la mierda" vigilase y castigase a todo aquel que mostrara oposición al cambio de los nuevos usos y costumbres. Ahora bien, ¿la ley "respondió" a un malestar previo, o la ley "creó" ese malestar, extraño a la sazón?16 Tal vez encontremos respuesta a esta pregunta, siglos más tarde, en palabras del gran cronista del Paris del XIX, Louis-Sébastien Mercier:

Se bebía el agua hace ya veinte años sin prestarle gran atención; pero desde que la familia de los gases, la raza de los ácidos y de las sales aparecieron en el horizonte (...) por doquier se armaron en contra del mefitismo. Esta palabra nueva resonó como un formidable toque a rebato; se advirtieron por todas partes los gases malhechores, y los nervios olfatorios se volvieron de una sensibilidad sorprendente.<sup>17</sup>

Esta anécdota pone de manifiesto, como pocas, la construcción cultural e histórica de los olores. En esta cita podemos comprobar cómo la autoridad de la ciencia, y no la de un rey y su corte, es la que impone ahora un nuevo régimen olfativo. Lo que vendrá después es el relato bien documentado del proyecto higienista: ventiladores de fosas sépticas, mecanismos de combustión, cal, arquitecturas ideadas para la circulación del aire, nuevas normas sanitarias en cárceles y hospitales, y un largo etcétera. Pero sigamos con las preguntas pendientes.

Esos olores, explicitados por la ley e impuestos a la fuerza, ¿serían, siguiendo a Kant, "desagradables" o "feos"? Nosotros creemos y defendemos que son feos. Sí, feos. ¿Por qué? Porque la desodorización que impulsó el higienismo estaba destinada fundamentalmente, aunque no sólo, al espacio público. Y en éste los olores son ineluctablemente compartidos, es decir, los reconocemos porque los hemos previamente normado e interiorizado en un largo, aunque por lo general inadvertido,

<sup>.925</sup> 

<sup>15</sup> Ibid., pp. 12 y ss.

<sup>16</sup> Laporte, D., Historia de la mierda, Pre-textos, Madrid, 1998, pp. 44 y 52.

proceso de socialización. Efectivamente, allí donde los olores dejan de ser desagradables (o agradables), los olores trascienden igualmente las historias personales. Y esto sólo sería posible si compartiéramos alguna suerte de imaginario olfativo.

¿Qué nos revela, entonces, la historia de los olores? Nos descubre una pista, una idea que podría ser fácilmente ignorada, como el que ignora el sol bajo su luz cegadora, pero que ya no puede ser silenciada por mucho más tiempo, a saber, que el olor también es fenómeno cultural. Así pues, digámoslo ya con todas las letras, los olores pueden ser y de hecho son no sólo subjetivos y biográficos, como dictaba la tradición, sino también construidos y sociales; partícipes, en suma, de una intersubjetividad que buenamente podría ajustarse a las estrictas condiciones que Kant imponía a los sentidos y juicios estéticos. Atrás queda, por tanto, el excesivo encorsetamiento que reprimió la posibilidad de un despliegue distinto al acontecido para el olfato y el resto de los sentidos corporales. Para el caso que nos concierne, al liberarse el olfato de sus ataduras restrictivas, nuevas relaciones de apreciación sensible con el espacio emergieron<sup>18</sup>. Y con ellas, y esto es lo importante, la posibilidad también de paisajes olfativos.

IV. Y, aceptado lo anterior, la historia del olfato presenta en su despliegue particular algunos puntos de inflexión desconcertantes que, sin duda alguna, bien merecerían

alguna reflexión. Uno de ellos, por ejemplo, tiene que ver con una coincidencia que se nos antoja toda menos casual. En este sentido, llama poderosamente la atención que la división entre stercus (olor en la esfera pública) y screta (en la doméstica), "creada" por el edicto de 1539, coincida en el tiempo con la aparición de la palabra "perfume" como contraparte a screta, sin que la época haya evidenciado la necesidad de inventar una palabra equivalente para stercus (¿perfume público?). Pero esta inquietud, insistimos, la aplazamos para otra ocasión.

En todo caso, allana el terreno para presentar otra flexión capital en la historia del olfato y los olores en la que sí nos detendremos, y con la cual deseamos terminar. Para ello tendríamos que avanzar en el tiempo hasta el siglo XIX. Resulta de interés hacer una parada en estas fechas para considerar seriamente un hecho que, a nuestro juicio, resulta inescrutable: ¿cómo es posible que hayamos tenido que esperar prácticamente al siglo XXI, cuando ya había condiciones en el XIX, para encontrar las primeras teorizaciones acerca del "paisaje olfativo" ¿A qué se debe, pues, esa dilación inexplicable?

Para tratar de responder a estas preguntas, creemos que es importante volver sobre el 1800 de la mano de Alain Corbin. Según él, en esas fechas acontecen dos

<sup>19</sup> Hasta donde creemos, es N. Poiret la primera en presentar, aunque todavía de manera precaria, la noción de "paisaje olfativo". Inspirándose en el "paisaje sonoro" de Murray Schafer (60's), señala la autora en un breve articulo: «¿No podríamos inventar nosotros un smellscape, un "paisaje olfativo"? Éste estaría conformado por el conjunto de fenómenos olfativos que permiten, más allá de la visión, una apreciación sensible y estética en el espacio», "Variations sur les paysages olfactifs", Ambiances architecturales et urbaines, Editions Parenthèses, Marseille, 1998, num. 42/3, p. 186.



<sup>18</sup> Habría que decir: pese a los teóricos urbanos. Es por ello, a nuestro ver (y por citar a dos clásicos), que H. Lefebvre se equivoca cuando, en la producción del espacio, relega el olfato en razón a su pretendida "indecodificabilidad", de un modo parejo al de K. Lynch, cuando en la ordenación semiótica de la ciudad, sólo contempla la posibilidad de un ordenamiento urbano en términos visuales.

hechos importantes que no deberían pasarnos desapercibidos: el primero de ellos está relacionado con la obsolescencia del sentido del olfato, tras el éxito arrollador de la revolución pasteuriana<sup>20</sup>; el segundo tiene que ver con la desodorización efectiva del espacio público y privado, fruto de la implementación sistemática de políticas higienistas<sup>21</sup>. Pues bien, la concatenación de estos hechos, asumible desde otras disciplinas, entraña una auténtica paradoja al ser examinada desde una perspectiva estética. Dicho en breve: se despeja una vía que, al mismo tiempo, se clausura. ¿En qué sentido? En el siguiente: justo en el momento en que el olfato quedaría liberado de sus fines utilitarios, y por lo tanto abierto a otros usos inauditos como el estético, ¡se nos priva de los propios olores!, es decir, de esa materia prima necesaria para propiciar cualesquiera otras experiencias. Hemos pasado, por decirlo así, de un olfato que ya no sirve para nada a una nariz que ya no huele nada. Y todavía hay más y peor: hemos identificado esa ausencia de olor como algo agradable.

¿Cómo se explica esta historia? ¿Cómo es posible que hayamos desodorizado la realidad justo cuando estábamos en las mejores condiciones para habilitar un uso desinteresado del olfato y, por lo tanto, estético? ¿Se esclarece así la demora que hemos soportado en el uso de los olores por parte del arte? En cualquier caso, ¿estaría

esta historia detrás del aplazamiento de la conceptualización del paisaje olfativo? Podría ser.

Lo cierto es que tanto en el ámbito del arte como en el del mercado todavía son escasos las obras y los productos que emplean los olores con fines estrictamente, y no espuriamente, estéticos<sup>22</sup>. Y eso ya puede constituir un síntoma. Sea como fuere, lo cierto es que la categoría de paisaje olfativo todavía hoy sigue siendo marginal, incluso en contextos en los que uno esperaría mayor receptividad y apertura como, por ejemplo, en las Facultades de Arquitectura y Arquitectura de Paisaje. Y, probablemente, la promoción y el desarrollo no haya que esperarlos precisamente por estos lares. A este respecto, quizá fuera pertinente apropiarnos de unas reflexiones de A. Roger, si bien en su caso destinadas a ampliar la noción de paisaje bucólico-natural:

¿Disponemos de modelos que nos permitirían apreciar lo que tenemos ante los ojos? Parece ser que no (...)
Todavía no sabemos ver nuestros complejos industriales, nuestras ciudades turistas, el poder paisajístico de una autopista. Somos nosotros los que tendremos que forjar los esquemas de visión que nos los conviertan en estéticos²3

Pues bien, *mutatis mutandis*, probablemente también seremos nosotros los que tendremos que modificar y ampliar nuestros esquemas de olfacción y estos, como

<sup>23</sup> A. Roger, Breve tratado del paisaje, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 121-2. Esta posición ha sido replicada por A. Berque, op. cit., pp. 87 y ss., a nuestro ver con un argumento idealista.



<sup>20</sup> Escribe A. Corbin: «La desaparición del papel patógeno de la hediondez reconforta el retroceso de la olfacción dentro de la semiología clínica; el médico ha cesado de ser el analista privilegiado de los olores», op. cit., p. 242.

<sup>21</sup> Señalamos lo de público y privado, porque en lo referente al espacio público, Laporte ha dado cuenta de los inicios de este proyecto, si bien con un éxito ambivalente, a partir del S. XVI. Corbin nos confirma la consumación del plan con su extensión en la esfera doméstica en el XIX, ibid..., p. 158.

<sup>22</sup> Es el caso de este monográfico de V. Henshaw, *Urban Smells-capes*, Routledge, N. York, 2014

nos ha dado perfecta cuenta la historia del paisaje (al menos en nuestra tradición), podrían ser suministrados por el arte<sup>24</sup>. Ante el flagrante desamparo *in nasu* que venimos padeciendo, necesitamos un arte de los olores que nos enseñe a oler paisajes olfativos, de la misma manera que en el siglo XVI nos ayudamos de la pintura para ver paisajes visuales.

Volvamos a las preguntas de nuevo: ¿Podremos algún día apreciar los paisajes olfativos que nos rodean? ¿Y diseñarlos? Sea o no el arte el mecanismo para catalizar estos cambios, algo nos estaremos acercando al día en que empecemos a utilizar el aparato conceptual estético para dar cuenta de los olores (bello, feo, sublime, etc.). Y todavía estamos lejos de que se normalicen estos usos lingüísticos. ¶

### Referencias

- Calvo Serraller, F., "Concepto e historia de la pintura del paisaje", en Arnaldo, J.; Ashton, D.; Bettagno, A.; et al. (1993). Los paisajes del Prado. Nerea, Madrid
- Clair, J., De immundo, Arena Libros, Madrid, 2007
- Corbin, A., El miasma o el perfume, F.C.E., México, 1987
- Febvre, L. El problema de la incredulidad en el siglo XVI, UTEHA, México,
- Henshaw, V., Urban Smellscapes, Routledge, N. York, 2014
- Kant Crítica del juicio, trad. García Morente, Porrua. México
- Korsmeyer, C., El sentido del gusto, Paidós, Barcelona, 2002
- Laporte, D., Historia de la mierda, Pre-textos, Madrid, 1998
- López Mascaraque, L. y J. Alonso, El olfato, La Catarata, Madrid, 2017
- Maderuelo, J., El paisaje: génesis de un concepto, Abada, Madrid, 2005
- J. Maderuelo en "El paisaje urbano", Estudios geográficos, Vol. LXXI, 269, 2010
- J. Pallasmaa: Los ojos de la piel, Gustavo Gili, Barcelona, 2015
- Roger, Breve tratado del paisaje, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007



<sup>24</sup> No es producto del azar que la mayoría de las categorías estéticas en nuestra tradición sean visuales. Ciertamente, hemos tenido que esperar a las últimas décadas del siglo pasado para que el arte empiece a operar con olores y sólo así se entiende la aparición de nuevas categorías como la de lo "inmundo", véase J. Clair, De immundo, Arena Libros, Madrid, 2007.

# La traza del mundo. Dibujo y entorno

El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para nombrarlas había que señalarlas con el dedo"

Gabriel García Márquez, Cien años de soledad

## Por René Contreras Osio.

# La Percepción

ado que la morfología de ser humano se caracteriza por la visión binocular y la posición erguida, le es posible la percepción de un horizonte desde un punto a cierta altura del cráneo, donde se sucede el fenómeno de la percepción visual; ahí se localizan los ojos que reciben la impresión visual y proyectan la imagen a la parte posterior del cerebro; la distancia entre ambos ojos hace posible la percepción del volumen, el espacio y la profundidad de campo; desde esta ubicación, se desplaza la mirada sobre el horizonte, y se experimenta el espacio a partir de que se contempla y se hace consciente el cuerpo como centro de la percepción.1

Arriba y abajo; izquierda y derecha; adelante y atrás conforman un sistema de coordenadas desde tres ejes que se cruzan en un punto del cuerpo, desde el que se percibe la dimensión espacial; la profundidad de campo; la escala de los ob-

jetos y la distancias que hay entre ellos y entre nosotros. Estos referentes visuales, sumados al balance que proporciona la estabilidad, el equilibrio y la posición erguida del cuerpo, hacen posible la percepción del mundo y el desplazamiento sobre él, pues la mirada y equilibrio son condiciones para percibir el entorno y desplazarse sobre él. Dice Rudolf Arnheim<sup>2</sup> acerca de la experiencia de la percepción visual "ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia.

Y agrega: "la experiencia visual es dinámica... un juego recíproco de tensiones dirigidas" "... que el observador no agrega, sino que están ahí", intrínsecas al tamaño, la forma, la ubicación o el color. En Física se llaman fuerzas cuando tienen magnitud y dirección, pero en el campo de la percepción visual se le denominan "fuerzas" preceptúales y psicológicas; no están en

<sup>2</sup> Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual, Ed. Alianza Forma, tercera reimpresión, Madrid, 2007, pp.26, 31.



Alberich, Jordi. Fontanills, David Gómez. Alba Ferrer Franquesa. Percepción visual, Universidad Oberta de Catalunya, España. pp. 11,15

las cosas que miramos, sino en la configuración que mentalmente asignamos y el rastro de experiencia que dejan al mirar; el papel entonces de dichas fuerzas será el de dotar de sentido, peso, ubicación, escala, distancia, profundidad y luminosidad a lo que vemos; un entorno geográfico se percibe de acuerdo con el concurso de tales fuerzas preceptúales.

Entendido esto y gracias al concurso de los órganos de la percepción, a sus alcances y especializaciones es que tenemos la capacidad de percibir el mundo; de descubrir y describir la enorme complejidad de nuestro entorno y al fin, la posibilidad de cosmizarlo<sup>3</sup>. Tenemos entonces, todos los elementos definidos para nuestro análisis: sujeto, entorno y el vínculo entre ellos: el dibujo



© René Contreras Osio. Fotografía obtenida como resultado de los ejercicios de los cursos de las asignaturas Dibujo I y II de la Lic. En Artes Visuales impartidas por René Contreras Osio.

# Los lenguajes del dibujo

El dibujo como actividad y lenguaje artístico es sólo una de las posibilidades de ejecución del trazo sobre una superficie, ya que el dibujo no siempre ha sido considerado leguaje artístico y no lo ha sido en la mayoría de sus usos en cada una de las épocas en las que podemos rastrear y documentar su práctica, pero siempre ha estado ahí en todas las épocas para constatar y evidenciar con signos, la presencia humana y la pulsión por trazar con líneas en los abrigos rocosos de la prehistoria, en los petroglifos, en runas talladas en huesos y tablillas de barro cocido con escrituras cuneiformes, o en las líneas trazadas en la planicies de Nazca, en la escritura y en la delimitación y parcelación de la tierra para la agricultura, es decir, en señalar y significar el entorno.

Según algunas teorías de base evolutiva, el Homo habilis4 desarrolló ciertas capacidades cerebrales situadas en el área de broca; esto se deduce de las impresiones o huecos fósiles marcados por las circunvoluciones del cerebro en las paredes de la región del neocórtex en el lóbulo prefrontal que controla áreas motrices implicadas en la producción del lenguaje y de movimientos complejos, en motricidad fina y voluntaria. Al parecer, estas funciones están directamente relacionadas con la capacidad de construir herramientas y manipularlas -esto nos habla del desarrollo y especialización sincrónica del cerebro- y a la adquisición de destrezas psicomotrices que implicarían la construcción y manipulación de herramientas, de estas mismas capacidades se puede inferir el acto volitivo de plasmar mediante trazos hechos directamente con la mano y con alguna otra herramienta.

<sup>4</sup> Para ver m\u00e1s sobre este tema: http://psicobiologiadelgenerohomo.blogspot.mx/2015/08/area-de-broca-filogenia-y-ontogenia.html



<sup>3</sup> Cosmizar es hacer cosmos o lo que es lo mismo poblar el mundo de cosas simbólicas y sus representaciones. Categotizar y ordenar el mundo, es asignar sentido en el espacio a las cosas concretas y simbólicas.



© René Contreras Osio. Fotografía obtenida como resultado de los ejercicios de los cursos de las asignaturas Dibujo I y II de la Lic. En Artes Visuales impartidas por René Contreras Osio.

Tenemos entonces que, el rastro de sí mismo sobre una superficie es producto del acto perceptivo y reflexivo del Homo sapiens frente a su entorno natural, pues el movimiento del que se deriva un trazo es voluntario y puede ser secuencial y rítmico; es decir, desencadena procesos de configuración ordenada; se pueden generar líneas y puntos, manchas aisladas o simultáneas, improntas agrupadas y yuxtapuestas; puntos unidos por líneas, líneas verticales u horizontales, espirales y onduladas, y finalmente formas bien delimitadas por un contorno; es decir, una forma cerrada exenta del contexto, aislada, unitaria y muy posiblemente simbólica y memorable. Por ello podemos considerar que el dibujo es una señal de la evolución cognitiva del Homo sapiens y es señal misma de nuestra inteligencia y capacidad de reflexión sobre el entorno y el mundo.

# Entorno y Prehistoria

La voluntad humana de hacer trazos sobre cualquier superficie se puede observar y comprender desde distintas aproximaciones que podríamos enumerar desde la prehistoria como una actividad perceptual, sensorial y cognitiva, de donde deriva el desarrollo de la imagen visual y el lenguaje simbólico; también podemos acercar-

nos a su comprensión desde su uso instrumental en la descripción del entorno o en la ideación, planeación y construcción de algo útil, y en otro momento –o al mismo tiempo–, como actividad de autoexpresión artística y simbólica.

El dibujo es pulsión y manifestación de voluntad sobre el entorno al imponer el gesto humano mediante un trazo sobre una superficie; esto lo podemos suponer por las improntas de manos y otros gestos encontradas en los abrigos rocosos del paleolítico superior de hace 30,000 años, que posiblemente reflejan y responden a una pulsión o intención primera y primaria; la de constatar, quizás accidentalmente, el ser en el mundo, al distinguir como huella propia la impronta en el muro, desencadenando con este hecho o reflejo, el inicio de un distanciamiento y proto-consciencia de separatidad<sup>5</sup> con el "mundo natural"; quizás el hombre cobró consciencia de su ser y lugar dentro de un cosmos que hasta ese momento fue desorganizado y caótico; sin categorías, ni definiciones, sin lenguaje y sin nombre para cada una de las cosas que lo componen.

Aquí viene a colación el epígrafe de Gabriel García Márquez: "El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para nombrarlas había que señalarlas con el dedo". La observación que hace García Márquez es pertinente para el caso, pues enuncia y va de la mano de un concepto que nos es muy útil para apuntalar la idea arriba expuesta de separatidad del hombre inmerso en un mundo

<sup>5</sup> Separatidad es tomar consciencia de la separación del mundo, es decir, que el mundo es algo diferenciado del yo.
Es cuando el hombre deja de ser parte de la naturaleza como un animal para tornarse individuo fuera de ella y por lo tanto poder observarla con distancia



natural, me refiero al concepto de deixis6, que proviene de la psicología y de las ciencias cognitivas enfocadas en el lenguaje y en la cognición. Deixis7 es la palabra griega para "mostrar o señalar" las coordenadas en una conversación del hablante con el oyente: yo-tú-él, así como las circunstancias de espacio-tiempo: aquí-ahora. Estas relaciones se llaman elementos deícticos y se manifiestan en una conversación. La deixis se fundamenta en la noción y relación del yo con respecto al tú-ellos-nosotros-ustedes, ya que se genera y manifiesta en la relación de experiencia del sujeto con las cosas, en una relación espacio-tiempo. Es pues un problema lingüístico y cognitivo que se inserta en las teorías de las representaciones mentales y la teoría de la mente y la misma consciencia. La deixis propone que todo discurso lingüístico se correlaciona con procesos cognitivos, que son a su vez, filtros cognitivos de la realidad y que hacen de ella una representación mental, con relación a sí-mismo y que al parecer ordenan el mundo mental del sujeto al dotarlo de poder de categorización y comunicación de los contenidos cognitivos y emocionales.

Enunciamos aquí someramente la teoría de las representaciones mentales en sus indagaciones sobre cómo el sujeto se representa el mundo, y considero pertinente tocarla tangencialmente por cuestiones de espacio. Me atrevo con mucha cautela a correlacionar estas indagacio-

nes sobre la representaciones mentales, con actos muy elementales –como en el desarrollo del niño– y posiblemente en el desarrollo cognitivo del *Homo sapiens*; el señalar con la mano como extensión corporal y el dedo índice como instrumento señalador, implican la voluntad de *ver-se-ñalar* en un mismo acto para separar en sus partes el mundo, diferenciar unas de otras, categorizarlas en sus semejanzas y a su vez diferenciarlas en su conjunto de sí mismo; es decir, del *yo*.

Este proceso cognitivo, asociado a la percepción y las experiencias en el medio, determinó, posiblemente, procesos complejos de cosmización del mundo; algo determinante para poder describirlo y simbolizarlo desde o con el dibujo, pues la mano y en especial el dedo fueron usados como instrumentos trazadores en las pinturas rupestres. Así, el ser humano, al plasmar y observar su propio rastro en una superficie, se observa a sí mismo cada vez que repite el mismo acto de mirar y reconocer como propio ese rastro, así conforma una imagen que permanece fija en una superficie a través del tiempo, y con ello adquirirá -suponemos- nociones de temporalidad lineal y posiblemente de estructuración y ampliación de la memoria, forjándola a través de esos procesos cada vez más complejos de lenguaje simbólico, que se reafirman debido a la imagen fijada permanentemente en el tiempo.

Observamos en las improntas prehistóricas la repetición del mismo gesto y la simultaneidad y traslape de imágenes en el mismo plano; lo que demuestra que fueron actos volitivos que pudieron ser ejecutados en distintas temporalidades en la misma superficie, conformando con esto un tablero de intenciones y manifestaciones gráficas que –suponemos– adquirieron un "sentido" para esos hombres.



<sup>6</sup> En lingüística, función de algunos elementos lingüísticos que consiste en señalar o mostrar una persona, un lugar o un tiempo exteriores al discurso u otros elementos del discurso o presentes sólo en la memoria.

<sup>7 .</sup> REV.HUMANITAS. 2007, 4 (4):38-57, ISSN 1659 – 1852, DEIXIS PERSONAL Y REPRESENTACIONES MENTALES, Luis Ángel Piedra García. Universidad de Costa Rica

Actos semejantes donde se hayan plasmados imágenes y signos los encontraremos en otras locaciones como Lascaux<sup>8</sup> y Altamira9, durante el paleolítico, donde se agrupan gran variedad de formas representadas: círculos, espirales, líneas, siluetas humanas y de animales, astros en el cielo, dramatizaciones y narrativas en escenas de caza. También, se han encontrado restos de herramientas de piedra<sup>10</sup> junto a petroglifos y esto hace suponer que los instrumentos empleados en los trazos con pintura fueron hechos con herramientas y utensilios con los que se realizaron el resto de sus actividades de supervivencia y quizás, más adelante, con las que se desarrollaron y perfilaron dedicadas exclusivamente para estos usos.

Según este planteamiento, el hombre se ha vinculado con el entorno, primero, al diferenciarse de él, mediante el acto volitivo de dejar su impronta y, tal vez como acto subsecuente, se desprende un reflejo de retoque de contornos y se desencadena la noción de figura cerrada; hemos de suponer que estos actos no fueron aislados o consecutivos, sino simultáneos, ya que el desarrollo de las capacidades cerebrales, perceptuales y de lenguaje están relacionadas con la creación y manipulación de herramientas y el desarrollo de habilidades y destrezas; juntos todos estos factores se manifiestan en la invención de tecnologías, herramientas y en actividades especializadas que jerarquizan la organización



© René Contreras Osio. Fotografía obtenida como resultado de los ejercicios de los cursos de las asignaturas Dibujo I y II de la Lic. En Artes Visuales impartidas por René Contreras Osio.

al interior del clan o grupo, otorgándole, sin duda, organización y cohesión social en beneficio de la preservación del grupo y la especie.

Puesto que no tenemos evidencias del lenguaje hablado, el dibujo será la primera huella "intencional" de lenguaje fijada de nuestra especie, su intencionalidad la convierte en imagen y deja de ser sólo rastro, para convertirse en símbolo de algo, ya que la imagen es siempre imagen de algo; "significa", a diferencia de la huella o del rastro dejado accidentalmente. La creación de las primeras imágenes estuvo acompañada de la capacidad de significarlas, "leerlas" y comprenderlas, es decir, es la génesis de la capacidad de entender el mundo a partir de las imágenes y desarrollar un lenguaje a partir de éstas. Por ello, el dibujo y su lenguaje de imágenes, es, desde su origen, vínculo y vehículo para la comprensión y transformación del entorno.

También podemos reconocer intencionalidades semejantes en el uso de trazos de líneas rudimentarias de orden abstracto y geométrico en la cestería rudimentaria, en los petroglifos o, muy posteriormente, en los trazos gigantescos de Nazca. En estos ejemplos encontramos además de la intención primaria de trazar, una necesidad de trazar con "sentido de forma" es decir, como un acto pulido y refinado de la imagen muy cercano a un razonamiento



<sup>8</sup> La cueva de Lascaux pertenece a un complejo sistema de cuevas y se encuentra en Dordoña, Francia. En ellas se han descubierto significativas muestras del arte rupestre y paleolítico. Fue descubierta en 1940.

<sup>9</sup> La cueva de Altamira forma parte del conjunto de la Cornisa Cantábrica, está situada en Santillana del Mar, Cantabria, España. Fue descubierta en 1868.

 $<sup>{\</sup>tt 10~http://www.enciclopedianavarra.com/?page\_id=16679}$ 

espacial y formal en el que se puede atisbar el goce estético debido a la estilización formal acabada, aunque esto último no lo podemos asegurar.

# Las superficies del dibujo

Suponemos que, junto a los muros de cavernas, una de las primeras acciones humanas de representación gráfica fue la pintura corporal sobre el propio cuerpo, al usarlo a éste como un lienzo y al de los otros; de cómo llegó a darse esta práctica, se puede inferir, debido a las materias empleadas en sus actividades y los consecuentes residuos en sus propias manos, que fueron usadas como herramientas, tal como los siguen haciendo pueblos considerados "primitivos"1; a través de los dedos y la palma de la mano. Visto así, el cuerpo es un plano o superficie destinada a contener imágenes realizadas mediante trazos básicos o complejos a partir de puntos y líneas en el orden dictado por: 1) la forma de la superficie y 2) el significado agregado a esa superficie; tenemos entonces que el plano de representación -el cuerpo- ya tiene una gran carga simbólica al que se le añadirán signos u ornamentos que resignifican lo que, de humano, bestia o divinidad, se percibe en él.

El cuerpo es un tablero de dibujo al que se concibe como representación de sí mismo e identidad frente *al otro*; de esta manera la corporalidad es una superficie simbólica que se percibe distante y separada de sí mismo, pero semejante. En este mismo orden de ideas y muy probablemente debido a la periodización, se *ritualizaron* ciertos actos, el cuerpo humano como superficie de dibujo deviene en gusto y apreciación de tales o cuales formas

empleadas en cada momento significativo del grupo al que se pertenece; esa práctica de ornato corporal "dibujistica", se extiende o amplía con elementos externos adosados, insertados, tatuados y escarificados, que bien pueden ser una extensión de la misma pulsión de trazar y significar la pertenencia grupal a la vez que la individualidad e identidad del individuo.

En el origen de la ornamentación corporal hecha por los pueblos "primitivos actuales" y anteriormente por el Hombre prehistórico se perciben tipos de formas y estructuras lineales y puntuales que fueron concebidas, posiblemente, derivadas de actividades manuales o prácticas cotidianas transpuestas a la superficie del cuerpo en relaciones puramente ornamentales, o a relaciones simbólicas del cuerpo como persona, es decir como elementos de distinción de identidad del individuo dentro



© René Contreras Osio. Fotografía obtenida como resultado de los ejercicios de los cursos de las asignaturas Dibujo I y II de la Lic. En Artes Visuales impartidas por René Contreras Osio.

ARTES Y DIS

de un grupo; como lo siguen haciendo los llamados pueblos "primitivos" de la actualidad y como lo han hecho los grupos urbanos "marginales", hasta convertirse en modas contemporáneas de identidad personal. Las formas representadas en el cuerpo humano se deben, quizás, como muchas de las invenciones humanas, a factores principalmente materiales; a la destreza adquirida o bien desarrollada, a partir de prácticas de tecnologías domésticas que se extendieron a prácticas rituales, religiosas, jerárquicas y artísticas. Fue el trabajo, la práctica y la manipulación de los materiales lo que hizo posible el desarrollo del cerebro, la inteligencia, el lenguaje v la sensibilidad.

Es probable que la construcción de herramientas, la invención del fuego y la posibilidad de preservación y almacenaje de alimentos constituyesen la base tecnológica que permitió el desarrollo de muchas otras actividades de orden sedentario como la cestería, la cerámica y los textiles donde la pulsión dibujística se manifiesta en todas sus dimensiones creativas.<sup>12</sup>

Continuando con este recorrido, queda definido el problema así: qué se dibuja; en dónde se dibuja; y para qué se dibuja: Signos trazados en superficies externas a sí mismo, en objetos del entorno con cualidades materiales suficientes para contener y preservar los trazos.

En la pintura prehistórica localizada en las cavernas ya se plantea una idea primitiva de plano o superficie con protuberancias y texturas, con cualidades de superficie cóncava o convexa y, sobre todo, incluyendo la verticalidad del plano, con relación a la verticalidad del cuerpo huma-



© René Contreras Osio. Fotografía obtenida como resultado de los ejercicios de los cursos de las asignaturas Dibujo I y II de la Lic. En Artes Visuales impartidas por René Contreras Osio.

no, y la consiguiente posición de la cabeza y percepción binocular, estableciendo una relación de proximidad. La distancia antropomorfa es propicia para la aplicación y percepción de la totalidad de lo plasmado en los muros; da la posibilidad de alejamiento y acercamiento<sup>13</sup>, lo que podría ser una condición para el entendimiento de un orden visual, por ejemplo, que los animales y siluetas humanas no estén invertidos o que lo animales corran o pasten sobre una línea imaginaria de horizonte, se entendería cómo la percepción de un orden visual en el plano, que es un símil de la percepción sensorial.

El entorno humano prehistórico era mucho más amplio que una caverna; el hombre caminaba y se establecía eventualmente donde había pastos o animales para cazar. Al establecer campamentos provisionales, generalmente en forma de círculo –en cuyo centro se encontraba el fuego–, se conforma: un esquema físico y

<sup>13</sup> Véase el documental Cave of Forgotten Dreams (2010) de Werner Herzog (Francia, Canadá, Alemania, Estados Unidos y Reino Unido) sobre el descubrimiento de la cueva de Chauvet en Francia.



<sup>12</sup> Rodanés, Vicente. José María. La cueva sepulcral de moro de Alins del Monte, prehistoria de la litera (Huesca), monografías arqueológicas, prehistoria. 51

psíquico del espacio, un cerco cósmico en torno a un axis mundi<sup>14</sup>, delimitado por rocas, cualquier objeto material o restos de cualquier especie; un punto al centro significado por el fuego y su mantenimiento o sus restos oscuros carbonizados. Si imaginamos que, sobre esa estructura circular geométrica, se desarrolla la vida en común y se resguardan los bienes del acecho de depredadores, no es de extrañar que la forma de superficie circular cobre una multiplicidad de usos y sentidos. Esto podría tener relación con los levantamientos megalíticos circulares que además se complejizan cuando se subdividen y se trazan ejes reales o imaginarios y aberturas que señalan eventos astronómicos. La arquitectura prehistórica es trazo y dibujo sobre la superficie de la tierra, aunque esté delimitado sólo por piedras o marcadores. Mientras ese trazo sea una conjetura visual del mundo, o una representación de éste, debemos considerarlo como dibujo en el entorno y condición previa a la ocupación del espacio por la arquitectura primitiva como actividad proyectual.



© René Contreras Osio. Fotografía obtenida como resultado de los ejercicios de los cursos de las asignaturas Dibujo I y II de la Lic. En Artes Visuales impartidas por René Contreras Osio.

En recientes estudios realizados por el paleontólogo y dibujante Richard Coss de la University of California, Davis<sup>15</sup>, se ha enfocado en la relación entre depredador-presa, así como su impacto en el comportamiento humano, luego de estudiar los trazos de animales de hace 28,000 a 32,000 años en la Cueva de Chauvet, Francia. Coss plantea la interesante teoría acerca de la imposibilidad de dibujar del linaje Neanderthal, a causa de sus hábitos de cercanía con la presa en la cacería con lanzas de empuje; caso contario sería el del Homo sapiens, o linaje del hombre moderno, quien se especializó –antes de su salida de África– en la cacería en las grandes praderas con lanzas; es decir que, debido a la evolución en la fabricación de armas, así como a la percepción a distancia de sus presas, se favoreció en él el desarrollo cerebral y las capacidades motoras complejas pues "la coordinación mano-ojo involucrada tanto en la caza con lanzamiento de lanzas, como en el dibujo de arte representativo, podrían ser factores que expliquen por qué los humanos modernos se hicieron más inteligentes, ya que desarrolló cráneos con cortezas parietales más grandes, la región del cerebro que integra imágenes visuales y coordinación motriz"16, lo que impactó en la práctica del dibujo.

Sugiere además que las prácticas aceptadas, que suponen la actividad pictórica en los abrigos rocosos con intenciones rituales, pudieron ser parte de actividades pedagógicas, pues las representaciones mejoran las habilidades en la observación y atención, además, al compartir las imágenes en grupo éstas detonaron cambios en la cohesión y organización social.

<sup>16</sup> El artículo completo en: http://www.europapress.es/ciencia/ ruinas-y-fosiles/noticia-tecnicas-caza-explican-neandertales-no-dibujaban-20180209180339.html



<sup>14</sup> Axis mundi o eje del mundo expresa un punto de conexión entre el cielo y la tierra.

<sup>15</sup> https://www.ucdavis.edu/

Por último, el arqueólogo portugués João Zilhão<sup>17</sup> de la Universitat de Barcelona<sup>18</sup> ha datado los más recientes hallazgos en 66,700 años en la cueva de Maltravieso<sup>19</sup> y de 64,800 años en la cueva de La Pasiega<sup>20</sup> (Cantabria). De acuerdo con lo anterior, y siendo hasta ahora los rastros gráficos más antiguos, esto querría decir que fueron hechos por Neanderthales, a este respecto, el arqueólogo sostiene que en realidad Neandertales y Sapiens son básicamente los mismos con algunas variables físicas, y asegura que todos los linajes conocidos constituyeron una sola especie.

En la actualidad, el debate acerca de las inteligencias y capacidades de los diferentes linajes humanos se enriquece con cada nuevo hallazgo, a la vez problematiza la posibilidad de conclusiones certeras o definitivas. En este estado de cosas, concluimos –provisionalmente– que la actividad de representar, significar y dotar de sentido al mundo, mediante el trazo del dibujo –tanto como la de fabricar herramientas–, son parte de un mismo proceso cognitivo en la evolución de la especie humana. ¶

### Referencias

- Cajal y sus dibujos, un puente fascinante entre la ciencia y el arte, autor: Javier de Felipe es investigador en el Instituto Cajal (CSIC) and Laboratorio Cajal de Circuitos Corticales (CTB/UPM), Madrid
- ESTRATEGIAS DEL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORANEO, El dibujo en el campo expandido Smithson, Robert. Ed. Cátedra, Madrid 2006
- Maderuelo, Javier Ed. Paisaje y arte, Abada editores, Madrid 2007
- Alberich, Jordi. Fontanills, David Gómez.
   Alba Ferrer Franquesa. Percepción visual,
   Universidad Oberta de Catalunya, España
- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual,
   Ed. Alianza Forma, tercera reimpresión,
   Madrid, 2007

<sup>17</sup> https://www.nature.com/news/neanderthal-culture-old-masters-1.12974

<sup>18</sup> https://www.ub.edu/web/ub/ca/index.html

<sup>19</sup> Probablemente el yacimiento más conocido de la Prehistoria extremeña. Fue descubierta en 1951. Se encuentra situada al sur de la ciudad de Cáceres, se considera como centro simbólico de las comunidades del Paleolítico Superior y finalmente espacio funerario para las sociedades agrícolas del Neolítico y de la Edad del Bronce.

<sup>20</sup> Se sitúa en el municipio español de Puente Viesgo, Cantabria. Fue descubierta en 1911, se trata de una cavidad con una longitud de más de 400 m., distribuidos en cuatro galerías denominadas A, B, C y D, que pudieron haber sido ocupadas durante el Paleolítico. En total se han documentado cerca de 300 figuraciones animales, además de otros tantos signos y evidencias no figurativas.

# Brasilia: la ciudad latinoamericana que nació del sueño de una utopía

La arquitectura es una cuestión de sueños y fantasías, de curvas generosas y de espacios amplios y abiertos"

Oscar Niemeyer

## Por Gabriela Balcázar Ramírez.

lo largo de cuatro años de vida en Brasilia¹ se fue tejiendo la reflexión acerca de cómo la arquitectura y el urbanismo de las ciudades determinan la vivencia y convivencia de las personas que ahí habitamos.

De forma particular, la cavilación se enfoca en ciudades que, como esa capital brasileña, fueron construidas desde cero, al responder a inspiraciones geopolíticas y económicas, con la finalidad, para los

Brasilia (en portugués Brasilia) es la capital federal del Brasil y la sede de gobierno del Distrito Federal, localizada en la región Centro-Oeste del país, es sede del gobierno federal, conformado por los tres poderes de la República, Ejecutivo, Legislativo y Judicial. La construcción de la ciudad comenzó en 1956 a cargo de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Surgió de la idea de edificar una nueva capital en las regiones interior y no en la costa atlántica. Fue inaugurada en 1960 (consumiendo 41 meses de trabajo), bajo el mandato del presidente Juscelino Kubitschek. Esta ciudad es la única del mundo construida en el siglo XX a la cual se le ha adjudicado (en 1987) el rango de Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por la Unesco.

gobiernos, de impulsar el desarrollo e integración mercantil de sus países; o bien, de proteger sus centros de poder político—cuando ha sido el caso— de posibles ataques extranjeros, alejándolos de la costa. En diversos casos se ha tratado de experiencias nutridas por ideales utópicos de equidad social o de ser "ciudades jardín", que la realidad se ha encargado de rebatir. Hoy, sin duda, son claras representaciones de planificación urbana que revelan épocas, ideologías y corrientes arquitectónicas que siempre será atractivo conocer y desentrañar.

Otros centros urbanos completamente planeados, son, Chandigarh (1947), ciudad que sirve de capital a dos estados: Punyab y Haryana, aunque pertenece al gobierno federal de la India. Su diseño arquitectónico, enmarcado en la geografía montañosa, contó con la mano modernista de arquitecto franco-suizo Le Corbusier².

<sup>2</sup> Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 'Le Corbusier' (La Chaux-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965). Arquitecto y urbanista, pintor y escultor suizo nacionalizado francés.



Islamabad (1947), capital de Pakistán, al igual que Brasilia, fue pensada a partir del deseo de integrar el territorio, desde el centro, donde estaría más segura. Asimismo, Camberra (1913), modesta sede de la *Commonwealth* de Australia, fue ideada gradualmente como una "ciudad jardín". Al final, se frustró la idea de llenar de flores, con los colores primarios, sus tres cerros.

En esta ocasión, y a este propósito sirve la siguiente traducción, que es un extracto del texto confeccionado en el curso de maestría de la Universidad de Brasilia³, donde se hizo urgente registrar en una antología, las narrativas de matices complejos, sensibles y humanos que permite el periodismo de la contemporaneidad, atravesado por las vivencias personales plenas de retratos de la poética del cotidiano, de los colores, los olores de la convivencia con la ciudad y sus habitantes, de las virtudes y desazones que deja en cada uno –¿en dirección al encuentro de la propia locura?— el paso, temporal o permanente, por la capital de Brasil.

Aquí, esta aventura humana, que ciertamente debe tocarse en varios vértices con otras muchas experiencias de gente que ha vivido en ciudades con un origen similar. A la distancia en años, aquel futuro hoy se conjuga en presente y muchos cambios han tenido lugar, pero la sustancia, su naturaleza original, es imperecedera.

#### – o – Bajo el cielo, mar de Brasilia<sup>4</sup>

Brasilia nos es extraña y nosotros le somos extraños a Ella. Demasiado surrealistas para su gusto. Ella impone la homogeneidad y nosotros amamos la diversidad. Brasilia es un mosaico de culturas, de

visiones de ella misma, de historias. Visiones tan heterogéneas como las personas que hacen parte de este espacio urbano. El Monumento se hace de un híbrido que se escurre por los dedos de la mano.

Salí a caminar por la mañana. El cielo estaba muy claro, casi sin nubes. El reloj marcaba quince minutos para las ocho, y el sol ya calentaba nuestras cabezas. Me gusta el efecto de sus rayos en las cuadras residenciales llenas de árboles en este horario, así como disfruto la puesta del sol sentada frente al lago Paranoá. Son espectáculos de la ciudad.

Mientras atravesaba las cuadras, delante de aquellos bloques de concreto donde vive tanta gente arribada de toda parte del país y del mundo, pensaba en cómo cambia la mirada que tenemos de los lugares y de las cosas con el pasar del tiempo. Nuestra relación con las cosas cambia y, junto, ¿cambiamos nosotros? Estas calles, estos ejes viales, estos bloques de edificios, este ensordecedor silencio de Brasilia, ya provocaron en mí una sensación de vacío y soledad. Nada escuchaba de la ciudad, nada me decían las personas. Llegué a pensar:

#### Qué ciudad sin voz.

Recuerdo una frase escrita por Clarise Lispector, en una crónica sobre Brasilia:

> Cuando morí, un día abrí los ojos y era Brasilia. Yo estaba sola en el mundo. Había un taxi parado. Sin chofer. Ay, qué miedo. Lucio Costa<sup>5</sup> y Oscar Niemeyer<sup>6</sup>, dos hombres solitarios.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Lispector, C. (1992). Para não esquecer. Siciliano, São Paulo. p. 67.



<sup>3</sup> www.unb.br

<sup>4</sup> Publicado en: Medina, C. (organizadora) (1998). Narrativas a céu aberto: modos de ver e viver Brasilia. Editora Universidade de Brasilia. Brasilia. Pág. 23

<sup>5</sup> Lúcio Costa (Toulon, 1902 – Río de Janeiro, 1998). Arquitecto v urbanista franco-brasileño.

<sup>6</sup> Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (Río de Janeiro, 1907 - Río de Janeiro, 2012). Arquitecto brasileño.

Es curioso, yo podría haber dicho eso. ¿Cuántos otros lo habrán dicho ya? Quizá nosotros seamos solos y culpemos a esta Brasilia y a sus autores por la soledad. El único motivo por el cual ella podría ser responsable es por la cantidad de espacio que ofrece para que nos miremos más a nosotros mismos. E imagino que cada uno encuentra lo que tiene dentro, soledad o lo que sea.

Luego de tres años de habitarla, a veces aún veo a Brasilia desde fuera, con los ojos de quien viene de otra ciudad, de otro país. Sé, como muchos, lo que es ser extranjera dos veces: en Brasil y en Brasilia. Esa es una de las sorpresas de la ciudad: no es necesario ser extranjero de forma literal para sentirse como persona "de nación diferente a aquella a la que se pertenece", como define el diccionario. Es nada más "presentársele" a Brasilia. Además, para el extranjero ciertamente existe la barrera de la lengua, de los códigos, esas herramientas tan útiles para comunicarse. Sin embargo, incluso los brasileños de otros estados han tenido esta sensación de extrañeza aquí, cosa que no sucede en otras ciudades, según diversas voces. Pienso que debe ser porque en Brasilia es difícil encontrar referencias.

Yo no me sentí así en São Paulo (centro financiero del país) o en Salvador de Bahía (capital nordestina). Esta ciudad, hija del urbanismo modernista —de la escuela de Le Corbusier, que toma forma en la Europa del final de la Segunda Guerra Mundial— asusta a aquellos que la tocan por vez primera. Los latinoamericanos somos los más perplejos, por estar habituados a ciudades cuya arquitectura es la memoria viva de los tiempos coloniales que corren en nuestras venas mestizas. Y los brasileños del resto del país son parte de este grupo. Pese a ello, y a que Brasi-

lia tiene una memoria corta y sus bases urbanísticas se fincan fuera del país –al lado de las "curvas de las mujeres y de los montes de Brasil", como describe el arquitecto Oscar Niemeyer a su Monumento–, en sus cimientos yace la sangre nordestina de los trabajadores que, en los años de su construcción, vinieron y, muchos, dieron su vida por la nueva capital. Esa es otra parte de la historiografía de esta ciudad.

#### Historia, paradójica historia.

Desde que vivo aquí me ha intrigado la diferencia de percepciones entre quienes ven en ella su terruño, su puerto seguro, y los que somos asaltados por la sorpresa y el sentimiento de desarraigo al llegar. Descubrí que incluso quien ya tiene una vida aquí reconoce haber experimentado un cierto aire extranjero.

Marisa von Bülow, profesora del Departamento de Ciencias Políticas de la Universidad de Brasilia, UnB, llegó a los cinco años a vivir aquí. Hija de un alemán y una italiana inmigrantes, vino con su familia de Río de Janeiro, donde nació. Su padre fue invitado por la universidad a impartir clases en el curso de agronomía. Luego de más de 22 años de vida brasiliense (gentilicio de quien se siente de Brasilia, o aquí nació), Marisa evoca:

Aunque visité muchas veces Río, empecé a tener mayor conciencia de que Brasilia era una ciudad única, cuando salí. Viví tres años en la Ciudad de México, y cuando volví, advertí la diferencia; y no sólo arquitectónica y urbanísticamente, sino en las formas de vida, de relacionarse. Debe ser impactante para quien llega de otra parte del país o del extranjero.



Sí, es impresionante. La arquitectura es la carta de presentación de la ciudad que, mucho más allá de dar la impresión de neutralidad, impone formas de habitarla, de percibir al "otro", de trasladarse y pasar el tiempo. Cuando llegué, sino fuera porque conocía el destino del viaje y por el calor del verano decembrino en el Cono Sur, que nos abrazó saliendo del avión, habría jurado que estábamos en otro lugar.

#### Brasil, estoy en tus entrañas y no te estoy sintiendo.

Nos recibió un cálido y luminoso "buen día" del imponente cielo de Brasilia y de la tierra que corre por sus venas, pues rojo es su color, junto con el infalible "Cerrado", su natural ecosistema y segundo mayor bioma brasileño -y de la vegetación no endémica que adorna esta ciudad-. El aire limpio y abundante de la ciudad nos abrieron los brazos entre los enormes espacios abiertos y los puentes del lago, Paranoá, proyectado para la ciudad. Me impactó su horizontalidad que se abre al horizonte del mundo. Fue muy agradable el aroma de las flores y de la tierra mojada que había dejado la última lluvia. Era un hermoso día. Pero había algo singular. En el trayecto a la casa de los amigos en el Lago Sur, una de las zonas residenciales del Plan Piloto<sup>8</sup>, observé que en las calles y avenidas casi no había personas a pie. Predominaban las personas en autos. Una o dos, como máximo, caminaban. Hoy sé que debían ser jardineros o empleados domésticos que terminaban su jornada y esperaban su transporte, el autobús, para volver a casa, en las "ciudades satélite" –o dormitorio–, que nacieron en torno al Plan Piloto.

#### Debe ser sólo en esta zona de la ciudad.

Con el tiempo, Brasilia me mostró que ese es uno de sus lugares comunes, así como el cielo-mar y sus dos estaciones: la sequía y la época de lluvia. El carro es el transporte más usado por las personas, principalmente en el Plano, en donde viven quienes pueden comprarlo. Parece que Lúcio Costa, urbanista de esta urbe, se olvidó de los peatones. El problema es que, por ejemplo, en los ejes que cruzan e interconectan los distintos sectores de la ciudad, no existen banquetas, es necesario caminar largas extensiones de jardines y cruzar los ejes viales de forma insegura.

Para vivir en Brasilia necesitas un auto y un celular. El transporte colectivo es complicado y las distancias son muy grandes, considera Dácia Ibiapina, que imparte clases en la UnB. Ella vino de Piauí (estado nordestino) a estudiar un posgrado en comunicación entre 1988 y 1990, y después regresó con su familia a vivir y trabajar.

Jó, joven de origen nordestino, que hace limpieza en casas, atraviesa la ciudad todos los días desde São Sebastião, que debe estar a unos veinte kilómetros del Plan Piloto. Ella dice que, si bien el transporte colectivo no es malo, es muy poco:

Temprano, y en especial en la noche, si no tomas el autobús a tiempo, debes esperar hasta una hora o tomar dos autobuses. ¡Es mucho tiempo!



<sup>8</sup> El Plan Piloto de Brasilia fue proyectado en 1957 por Lucio Costa, quien aseveraba que la forma esencial de la capital era comparable a una mariposa. El proyecto consiste en el Eje Vial en sentido norte-sur y el Eje Monumental en sentido oriente-occidente. El nombre Plan Piloto designa al área construida en el plano inicial de la ciudad.

Es una característica sensible en esta capital federal, consecuencia de su organización urbanística. Para mí, tener o no carro, es una marca de la estratificación social que no se ve a primera vista.

#### Cada quien desde su lugar.

Hay optimistas, como Virgínio George – quien a los dieciséis años llegó a vivir al Plan Piloto, y después decidió irse a Ceilândia<sup>9</sup>, una de las villas en torno a la ciudad, a 30 minutos de distancia – que disfrutan de la vegetación de la ciudad, caminando, y piensan que no es necesario el coche. No obstante, reconoce:

Sí. Si quieres ir a algún espectáculo –en general son en la noche y en el Plan Piloto-, se requiere un auto. El transporte público no funciona bien a esa hora.

Brasilia, entonces, es su arquitectura. Una ciudad construida en la meseta central de Brasil. Lugar que representa la Unidad Nacional, aunque mira hacia el futuro, legitimando el "progresismo" del modernismo francés.

Es como si Brasilia temiese ser descubierta, como si quisiese esconder la cadencia de la samba, la sensualidad, y la miseria que tanto hiere este país. Los primeros días era como si estuviera en una ciudad del futuro, donde las personas serán separadas según su estrato social y no se encontrarán nunca físicamente; donde el olor de la transpiración será el peor insulto a la intimidad.

Esta ciudad nos hace sentir tanto en otro mundo que, a veces, se espera ver des-

9 Ceilândia es una región administrativa del Distrito Federal brasileño. A consecuencia de la instauración de la capital en Brasilia, Ceilândia creció desordenadamente. cender a un indio "de un estrella colorida y brillante...", como canta Caetano Veloso¹º. Pero, en otras ocasiones, parece respirarse un híbrido de autoritarismo y rigidez.

El modernismo era un movimiento estilístico que limitaba la creatividad, por tener soluciones arquitectónicas muy direccionadas, explica el arquitecto David de Melo, quien dice ser "candango", por haber nacido en la ciudad, de madre carioca (gentilicio de los nacidos en Río de Janeiro) y padre pernambucano (oriundo del estado de Pernambuco).

#### Candango es quien construyó Brasilia, candango es quien en ella nace.

Para De Melo, ese estilo importado por toda América Latina, desde 1930, fue una corriente estricta que establecía la homogeneidad de la imagen, la uniformidad de las estructuras. Eso sin negar que, para la época, Brasilia era una explosión de creatividad. "Apenas en los años 90, comenzamos a hablar más de arquitectura latinoamericana y a buscar soluciones regionales".

En el caso de Brasilia, se incorporaron pocas cosas nacionales. "En vez de hacer una adaptación de eso [del modernismo] a Brasil, él [Lúcio Costa] hizo Brasilia muy extranjera. Incluso, amigos europeos me ha dicho que se sienten como en un suburbio de Amsterdam", apunta Suyan de Mattos, artista plástica nacida en Río y que llegó a los nueve años cuando su padre, militar, fue transferido a la capital.

Después de algún tiempo, cuando la nostalgia de la "tierra madre", de la familia y los amigos, empezó a apretar, noté otra peculiaridad de esta ciudad, que tiene que ver con la relación entre los hábitos de la

<sup>.925</sup> ARTES Y DISEÑO

<sup>10</sup> Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso (Santo Amaro da Purificação, 1942). Músico cineasta, poeta y activista brasileño.

gente y la forma en que se constituyó la urbe. Las personas en Brasilia, es especial quienes nacieron y viven desde la infancia aquí, tienden a hacer grupos muy cerrados, de amigos o familia que, quizá inconscientemente, vetan la entrada a cualquier persona ajena. Y este hermetismo se nota hasta en la calle. Al principio, me divertía rompiendo su rutina: "Buenos días, buenas tardes, ¿cómo le va?". En instantes el rostro tomaba un gesto de inquietud y asombro. Era claro que ese no era el comportamiento más normal para ellos. Las personas se protegen mucho del otro. Marcelo Gameiro, quien vino de Recife (estado del nordeste) a hacer la maestría en ciencia política, y hoy alimenta el deseo de permanecer en Brasilia, confiesa que al principio sentía que las personas tenían una actitud "rara":

> Con frecuencia saludaba a las personas que encontraba con frecuencia en los comercios cercanos a la casa; su respuesta era cada vez más seca, hasta que llegaban a fingir nunca haberme visto. Me parece que la gente tiene miedo de decir "hola" o de dar una sonrisa y, aún más, de ir más lejos.

Claro que se agradecen las excepciones. Marcelo se hizo amigo de un "candango" que fue receptivo con él. "De otra forma, mi adaptación a Brasilia habría sido más difícil. No tendría la opinión que tengo hoy de esta ciudad", comenta.

Suyan, quien es más brasiliense que carioca, explica:

> Brasilia, por ser pequeña, es muy de grupitos. Yo, casi siempre, me reúno y salgo con la misma gente, o paso el domingo con algún amigo que tiene casa en el Lago (residencias con jardines, churrasqueras y albercas). Pero creo que en todos lados es difícil hacer amigos.

En contraparte, Virgínio, luego de vivir 21 años en el Plan Piloto, dice:

> Salir de aquí me hizo darme cuenta de que las personas tenemos miedos, a exponernos, a la intimidad. La gente dice que está bien cuando en realidad no es así. Aquí en el Plan, lo que menos hacemos es compartir con las personas, escuchar a los otros. Falta un poco de naturalidad, de espontaneidad. Faltan vínculos afectivos.

#### Las formas de la ciudad, su personalidad.

¿Por qué? Intento comprenderlo. En el Laberinto de la soledad, Octavio Paz afirma que el mexicano evita a otros mexicanos en el exterior, por temor a ver su propia imagen reflejada en el otro. Huye para no ver lo que no le gusta de sí mismo.11 Me pregunto si en Brasilia no sucede lo contrario. Quizá lo que realmente temen las personas es no poder encontrar su propia cultura en el otro. ¿Es la intolerancia, el miedo a que su ser diferente se diluya frente al otro? ¿A qué le teme el brasiliense?:

Para Dácia, quien vive aquí desde 1992, esto se explica un poco porque Brasilia "es un espacio de no lugar: "Siento que tiene que ver con la característica de la ocupación continua de Brasilia. Muchos vinieron -y siguen llegando-, y dejan a sus familias en los estados de origen, en donde tienen fuertes lazos de afecto". Tal vez, lo único que sea posible conservar es su cultura, en la privacidad de su casa, de su ser.

Cada quien, un mundo.



<sup>11</sup> Paz, O. (1959). El Laberinto de la soledad, Fondo de Cultura Económica, México,

¡Qué interesante! Una ciudad homogénea en la arquitectura y en cada casa un estado de Brasil, un país, ansiando preservarse. Y mientras las personas cuidan no mezclar su cultura, sin mucho éxito, los domingos en la Torre de Televisión –donde se monta un mercado ambulante–, bailan a la misma tonada las expresiones culturales y culinarias de los varios estados de la nación brasileña. El artesano brasiliense, el africano, el nordestino, el indio... se funden en un mosaico multisensorial.

Es así como Brasilia sólo aparenta, porque, en el fondo, hay mucho más de lo que se alcanza a ver e, incluso, imaginar, cuando uno la conoce; como cualquier ciudad. Yo ya coincidí, como dije al inicio, con la escritora Clarice Lispector y con muchos otros que captaron a Brasilia con una expresión fría, solitaria, superficial, artificial y elitista. De hecho, es una de sus caras. Pero, como la propia Clarice escribió, Brasilia es "tan superficial como debió ser el mundo cuando fue creado".<sup>12</sup>

#### Extraña y alucinante ciudad.

Sin embargo, este espacio urbano tiene todo tipo de detalles interesantes. Algunos construyen sus profundidades, desde fuera y, más aún, desde sí misma, como el hecho de ser una ciudad ecuménica. Es un sello desde su geología. Brasilia duerme sobre este tapete rojo que cubre una extendida corteza de cristal de cuarzo. Esto estimula el esoterismo que ya es parte de la sangre sincrética de Brasil.

Paula Vilas, profesora argentina de la Facultad de Música de la UnB, dice que fue lo que más le impactó de esta urbe: "En la construcción de Brasilia, cada predio fue pensado para abrigar los distintos cultos -alternativos o no- en un sector determinado de la ciudad; y lo más curioso, y hasta paradójico, es que exactamente a lado del edificio Getulio Vargas, gobernante que en vida persiguió a las religiones afrobrasileñas, fue construida una casa de Umbanda<sup>13</sup>". La académica también señala que Brasilia es una ciudad muy ecológica: "no hay espectaculares".

Otra opinión unánime es sobre la importancia de la universidad en la esencia de Brasilia. No únicamente porque ahí se genera el 90% de la producción intelectual y cultural de la ciudad, sino por la sociabilidad que propicia, como argumenta Marisa von Bülow:

La UnB es muy particular y, tal vez, lo mejor de Brasilia. Ella convoca a personas de varios lugares de Brasil y de otros países, que permanentemente intercambian ideas, experiencias..., hacen amigos. Aquí no es una ciudad donde tú puedas integrarte fácilmente, como en otras ciudades y, en ese sentido, la universidad abre esa posibilidad. Por otro lado, representa un movimiento intelectual muy fuerte. Claro que podría ser mucho mayor, pero continúa siendo una universidad elitista.

Estudiar en la Universidad de Brasilia me permitió el acceso a otras personas. Gente de todo lugar que contribuye a la construcción social de este espacio urbano. Percibí que la vida académica es un factor clave para que esta ciudad no sea exclusivamente el "dormitorio de políticos de paso", como se piensa fuera de ella.

<sup>13</sup> Religión fundada en Brasil al inicio del siglo XX. Combina elementos del espiritismo, del catolicismo popular y del cristianismo místico, del ocultismo oriental, de la religiosidad africana, proveniente de Angola y Congo, y de las creencias tupí-guaraní, entre otras corrientes.



#### El mito del viaje, fundador de Brasilia, capital de la esperanza.

Por otro lado, "Brasilia no deja de sorprenderte, porque ella no es sólo el Plan Piloto. Las ciudades "satélite" también son el Distrito Federal; y es muy interesante, pues esas villas no se diferencian mucho de pequeñas poblaciones del interior de Brasil", observa la videoasta y cineasta Dácia Ibiapina. Así es. Lo que Brasilia esconde detrás de su imagen de ciudad elitista, es uno de los fenómenos más importantes de esta capital: la pobreza, que está inmersa en su nacimiento.

Algunas personas que viven en el Plan Piloto y gente de a fuera, piensan que no tenemos pobres. Es falso. Sí hay, pero están en las "ciudades –satélite– dormitorio", y a nadie le gusta eso. Aquí existe una estratificación social muy fuerte. El Plan Piloto es lindo, maravilloso, lleno de árboles y vegetación, pero está lejos de la pobreza, a diferencia de lo que sucede en otras ciudades del país. En Río, por ejemplo, si vives en frente de una "favela" o "ciudad perdida", no hay cómo evitar ver la miseria.

Las estadísticas dicen que Brasilia es el lugar con mayor calidad de vida de la nación. Y a mí me agrada saberlo. Sin embargo, creo que hablan del Plan Piloto, no toman en cuenta a las ciudades "satélite", como Sobradinho, Guará, Gama, Samambaia, Sector "P", Taguatinga, Ceilândia, y otras, donde se concentra eso que no vemos.

Brasilmar Ferreira Nunes, autor de *Brasilia*: la construcción del cotidiano<sup>14</sup>, argu-

menta: "(...) la distancia entre el Plan Piloto y las "satélites" no puede ser medida en kilómetros; es de otra orden; nos habla de una aglomeración urbana del tercer mundo. Es ella quien, descarada, muestra la dificultad de interacción social. En Brasilia, ese fenómeno es más perturbador porque fue un lugar creado desde una concepción absolutamente racional. Revela también que, en el espacio de las ciudades, las dimensiones son muchas, y superan aquella física, la de la territorialidad. En especial, en este caso, la historia de sus habitantes es externa a la ciudad. Todos somos descendientes de lugares regados por el territorio nacional y, por eso, medio extranjeros dentro de nuestro propio lugar".

Así, cuando uno extiende la mirada hacia fuera del Plan Piloto, la estratificación y quetización se expresan. "Simplemente, eso de dividir el Plan Piloto y "ciudades "satélite" (en el lenguaje) ya es jerarquizar", opina Marisa. El elitismo tiene la edad de la ciudad. Brasilia fue pensada para los funcionarios públicos "que estarían de paso. Vendrían por cuatro años y después se irían. Muchos se quedaron. Los creadores de la ciudad se olvidaron de que la acción humana también va moldeando, con el pasar del tiempo, de la historia, su propia manera de ser. Brasilia no iba a poder ser esa isla comunista, sin que el tejido social tuviera su propia evolución", subraya la investigadora. ¿Cómo imaginar una ciudad socialista en un país capitalista?

Virgínio narra que antes sentía vergüenza de decir que vivía en Ceilândia. Y es que, por mucho tiempo, vivir en las "satélites" fue motivo de exclusión. Y lo sigue siendo. Hoy, pese a ello, él se enorgullece de compartir con personas que tuvieron menos oportunidades que él, lo que le dio vivir y estudiar en el Plan Piloto. "No sólo coordi-



<sup>14</sup> Ferreira Nunes, B. (1997). Brasilia: a construção do cotidiano.Paralelo 15. Brasilia. p. 15.

no a los basureros de la ciudad [Ceilândia], también les enseño temas de ciudadanía, de dignidad humana", cuenta satisfecho. "Esta villa, que podría estar enclavada en Bahía, es el foco de la delincuencia y de la violencia del Distrito Federal, pero me gusta. La ciudad me escogió. Casi a diario voy a Brasilia [Plan Piloto] y vuelvo, no tengo ningún problema con el transporte o la violencia".

Diversas investigaciones, como la del cineasta Vladimir Carvalho<sup>15</sup>, cineasta brasiliense, en su película Coterráneos viejos de guerra<sup>16</sup>, y la del sociólogo Brasilmar Ferreira, explican que Ceilândia nace en 1971 como producto de la mayor transferencia de población relegada en un sólo asentamiento, con la finalidad de regresarlos a sus lugares de origen. La construcción rápida de Brasilia estimuló los grandes flujos migratorios que integraban millones de trabajadores, principalmente de Minas Gerais<sup>17</sup> y Goiás<sup>18</sup>, y que sembrarían las crecientes invasiones en terrenos públicos, así como las ciudades perdidas o "favelas" que se esparcieron alrededor del Núcleo Bandeirante (asentamiento antes denominado "Ciudad Libre", que vio nacer las primeras actividades comerciales de la ciudad durante su construcción.) Así surgen las "ciudades satélite" que albergarían a los "sin techo", para quienes no estaba pensado un lugar en la naciente ciudad.

Con la consolidación de la capital en 1960, las sucesivas administraciones del gobierno inician el trabajo de "erradicación" de esas invasiones que, pese a la disminución del empleo en el sector de la construcción, continuaban creciendo.

#### Una vez más, la realidad rebasa a la utopía.

Esto tiene un gran impacto en las nuevas generaciones –niños y jóvenes– del Plan Piloto que viven en un mundo del consumo, de las casas lujosas del Lago Sur y los centros comerciales. Dácia, analiza: "Esa falta de visibilidad con la pobreza hace parecer que Brasilia es, realmente, una isla de la fantasía". Ella dice observar en sus alumnos la poca preocupación por los problemas del país. Y es algo generalizado, visible luego de estar unos días en la ciudad.

Sobre la politización o no de los habitantes en Brasilia, hay polémica. Para Marisa von Bülow, "las personas son más politizadas, conocen más el día a día de la política. El poder es menos mitificado por estar más próximo. Creo que es una población más informada". Otros piensan que la cercanía con el poder no significa conciencia o participación política. Más aun, creen que la cercanía con el poder aleja a las personas de una conciencia real.

Como en todo el mundo, la sociabilidad sucede a través de los medios de comunicación y a través de los dispositivos electrónicos y digitales. Eso dificulta mirar la realidad en toda su complejidad. Uno se cuestiona, ¿cómo se desarrollan los niños que no tienen ningún contacto con realidades sociales distintas a las suyas? ¿Acaso los jóvenes de Brasilia no estarán creyendo que eso es el orden natural de



<sup>15</sup> Vladimir Carvalho (Itabaiana, 1935). Director de cine y documentalista brasileño.

<sup>16</sup> Conterrâneos Velhos de Guerra. Dir. Vladimir Carvalho. Brasil. 1991.

<sup>17</sup> Minas Gerais es uno de los 26 estados que forman la República Federativa del Brasil. Su capital es Belo Horizonte. Está ubicado en la región Sudeste del país y es el cuarto estado más extenso de la nación.

<sup>18</sup> Goiás es uno de los 26 estados que forman la República Federativa del Brasil. Su capital es Goiânia. Está ubicado en la región Centro-Oeste del país y es el séptimo estado más extenso de la nación.

las cosas? En 1997, coincidentemente en la madrugada del Día de Indio, el 19 de abril, un miembro de la tribu Pataxó<sup>19</sup>, de nombre Galdino, murió a causa de las graves quemaduras ocasionadas por cinco adolescentes que decidieron atarlo, rociarle alcohol y prenderle fuego, al encontrarlo durmiendo en una parada de autobús entre las cuadras del "pacífico" pájaro-mariposa-cruz. Contradictoriamente, los asesinos, que argumentaron no haber tenido la "intención de matar", no eran los marginales de las "ciudades satélite" que amenazan a la ciudad con su hambre. Eran jóvenes brasilienses herederos de magistrados que velan por el orden y la justicia desde la Plaza de los Tres Poderes, punto central de Brasilia. Si bien, quemar personas "sin techo" no es una realidad privativa de esta ciudad, sí cabe discutir las posibles razones sociales que están detrás de este suceso. Para Dácia:

> El joven de Brasilia es poco comunicativo, poco interesado en política, sin muchos objetivos. La proximidad con el poder hace que las personas no vean la realidad. En 1997, participé en el jurado de la comisión de cortometraje de la UnB. Me desconcertó no encontrar afecto, amor, esperanza, cuestionamientos, empatía con "el otro" en los proyectos. Todos entrañaban la desesperanza, la violencia, la droga, la falta de amor, mucho sexo. En la comitiva, nos preguntamos si sería algo generacional,

algo momentáneo, o si tenía que ver con Brasilia. ¿Si estuviéramos en otra ciudad, ese concurso habría generado otro tipo de propuestas? En clases, las entregas de mis alumnos reflejan, incluso, cierto cretinismo: siempre terminan con alguna broma, o con alguna descalificación o prejuicio. ¿Para qué discutir a profundidad los temas, si al final, no pasa nada? Como que les da igual. Algo así.

#### Brasilia, una urbe en transición, una identidad múltiple y compleja.

"Nunca se puede saber lo que va a ocurrir mañana...", recita la canción de Radio Futura<sup>20</sup>. Uno ignora cuán lejos puede llevarnos la virada del día. Jamás imaginé esta vida que hoy cohabita con otras muchas existencias en esta Brasilia brasileña que camina a grandes pasos para transformarse en una de esas metrópolis en donde hay de todo, incluyendo caos vial, contaminación, delincuencia... Mientras tanto, disfrutemos de esta ciudad en la que, dijo Lúcio Costa, "el cielo es el mar". Sí, un infinito y vasto mar. ¶

#### **-0-**Referencias

- Ferreira Nunes, B. (1997). Brasilia: a construção do cotidiano. Paralelo 15. Brasilia.
- Lispector, C. (1992). Para não esquecer. Siciliano, São Paulo.
- Medina, C. (organizadora) (1998). Narrativas a céu aberto: modos de ver e viver Brasilia, Editora Universidade de Brasilia. Brasilia.
- Paz, O. (1959). El Laberinto de la soledad, Fondo de Cultura Económica, México,

<sup>19</sup> Los pataxó son un pueblo indígena que vive en varias aldeas en el extremo sur del estado de Bahía y al norte de Minas Gerais en Bahía, Brasil. Desde el siglo XVI fueron obligados a ocultar sus costumbres, sin embargo, en la actualidad, los pataxó hoy se esfuerzan por animar su idioma y rituales, hablan portugués y una versión revitalizada del idioma pataxó llamada patxohã.

<sup>20 &</sup>quot;A cara o cruz", de Radio Futura, álbum La canción de Juan Perro, 1987

## año 7 número 25 — febrero-abril 2020

### La Ciudad Blanca, arquitectura Bauhaus en Medio Oriente

La Bauhaus es, probablemente, la escuela de arte o diseño más conocida de la modernidad. Sus productos se identifican como 'estilo Bauhaus' cuando responden a un diseño estilizado, funcional y moderno."

Jorge Torres Cuegod

#### Por Aldo Guzmán.

a ciudad de Tel Aviv¹, Israel, alberga en sus vecindarios una gran cantidad de edificios de arquitectura Bauhaus, de hecho, es la número 1 en el mundo con edificios de este estilo con más de cuatro mil construcciones. ¿Cómo es que un estilo funcionalista alemán encontró cabida en una ciudad mediterránea en medio oriente?

Desde su fundación, en 1909, Tel Aviv es una ciudad planificada para recibir inmigrantes de origen judío de todo el mundo, fenómeno que se acentuó en los años treinta del siglo pasado con el ascenso del nazismo al poder y la posterior invasión de varias regiones de Europa por las tropas alemanas.

Entre los inmigrantes judíos arribados en los años treinta, se encontraban varios arquitectos alemanes influenciados por

1 Tel Aviv es la segunda ciudad más grande de Israel con una población estimada de más de 400,000 habitantes. Tiene una superficie de 51,4 km² y está situada en la costa mediterránea de Israel. Se trata de la mayor y más poblada ciudad en el área metropolitana del Gush Dan. este estilo, los cuáles comenzaron su obra en una ciudad floreciente, vibrante, lista para dar el salto de una sociedad agrícola y manufacturera a una sociedad de banqueros, profesores, abogados, investigadores y artistas.

> "Tel Aviv no sólo se convirtió en un lugar de exilio humano para los perseguidos en Europa, sino que también se convirtió en uno de los exilios ideológicos del movimiento moderno." (Cortes Lerín, 2013)

Nombres como Arieh Sharon<sup>2</sup>, alumno en la Bauhaus entre 1926 y 1929, Joseph Neufeld<sup>3</sup> o Ze'ev Rechter<sup>4</sup>, aunado a la planeación urbana de Richard Kauffman<sup>5</sup>,

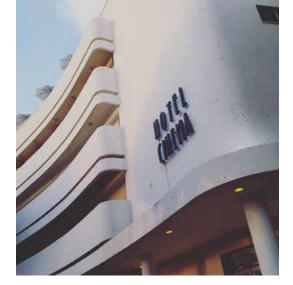
Richard Kauffmann (Frankfurt, 1887 – Tel Aviv, 1958). Arquitecto israelí de origen alemán.



<sup>2</sup> Arieh Sharon (Jarosław, 1900 - París, 1984). Arquitecto israelí de origen polaco.

Joseph Munio Neufeld (Monastyryska, 1899 – New York, 1980). Arquitecto israelí de origen ucraniano.

<sup>4</sup> Zeev Rechter (Kovalivka, 1899 – Tel Aviv, 1960). Arquitecto israelí de origen ucraniano.

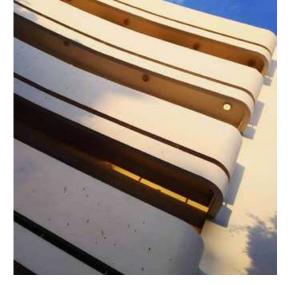


Detalle de la arquitectura Bauhaus del Esther Cinema, diseñado en 1939 por Yehuda & Raphael Magidovitch. © Aldo Guzmán.

levantaron literalmente entre la arena una ciudad basada en una ideología simple, pero poderosa: Tel Aviv debería ser una ciudad única, no debería parecerse a ninguna ciudad de Europa, ni llenarse de rascacielos como Nueva York. Dicha simpleza encontró en la perseguida Bauhaus el discurso arquitectónico perfecto para una ciudad que buscaba desesperadamente reflejar modernismo, a la vez que distanciarse de la convulsionada contemporaneidad de su época.

Mientras Europa languidecía bajo los estragos de la Segunda Guerra Mundial, Tel Aviv se erigía como la primera ciudad judía del mundo, estandarte para la futura nación, el Estado de Israel en 1948.

En 1934, bajo la planeación urbana de Sir Patrick Geddes<sup>6</sup> como eje principal de las instituciones de gobierno, se publica el diseño de una de las plazas más importantes de la ciudad: Kikar Dizengoff<sup>7</sup>, a car-



Detalle de la arquitectura Bauhaus del Esther Cinema, diseñado en 1939 por Yehuda & Raphael Magidovitch. © Aldo Guzmán.

go de Genia Averbuch<sup>8</sup>, quizás la arquitecta israelí mas sobresalientes de la historia.

El diseño consiste en una rotonda de jardines, rodeada por edificios con las características líneas de la Bauhaus: edificios blancos, líneas simples, anchos balcones y líneas redondeadas que acompañando el trazado urbano de la rotonda.

La idea era hacer de dicho lugar uno de los puntos focales de la ciudad, un centro cultural que representa el primer acercamiento con la "Ciudad Blanca" (HaiIr Ha-Lebana, en hebreo) nombre dado a la zona centro-sur de Tel Aviv por la cantidad de edificios Bauhaus que constituyen su principal característica y uno de sus principales atractivos turísticos hoy en día.

Uno de los edificios más prominentes de Dizengoff es el Esther Cinema, uno de los primeros cines de Tel Aviv, hoy convertido en hotel de lujo, cuya arquitectura destaca por sus columnas en la entrada, sus anchos balcones y su enorme terraza, en la que los actuales huéspedes toman el sol, rodeados de memorabilia filmográfica de los años 30.

El Esther Cinema, diseñado por los arquitectos israelíes Yehudaº y Raphael Magi-

<sup>9</sup> Yehuda Magidovitch (Uman, 1886 - Tel Aviv, 1961). Arquitecto israelí de origen ucraniano.



<sup>6</sup> Patrick Geddes (Ballater, 1854 - Montpellier, 1932). Sociólogo, polímata, biólogo y botánico escocés conocido también por ser un pensador innovador en los campos de la planificación urbanística y la educación. Diseñador del plan maestro de Tel Aviv en 1925.

<sup>7</sup> Kikar Dizengoff (nombre completo Zina Dizengoff Square),) es una plaza emblemática situada en Tel Aviv, en la intersección de Dizengoff Street, Reines Street y Pinsker Street. Es una de las principales plazas de la ciudad, se construyó en 1934 y se inauguró en 1938.

<sup>8</sup> Genia Averbuch (Smila, 1909 – Tel Aviv, 1977). Arquitecta israelí de origen ucraniano.



Detalle de la arquitectura Bauhaus que rodea Kikar Dizengoff. © Aldo Guzmán.

dovitch, está diseñado para armonizar con el diseño urbano de Averbuch en la rotonda, siendo ella misma la encargada de supervisar que el diseño de los Magidovitch, como el de los edificios aledaños a ella, se circunscribieran al diseño original del proyecto, apegándose, además, a las medidas necesarias para adaptarse a las condiciones climáticas y geológicas de la ciudad.

"Respetando las directrices arquitectónicas básicas de la Bauhaus, diseñaron
una ciudad que pudiera adaptarse a las
singularidades de un clima desértico y
mediterráneo. De este modo, las nuevas
construcciones estarían caracterizadas
por colores claros, como el blanco, ventanas traqueteadas para impedir la entrada
del calor o los asentamientos sobre pilares al aire libre, permitiendo así que el
viento pase por debajo de los apartamentos." (Aníbal, 2013)

A pesar de la gran cantidad de edificios del mismo estilo que se hallan en la ciudad, Kikar Dizengoff es el mejor ejemplo de arquitectura Bauhaus israelí, misma que se ha respetado a pesar de los drásticos cambios que ha sufrido a lo largo de su historia, como el dividir en dos niveles la rotonda, dejando pasar la avenida principal por debajo de su centro.

Otro de los afamados edificios acordes al citado estilo es el ubicado en Hayarkon



Estado actual de Dizengoff, con edificio Bauhaus al fondo.

© Aldo Guzmán.

96, dirección de renombre en la ciudad que ha sido habitada por embajadores, políticos y familias de renombre. Pinjas Bizonsky<sup>10</sup> fue el arquitecto encargado del diseño, en 1935, en lo que es quizás uno de los edificios más grandes de la ciudad. El edificio hoy día cuenta con un añadido en estilo moderno de 5 pisos, diseñado por las firmas Bar Orian<sup>11</sup> y Amnon Bar<sup>12</sup>, encargados de rehabilitar la construcción, que fue abandonada en la década de los años 80.

Es en 2003 que, durante la vigésima séptima asamblea del World Heritage Committee de la UNSECO, se declara la Ciudad Blanca de Tel Aviv como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Es partir del esfuerzo por lograr el reconocimiento de la UNESCO de la zona de la Ciudad Blanca como Patrimonio Cultural de la Humanidad que se crea un programa de rescate para dichos edificios, principalmente en la zona de Rotschild Blvd. A inicios de la década de los años 2000.

"A pesar de que muchos de los 4,000 edificios se encuentran en un estado más que descuidado, el Ayuntamiento de la ciudad parece haber entendido la importancia cultural e histórica de los mismos



<sup>10</sup> Pinchas Biezunski (Polonia, 1885 - Tel Aviv, 1992). Arquitecto israelí de origen polaco.

<sup>11</sup> https://www.barorian.co.il/

<sup>12</sup> http://www.amnon-baror.co.il/?lang=en

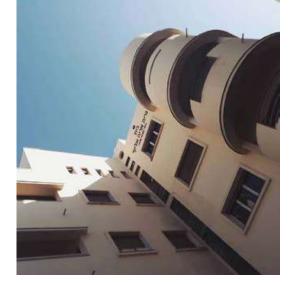


Detalle de la arquitectura Bauhaus del Esther Cinema, diseñado en 1939 por Yehuda & Raphael Magidovitch. © Aldo Guzmán.

y ha puesto en marcha un importante plan de mejora. De momento, ya se han rehabilitado algunos y se espera que en los próximos años se restauren alrededor de 1,500." (Aníbal, 2013).

Pero no todos los edificios han corrido con la misma suerte, muchos de ellos se encuentran en completo deterioro, el clima desértico, la salinidad y humedad del mediterráneo, el paso del tiempo y hasta el descuido de las instituciones gubernamentales, que permitió que edificios históricos se convirtieran en lugares abandonados, han mermado la apariencia de estas edificaciones.

El reto actual para Tel Aviv es la conservación y restauración de la herencia cultural Bauhaus y hacerla rentable – en una ciudad con precios de compra y arrendamientos de por sí ya ubicados entre los más caros del mundo. ¶



Edificios Bauhaus en Ben Yehuda con visibles muestras de deterioro, algunos incluso en semiabandono. © Aldo Guzmán.

#### Referencias

- Aníbal, R. (2013). "Tel Aviv, la Ciudad Bauhaus". 10-01-2020, de El País web: https://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/06/13/actualidad/1371143475\_645897.html
- Cortes Lerín, M. (2013). "Tel Aviv 1932-1939
   De La Experiencia en Occidente al Experimento en Oriente". España: MPAA.
- Torres Cuego, J. (2009). "Bauhaus, el Mito de la Modernidad". España: Universidad Politécnica de Valencia.
- World Heritage Committee. (2003). "White City of Tel-Aviv — the Modern Movement". 10-01-2020, de UNESCO Sitio web: https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1096.pdf

## año 7 número 25 — febrero—abril 2020

### De la construcción del paisaje a través de la vinculación humana.

## Transformaciones Colaborativas, programa de intervención social como estudio de caso

#### Por Verónica Toscano y Israel Torres'. Colectivo T+T²

#### Introducción

l mundo lo podemos entender a partir de proximidades y conexiones; la cercanía o lejanía que existe entre los elementos y nosotros nos pauta lecturas sobre el contexto, así como nuestras propias distancias o conexiones con el otro, determinan nuestra ubicación y posición con respecto a la realidad.

1 Israel Torres, Ciudad de México (1976). Maestrando en Artes Visuales, FAD UNAM. Artista visual que desarrolla su investigación plástica en torno a la intervención en el espacio social, asumiendo la práctica artística contemporánea como plataforma de diálogo e intercambio que visibiliza la polifonía social.

2 El Colectivo T+T surge a partir de experiencias y reflexiones obtenidas a través de la realización de intervenciones de carácter social a lo largo de 20 años, tanto institucionalmente como de modo autónomo. Las propuestas del colectivo responden a consolidar una práctica artística contemporánea enfocada en experimentar distintos formatos de intervención en el espacio social a través de procesos contextuales, incidiendo en temas de metodologías/pedagogías compartidas, desarrollo comunitario, crítica institucional y estudios sobre la ciudad, considerando al arte como herramienta relacional, enfocado en la retroalimentación y el crecimiento de las ideas.

Una forma para contemplar nuestro entorno es a través del paisaje, a partir de situarnos a cierta distancia para mirar y valorar tanto el panorama general como ciertos detalles, permitiéndosenos entender la estructura de la realidad observada y estableciendo la relación entre un espectador y un objeto observado.

Es también a través de la construcción social, que el paisaje sea el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza en espacios de convivencia y flujos vecinales-culturales, otorgándole sentido y significado al lugar. El geógrafo español, Joan Nogué nos dice sobre la mirada del paisaje:

Las miradas sobre el paisaje –y el mismo paisaje– reflejan una determinada forma de organizar y experimentar el orden visual de los objetos geográficos en el territorio. Así, el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido. Al crear y recrear los paisajes a través de signos con mensajes ideológicos se forman imágenes y patrones de significados que permiten ejercer el control sobre el comportamiento, dado que las personas





Biciestacionamiento. Creación de mobiliario urbano autogenerada. Paulina Flores, Diego González, Aldo Hernández. Alcaldía Iztacalco, Centro Cibernético José Martí CDMX. © Verónica Toscano Palma.

asumen estos paisajes 'manufacturados' de manera natural y lógica, pasando a incorporarlos a su imaginario y a consumirlos, defenderlos y legitimarlos.<sup>3</sup>

De esta manera, el paisaje es múltiple, complejo, ya que es una herramienta que determina relaciones de poder. Asimismo, hay múltiples miradas del paisaje, generalmente vemos el paisaje que queremos ver, es decir, el paisaje formado por valores estéticos consonantes que tenemos en nuestra mente, dejando fuera otros paisajes, que por diversas cuestiones están ocultos, incógnitos o invisibilizados.

Ya sea desde una concepción teórica, o vivencial desde la experiencia cotidiana, la construcción colectiva del paisaje es un resultado de nuestras acciones –decisiones en común o impuestas en desacuerdo– que se realiza desde distintas escalas, de acuerdo con los agentes e intereses que intervienen, en este caso, nos interesa hablar desde el terreno de las microacciones locales, que le apuestan a contribuir para generar paisajes urbanos plurales.

#### Antecedentes y desarrollo

Como colectivo, **T+T** hemos trabajado en distintos formatos de encuentro –tanto de manera autónoma como en vinculación institucional– en los que la práctica artística se expande; desplegando asociaciones temporales entre distintos agentes sociales, que pueden generar conexiones no previstas, para repensarnos y reconfigurar nuestra realidad.

Transformaciones Colaborativas<sup>4</sup> fue un programa piloto de cultura comunitaria, como parte de Promotores Culturales Ciudad de México 2019, de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México5; teniendo como principal objetivo el promover la intervención sociocultural como herramienta de acción directa con las comunidades; dando respuestas y generando soluciones creativas ante inquietudes y problemáticas sociales, pero de manera colaborativa, junto con la gente. El equipo de 70 promotores realizó, durante el 2019, alrededor de 100 intervenciones socioculturales, las cuales abordaron temáticas como la cultura ambiental, memoria colectiva, autogestión, compartición de saberes, entre otras, y colaborando con poblaciones de adultos mayores, niñas y niños, jóvenes, personas con discapacidad, población vulnerable e integrantes de pueblos originarios. El formato de intervención se denominó micro transformación, proceso realizado aproximadamente en periodos trimestrales, enfocados en propiciar nuevos flujos de comunicación y reconexiones en el micro contexto, jugando como pequeños impulsores de paisajes otros, en las diferentes alcaldías de la Ciudad de México. Partiendo de una primera etapa metodológica de diagnóstico, se desplegaron formatos de encuentro, para dar pauta a colaboraciones y diseño de propuestas de acción en conjun-



<sup>3</sup> Nogué, J., (2007). La construcción social del paisaje. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.

<sup>4</sup> Nota: Para consultar las MicroTransformaciones que Transformaciones Colaborativas llevó a cabo, visitar: https://sites. google.com/view/transformacionescolaborativas/tc/transformaciones-colaborativas/dossier?authuser=0

<sup>5</sup> https://cultura.cdmx.gob.mx/



Huerto medicinal. Guía para la creación y uso de un huerto medicinal. Zuiri Hernández, Oliver Muciño, Sergio Carrillo. Alcaldía Iztapalapa, Centro de Desarrollo Gabriela Mistral, CDMX. © Verónica Toscano Palma.

to, colocando la mirada en los territorios sociales que no son tan visibles y haciendo guiños para sumar acciones directas, que van de la mano con planteamientos y posturas como el "hágalo ud mismo", sumando a la trama social el intercambio de saberes locales.

A través de la Plataforma Pedagógica, aparato metodológico de Transformaciones Colaborativas, le apostamos a girar en torno al trabajo en equipo multidisciplinario, al que se involucre en el contexto a partir de la colaboración local, reafirmando siempre el nosotros múltiple, alterno y plural. Siendo necesario, utilizar distintas herramientas de trabajo colaborativo, que los mismos promotores culturales aportaron de acuerdo con su perfil disciplinario, con la intención de generar cruces disciplinarios entre los equipos de trabajo (llamados células operativas), apostando por una lectura compleja del territorio. Cabe mencionar que cada célula operativa se conformó por tres promotores culturales con perfiles complementarios; un promotor gestor (trabajo social, gestión cultural, patrimonio cultural, antropología, geografía), otro promotor con perfil creativo (artes visuales, artes plásticas, música, teatro) y un tercer promotor con conocimientos de construcción (escultor, diseño industrial, arquitectura, escenografía).

En tiempos de la interconectividad global, la dimensión local y reconexión vecinal siguen siendo primordiales para generar procesos de identidad que nos ubican en el aquí y ahora, y permiten accionar, para los futuros posibles, paisajes "otros" de la ciudad contemporánea, construidos a partir de la multiplicidad.

#### Transformaciones Colaborativas

Los procesos de intervención llevados a cabo a través de las micro transformaciones, hasta este día, ya forman parte del paisaje social de los espacios donde se trabajaron. Cada uno de los agentes participaron de alguna o varias maneras, de interacción y construcción, ya sea desde la discusión y la reflexión, ya sea a partir de la elaboración física de los proyectos.

En la aplicación de las herramientas metodológicas, como los recorridos de reconocimiento, mapas ecológicos o sociogramas, y con la construcción del maquetaje y el prototipado se persigue un objetivo común, entendiendo este intercambio de estrategias y metodologías como procesos de creación colectiva hacia la configuración de nuestras realidades sociales.

Es importante destacar la dimensión local y las implicaciones que representan en el intercambio de experiencias entre vecinos que forman parte de las comunidades y los facilitadores de interacción que estimulan diálogos alternos; en este caso, los promotores que construyen relaciones temporales y que ensanchan precisamente los horizontes y que juntos dotan de nuevos sentidos, de una manera crítica con la capacidad de replicarla, es decir, de clonar las experiencias en la ciudad vinculada a la realidad cotidiana.

Desde la revisión del activismo cultural, en ¿Alguien dijo participar? Un atlas de prácticas espaciales, encontramos:

Tomando en cuenta los mecanismos alternativos del cambio como un medio para modificar las condiciones espaciales existentes, estos jóvenes profesionales





Torneo relámpago de futbol Xalli. Futbol y comunidad. Renan Villamil, Jorge García, Omar Mondragón. Alcaldía Azcapotzalco, PILARES Xalli. © Verónica Toscano Palma.

han comenzado a utilizar investigaciones paralelas y formas de participación no populistas para alimentar proyectos ambiciosos y con frecuencia autogenerados. El hecho de implicarse en territorios políticos, sociales, legales, efímeros o educativos –con el fin de adquirir conocimientos que les permitirán proseguir sus investigaciones sobre derechos humanos, participación de la comunidad, diseño de políticas, éticas de planificación, intervenciones espaciales o apropiación temporal de estructuras urbanas – les han permitido realizar cambios reales a pequeña escala.<sup>6</sup>

El programa se llevó a cabo en 14 de las 16 alcaldías de la CdMx con un equipo modesto de 70 promotores con una apuesta de prácticas espaciales-urbanas-artísticas innovadoras, de algún modo, y en colaboración con escuelas, vecinos del barrio, personas mayores y una serie de agentes activos en comunicación.

Es de esta manera como podemos categorizar *grosso modo* la operación de Transformaciones colaborativas así:

- Activación del espacio público.
   El espacio público como espacio polifónico, en donde se escuchen distintos puntos de vista. Ya sea desde la activación de una radio bocina o a partir
  de la implementación de formatos
  como el micrófono abierto.
- La vinculación con la gente como producción social.

Uno de las comunidades recurrentes y participativas en los procesos llevados por las micro transformaciones, fue la comunidad de adultos mayores, compartiendo experiencias, ya sea para construir un documental de su realidad en Iztapalapa<sup>7</sup>, o desde Magdalena Contreras<sup>8</sup> participando para la elaboración de *El No manual para trabajar con adulto mayor*, gestado desde el taller *Sensibilización para adulto mayor* para convivir de una manera ética con nuestros adultos mayores.

- Compartición de saberes.
   En la alcaldía de Xochimilco<sup>9</sup>, una de las micro transformaciones dió pauta para que las señoras de la comunidad
- 7 Iztapalapa es una de las 16 alcaldías de Ciudad de México.
  Posee una superficie de 116.13 km² y se localiza en el oriente de la capital mexicana, ocupando la porción sur del vaso del lago de Texcoco. El nombre de esta delegación se debe a la antigua ciudad de Iztapalapan, que significa "sobre la loza en el agua", fundada por los culhuas entre la falda norte del cerro de la Estrella y la ribera del lago de Texcoco.

  http://www.iztapalapa.cdmx.gob.mx/
- 8 La Magdalena Contreras es una de las 16 alcaldías de la Ciudad de México, localizada al sur-poniente. Posee una superficie de 63.611 km². Limita al norte con la Alcaldía de Álvaro Obregón, al oeste con el Estado de México y al sur con la Alcaldía de Tlalpan. Es una de las alcaldías con más áreas verdes en la CDMX; cuenta con importantes lugares de interés social, turístico, ecológico, cultural y religioso.
- 9 Xochimilco es una de las 16 alcaldías de la Ciudad de México. Se localiza en el sureste de la capital mexicana, y posee una superficie de 122 km².4 La palabra Xochimilco viene del idioma náhuatl; xōchi- 'flor', mīl- 'tierra de labranza' y -co, postposición de lugar, comúnmente traducido como "la sementera de flores". http://www.xochimilco.cdmx.gob.mx/



<sup>6</sup> Miessen, M., Basar, S., (2009). ¿Alguien dijo participar? Un atlas de prácticas espaciales. Barcelona, España: Marcus Miessen y Shumon Basar.



La clave de Vallejo, catálogo de oficios y servicios. Dispositivo de interacción comunitaria para la recolección de información local. Adán Quezada, Emmanuel Vázquez, Rodolfo García. Alcaldía Gustavo A. Madero, Mercado Primero de septiembre de la Colonia Vallejo. ② Verónica Toscano Palma.

y talleristas compartieran sus saberes, teniendo, como una de sus herramientas principales, la escucha activa. Se enseñaron entre ellas cómo preparar algunos alimentos con amaranto y pomadas medicinales, etc., con el objetivo de abonar a la autonomía económica; como lo menciona la propia célula "compartición de saberes y de procesos que se tejen a partir del experimento, del ensayo y del error".

- Creación y recuperación de espacios y
  /o adaptación de ellos para su uso.
  Una de las acciones recurrentes, fue la
  adecuación y adaptación de distintos
  espacios como parques, patios, jardineras, patios de escuela, etc. Maniobras colectivas en las que los espacios
  se transformaron para potencializar
  su uso y disfrute común, reverdeciendo el parque o, como ejemplo, transformando un patio subutilizado en un
  audiorama.
- Construcción de infraestructura y mobiliario urbano.
   En este apartado, se realizó mobiliario low cost; se diseñaron y construyeron sillas, bancas, libreros, repisas o sillones; con materiales tales como cartón, madera, llantas e hilo, priorizando el valor de uso, ante el valor de cambio, valorando la autoconstrucción y su uso en común.
- Cultura ecológica.
   Una de las situaciones que se abordó en las micro transformaciones, fue la movilidad en la ciudad, a partir de la cultura ciclista, que le apuesta, entre varias cuestiones, a disminuir los pro-

blemas de contaminación en la ciudad. Se realizaron pláticas-taller con ciclistas, rodadas; así como, a partir de la observación, se detectó la necesidad de crear estructuras para dejar de manera segura las bicicletas y se construyeron biciestacionamientos.

#### **Conclusiones**

Transformaciones Colaborativas se configuró como un motor dinámico, un estímulo para la generación de narraciones físicas y experienciales que apoyadas en su contenido social hacen una conjunción de posturas que suman y abonan a la producción del paisaje; pero no sólo de ese que se contempla, sino del que se construye a partir de las necesidades, deseos y usos que da la cotidianidad.

Hemos de canalizar las acciones cotidianas de participación vecinal-ciudadana de una manera activa, reflexiva y responsable, conscientes de que es a través de los vínculos creados, que damos oportunidad de generar nuevos paisajes; sin embargo (y este es tema de otro texto), hablar de procesos, es plantear nuevas formas de implicación e interacción con el espacio social, un reto en el tiempo y, por supuesto, en los espacios; la pregunta sería ¿estamos a tiempo de construir nuevos territorios cimentados en una visión crítica con mejores posibilidades?

Una producción contemporánea, que plantea sistemas de aprendizaje complejos y dinámicos, con libertad de extensión, de ensanche, a través de estrategias sutiles, y otras no tanto y que cuestionan la realidad –de visión amplia–, demanda impulsos de largo alcance, no a plazos cortos.



En la medida en que exista la disposición y voluntad de cada uno de los agentes, susceptibles y aptos para colaborar e involucrarse desde todos los niveles de participación, será que se tenga una presencia y resultados que prolonguen esas posibilidades. Estas bases que desencadenan cambios en los paisajes pueden ser también la pauta para la transformación del espacio social. ¶

#### Bibliografía

- Basar, S., & Miessen, M. (2009). ¿Alguien dijo participar?: Un atlas de prácticas espaciales. Barcelona: Actar.
- Idensitat. Associació d'Art Contemporani,
   Parramón, R., Fontdevila, O., & Calaf. Ajuntament. (2009). Local/ Visitante. Barcelona:
   Idensitat, Associació d'Art Contemporari.
- Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. Huellas, No. 13.
- Miessen, M., Basar, S., (2009). ¿Alguien dijo participar? Un atlas de prácticas espaciales. Marcus Miessen y Shumon Basar. Barcelona.
- Nogué, J., (2007). La construcción social del paisaje. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Peran, M. (2009). Post-it city: Ciudades ocasionales. Barcelona: SEACEX.
- https://sites.google.com/view/transformacionescolaborativas/tc/transformaciones-colaborativas/dossier?authuser=0

## año 7 número 25 — febrero—abril 2020

#### Aquí hay gato encerrado: La tragedia de la producción de Cats

#### Por Ricardo A. González Cruz.

finales del 2019 se estrenó en Estados Unidos la película Cats1, con críticas devastadoras y una recaudación abismal para un proyecto de ese tamaño. Pero mucho se ha escrito acerca de su fracaso y no es mi intención aquí hacer leña del árbol caído2. Más que la película, que confieso no haber visto (ni pienso hacerlo, después de esas críticas), me interesa la reacción del estudio, que al día siguiente del estreno anunció a los cines que la iba a sustituir por "una versión con efectos visuales mejorados"3. Nunca había ocurrido que se estrenara una nueva versión de una película mientras seguía en su periodo inicial en cartelera, así que el desastre debe haber sido monumental. Revisemos qué fue lo que pasó.

En un principio este proyecto parecía una apuesta segura: una película basada en el musical de Andrew Lloyd Weber<sup>4</sup>, hecho a partir de textos de T. S. Elliot⁵, que se ha representado durante décadas en distintas partes del mundo, generando miles de millones de dólares en ganancias. El proyecto se le encargó al director Tom Hooper, que previamente había realizado trabajos premiados como El discurso del rey<sup>6</sup> y La chica danesa<sup>7</sup>, así como la adaptación de otro musical: Los miserables8. A esto se unía un elenco variado, que iba desde actores reconocidos y de gran trayectoria, como Judi Dench e Ian McKellen, hasta otros mejor conocidos por su faceta de cantantes, como Taylor Swift y Jason Derulo. Con un presupuesto de unos 90 millones de dólares9, colocándolo por debajo de los presupuestos que tienen los grandes blockbusters, pero también muy lejos de ser una película independiente, y teniendo en cuenta que había un público preexistente en los fans de la obra de teatro, parecía que no había forma de que las cosas salieran mal.

<sup>9</sup> https://screenrant.com/cats-movie-tracking-71-million-dollarloss/



 $<sup>{\</sup>bf 1} \quad \hbox{\it Cats. Dir. Tom Hooper. Reino Unido y Estados Unidos. 2019}.$ 

<sup>2</sup> Aunque sería una lástima perderse las divertidas críticas que recibió, así que aquí dejo una recopilación de algunas de ellas https://digg.com/2019/bad-reviews-cats-movie

<sup>3</sup> https://www.hollywoodreporter.com/news/universal-notifies-theaters-cats-is-being-updated-improved-visual-effects-1264689

<sup>4</sup> Andrew Lloyd Webber (South Kensington, 1948). Compositor, escritor, autor, productor, director inglés y realizador de numerosas obras de teatro.

Thomas Stearns Eliot (San Luis, 1888 - Londres, 1965).
 Poeta, dramaturgo y crítico literario británico-estadounidense.

<sup>6</sup> The King's Speech. Dir. Tom Hooper. Australia, Reino Unido, Estados Unidos. 2010.

<sup>7</sup> The Danish Girl. Dir. Tom Hooper. Reino Unido, Estados Unidos. 2015.

Les Misérables. Dir. Tom Hooper. Reino Unido, Estados Unidos. 2012.

Pero los primeros signos de la masacre se anunciaron con la salida del tráiler de la película, cinco meses antes del estreno, que recibió principalmente críticas negativas10. El diseño de los personajes fue el blanco principal de las quejas, probablemente explicadas por el efecto de "valle inquietante" (uncanny valley). Este término, relacionado con la robótica y la animación digital, se aplica cuando la apariencia de una figura antropomorfa provoca repulsión, al ser parecida a un humano, pero no lo suficiente como para ignorar que no lo es. Y es que mientras la obra de teatro utilizaba actores disfrazados, para la película optaron por hacer personajes digitales a partir de captura de movimiento. Así crearon híbridos de humanos y felinos, que parecerían al mismo tiempo personas con disfraces que se funden con su piel<sup>11</sup>, gatos con facciones humanas, o fotomontajes mal hechos.

Curiosamente ese año Cats no fue la primera película que recibió críticas terribles al estrenar su tráiler. Sólo unos meses antes y por razones similares le pasó lo mismo a Sonic, la película<sup>12</sup>. Las críticas se referían principalmente al diseño del personaje, que presentaba diferencias significativas con respecto a la versión de los videojuegos: el Sonic de la película era más alto, con extremidades alargadas, ojos pequeños y facciones en general más realistas, convirtiendo al personaje que originalmente tenía un diseño agradable, en una criatura que pretendía verse real, pero fallaba de forma grotesca. La terrible recepción que tuvo ese tráiler provocó



© Diego Llanos Mendoza. 2020

que se retrasara tres meses el estreno de la película<sup>13</sup>, originalmente previsto para noviembre del 2019, para poder sustituir al protagonista por una versión más cercana al personaje original. La nueva versión del tráiler, ya con el personaje arreglado, fue muy bien recibida. Al momento de escribir esto la película aún no se ha estrenado, falta ver si todo este asunto se traduce en una recaudación que justifique el escándalo<sup>14</sup>.

A diferencia de *Sonic*, en *Cats* el estudio no tomó medidas después de la recepción negativa del tráiler. Podría haber varias razones para esto. En primer lugar, debe considerarse el tipo de público. Cuando la comunidad internauta puso el grito en el cielo al ver el tráiler de *Sonic*, los productores deben haberse dado cuenta de que quienes se quejaban eran su público potencial. Si los videojugadores que conocen

<sup>14</sup> La inversión para el rediseño, que en un tweet se reportó tan alta como 35 millones de dólares, pudo haber costado sólo cinco millones según este artículo: https://www.indiewire. com/2019/11/sonic-redesign-cost-paramount-five-million-1202190493/



<sup>10</sup> https://www.theguardian.com/film/2019/jul/19/cats-movie-trailer-internet-reacts-horror-demented-dream-ballet

<sup>11</sup> Algunos incluso llevan abrigos de piel de gato encima de su piel de gato.

<sup>12</sup> Sonic the Hedgehog. Dir. Jeff Fowler. Estados Unidos, 2020.

<sup>13</sup> https://www.indiewire.com/2019/05/sonic-the-hedgehog-release-delayed-backlash-character-redesign-1202144611/

al personaje y estaban interesados en su película decían que el protagonista era horrible y no les interesaba verla, era obvio que el proyecto estaba perdido a menos que se arreglara.

En cambio, Cats iba por otro tipo de público y no es difícil imaginar a los productores pensando que las quejas representaban sólo a un pequeño grupo de trolls, que de cualquier forma no hubieran estado interesados en la cinta. Por otro lado, están las consideraciones que los estudios de Hollywood toman en cuenta al decidir las fechas de estreno. El verano es la temporada de los grandes blockbusters, en invierno van las películas que buscan figurar en la temporada de premios; también hay que considerar los estrenos de otros estudios para no poner en la misma semana varias películas que compitan por el mismo público. Por esto es común que la fecha de estreno se decida con muchos meses de antelación, en algunos casos antes de empezar el rodaje o incluso antes de tener un guion, para así "apartar" ese fin de semana. Al parecer, Cats iba a recibir apoyo del estudio para competir en la temporada de premios<sup>15</sup>, tal vez por eso ya tenía una fecha bien establecida que no se podía retrasar. Además, en el caso de Sonic, para la que sólo se tenía que arreglar un personaje, hubo un retraso de tres meses; ¿cuánto habría necesitado Cats para mejorar a todo su elenco?

Parece que, más que el público, la razón debe haber estado relacionada con la fecha de estreno, pues el director declaró que quienes estuvieron en la *premier* 

Universal Studios la había colocado en su selección de películas a ser consideradas para los Premios de la Academia. Después de la recepción negativa la retiró de la lista: https:// variety.com/2019/film/news/cats-fyc-page-universal-oscars-1203452245/

fueron las primeras personas que vieron la película terminada. Su trabajo de postproducción continuó hasta el último minuto, e incluso más allá, siendo decisión suya que se reemplazara la película con la versión mejorada a unos días del estreno<sup>16</sup>. Leyendo una entrevista con él es difícil no sentirse mal por Hooper, que realmente parece haberse esforzado por realizar su visión17. Y sin embargo no puedo dejar de pensar en que se le faltó al respeto al público. Leonardo da Vinci dijo que "una obra de arte nunca se termina, sólo se abandona", y es cierto que uno siempre podría seguir modificando y agregando más cosas a una obra, y cualquier creativo debe aprender a ponerle un límite y decidir cuándo ya está suficientemente trabajada; pero no nos hagamos, cuando algo se quedó a medias se nota y es una grosería venderlo como una obra terminada.

Cuando una película se estrena es porque ya está lista; si más adelante se hace una edición especial o la edición del director, se sabe que es una versión alterna, pero la versión de cine, o theatrical cut, siempre tiene la distinción de ser "la original" y por lo menos se tiene la gentileza de darle su tiempo en cartelera. Esperar al día del estreno para anunciar que se va a enviar una versión "mejorada" es aceptar que la versión estrenada ni siquiera estaba terminada. Dudo mucho que a quienes fueron a verla les hayan reembolsado el boleto como cortesía por haberles presentado un producto a medias.

En una reseña escriben: "presencié a un hombre, con gorro de lana y abrigo, de pie



<sup>16</sup> https://www.hollywoodreporter.com/news/universal-notifies-theaters-cats-is-being-updated-improved-visual-effects-1264689

<sup>17</sup> https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/12/tom-hooper-cats/604147/

en una escena entre una reunión de gatos. Vi una terrorífica estatua gris emerger sobre un personaje y luego parpadear, y me di cuenta de que era una mujer que era un gato, pero la colorearon y se les olvidó ponerle pelo. En una escena, casi toda la mano de Judi Dench es peluda y rubia como el abrigo de su personaje felino, Deuteronomio. En otra, es sólo su mano regular, con todo y lo que parece ser un anillo de matrimonio. La mayoría de los gatos tienen pies humanos, pero algunos tienen zapatos"18. ¿Se podría haber arreglado algo que claramente tenía tantos problemas? ¿Será que la versión "mejorada" corrige todo eso? Tan sólo por los tiempos de render se podría pensar que uno o dos días no hacen mucha diferencia. ¿Por qué recurrir entonces a esas medidas? Puede parecer un caso aislado y sin importancia, pero también podría ser el inicio de un fenómeno desagradable. Si ya se hizo el estreno de la versión incompleta de una película, que además era una de las grandes apuestas de un estudio importante, ¿qué impide a otros hacer lo mismo? Cuando alguien va al cine se establece un acuerdo tácito en el que se paga el boleto para ver una película terminada. Si dicha película aún no está lista y en su lugar presentan la obra en proceso, no se está cumpliendo este acuerdo. Es una práctica tramposa que no se debe recompensar, así que tal vez sea bueno su fracaso en taquilla, aunque se haya debido a la baja calidad y no a una táctica engañosa.

Claro que ese no es el único problema digno de atención que nos presenta este caso. También está la cuestión de la influencia que la opinión del público tiene sobre las obras cinematográficas de consumo masivo, además de los problemas que esto puede suponer para la práctica de la producción audiovisual, especialmente en los efectos visuales. Pero eso amerita un artículo aparte. ¶



#### Galería

### Inktober 2019 FAD Taxco

n el año 2009 el dibujante estadounidense Jake Parker, buscando mejorar sus habilidades en dibujo e improvisación, creó l el reto #inktober que consiste en realizar un dibujo diario usando únicamente tinta como medio gráfico y durante cada día de octubre dando como resultado 31 dibujos en total. El reto #inktober ha perdurado y ha crecido a nivel mundial así, cada mes de octubre, se ha convertido en una práctica común para los dibujantes, e incluso han derivado de ella diversos listados con objetivos específicos a resolver. Se trata de dibujar, usar las tintas, el estilo y la creatividad para fomentar que el (hashtag) #INKTOBER tenga presencia en todas las redes sociales posibles.



A 10 años de su creación, el pasado mes de octubre de 2019, la Facultad de Artes y Diseño, del Plantel Taxco, se sumó al reto convocando a su comunidad universitaria, alumnos, egresados y profesores, a participar. Para ello, fue creada una lista de palabras referentes a la FAD y a la ciudad de Taxco de Alarcón. Con la práctica se logró desarrollar un ejercicio de integración fomentándose un espíritu de identidad entre la comunidad.

De acuerdo con lo anterior, compartimos a través de esta galería una selección de algunos de los dibujos realizados por la comunidad de la FAD Taxco de la UNAM. ¶

Ángel Uriel Pérez López Coordinador Académico FAD Taxco

Jorge Fanuvy Núñez Aguilera Coordinador de Difusión Cultural FAD Taxco año 7 número 25 — febrero—abril 2020

- 1. "Acueducto". Ariadna Sandoval.
- 2. "ExHacienda". Daniel Cortés.
- 3. "Joyería". José Tepetate.
- 4. "Escultura". Caleb Rodríguez.
- 5. "Pintura". David Pérez.
- 6. "Dibujo". Mardia.
- 7. "Grabado". Ariadna Sandoval.
- 8. "Animación". Rebeca Hernández.
- 9. "Biblioteca". Ximena Pérez.
- 10. "Jumiles". Mardia.
- 11. "Empedrado". Aurora Limeta.
- 12. "Teleférico". Viviana Mayo.
- 13. "Artesanía". Ollinkan Franco.
- 14. "Bertas". Aurora Limeta.
- 15. "Minero". David Pérez.
- 16. "Alarcón". Rebeca Medellin.

- 17. "Santa Prisca". Ricardo González.
- 18. "Procesión". Uriel Pérez.
- 19. "Mezcal". David Pérez.
- 20. "Downhill". Daniel Cortés.
- 21. "Pozole". Renata Bernhardt.
- 22. "Pipilita". Rebeca Medellín.
- 23. "Penitentes". Fanny Vergara.
- 24. "Cristo". Daniel Cortés.
- 25. "Arcos". David Pérez.
- 26. "Plateros". Fanuvy Núñez.
- 27. "LabDI". Ximena Pérez.
- 28. "Huixteco". Viviana Mayo.
- 29. "Chontales". Errzzu.
- 30. "Pozas Azules". Renata Bernhardt.
- 31. "FAD". Ricardo González.





1. "Acueducto". Ariadna Sandoval.



3. "Joyería". José Tepetate.



2. "ExHacienda". Daniel Cortés.



4. "Escultura". Caleb Rodríguez.



5. "Pintura". David Pérez.

#### Galería Inktober 2019 FAD Taxco



6. "Dibujo". Mardia.



7. "Grabado". Ariadna Sandoval.



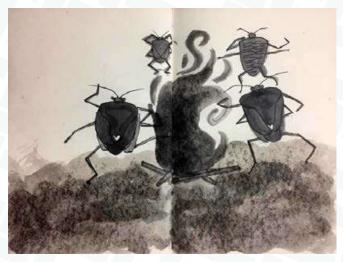
8. "Animación". Rebeca Hernández.



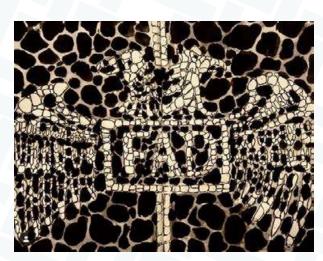
año 7 número 25 — febrero—abril 2020

# Sharp lader per strain and sharp later and sha

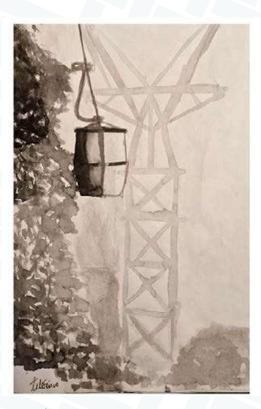
9. "Biblioteca". Ximena Pérez.



10. "Jumiles". Mardia.

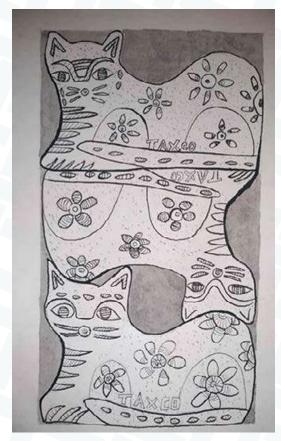


11. "Empedrado". Aurora Limeta.



12. "Teleférico". Viviana Mayo.





13. "Artesanía". Ollinkan Franco.



14. "Bertas". Aurora Limeta.



15. "Minero". David Pérez.



16. "Alarcón". Rebeca Medellin.



- 65 -

#### Galería Inktober 2019 FAD Taxco



17. "Santa Prisca". Ricardo González.



18. "Procesión". Uriel Pérez.



19. "Mezcal". David Pérez.



20. "Downhill". Daniel Cortés.



- 66 -

año 7 número 25 — febrero—abril 2020

# POZLE SENORY

21. "Pozole". Renata Bernhardt.



23. "Penitentes". Fanny Vergara.



22. "Pipilita". Rebeca Medellín.



24. "Cristo". Daniel Cortés.





25. "Arcos". David Pérez.



26. "Plateros". Fanuvy Núñez.



27. "LabDI". Ximena Pérez.



28. "Huixteco". Viviana Mayo.

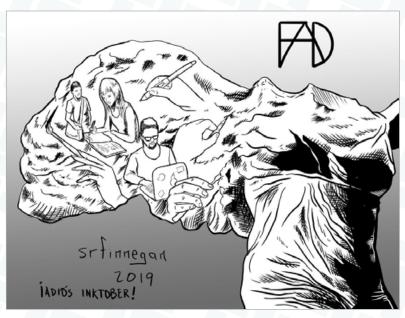




29. "Chontales". Errzzu.



30. "Pozas Azules". Renata Bernhardt.



31. "FAD". Ricardo González.



# ARTES Y DISEÑO