El Pasaje de la Ópera, Louis Aragon y el París surrealista a través de *El aldeano de París*

The Opera Arcade, Louis Aragon and Surrealist Paris through "Paris Peasant"

Daniel Hiernaux-Nicolas
Universidad Autónoma de Querétaro
danielhiernaux@gmail.com

Resumen

El aldeano de Paris es una obra clave para entender no solo el Paris concebido por los surrealistas, sino además como muestra de un abordaje de la ciudad basado en una relación diferente a los objetos y los lugares. Este ensayo está orientado a mostrar como la obra de Aragon analiza un espacio particular, el Pasaje/laberinto de la Opera en el cual se refugiaban los surrealistas antes de su demolición. Este trabajo tuvo una influencia clara sobre la obra de Walter Benjamin y contribuyó a la aparición de lecturas diferentes de la ciudad, que contrastan con las que ofreció el siglo XI, marcando así una ruptura clara y voluntaria con la literatura anterior. Además, es una muestra relevante de ciudad-texto que nos invita a tomar en cuenta las representaciones literarias en los análisis geográficos de la ciudad.

Palabras clave: Pasaje; París; surrealismo; imaginario; Ópera.

Abstract

Paris Peasant is a key work to understand not only the Paris conceived by the surrealists, but also as a sample of a city approach based on a different relationship to objects and places. This essay is oriented to show how the work of Aragon analyzes a particular space, the passage / labyrinth of the Opera in which the Surrealists took refuge before its demolition. This work had a clear influence on the work of Walter Benjamin and contributed to the appearance of different readings of the city, which contrast with those offered by the nineteenth century, marking a clear and voluntary break with previous literature. In addition, it is a relevant sample of city-text that invites us to take into account the literary representations of the city in geographical analysis.

Key Words: Arcade; Paris; Surrealism; Imaginary; Opera.

Recepción: 22.6.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Arránquenme el corazón y en él verán Paris.
Louis Aragon

Introducción

Louis Aragon (1897-1982), poeta y novelista francés, formó parte del grupo inicial de jóvenes que se reunieron para crear el movimiento surrealista y contribuir a una revolución notoria en el campo de las artes y las letras. Conoció a Philippe Soupault y a André Breton cuando estaban en periodo de instrucción después de su alistamiento voluntario en 1916. Al final de la guerra, fundaron la revista *Littérature* que en su inicio recogió las ideas dadaístas propugnadas por Tristan Tzara en Zurich. En 1923, con otros jóvenes decididos a cambiar la manera de pensar el arte y la sociedad, fundaron la revista *La Révolution Surréaliste*. Es en 1926 cuando publicó la novela "El aldeano de París" una obra muy peculiar que se sitúa entre la descripción detallada y el ensueño surrealista donde el mito brota a profusión (Kennard, 2016).

Alrededor de 1930, Aragon se separó del movimiento surrealista y confirmó una alianza ideológica con el Partido Comunista francés en cuyo Comité Central participó activamente después de la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de su extensa vida literaria, escribió prolíficos poemas a Elsa Triolet, su musa y compañera sentimental, cuyo verdadero nombre era Ella Jourevna Kagan, hermana de Lilia Brik, amante del poeta futurista ruso Wladimir Mayakowski.

En opinión del escritor y crítico Guillermo de Toro "El Aldeano de Paris" fue "… su libro mejor e insuperado, reinvención mítica de algunos lugares de la ciudad" (Castillo, 2016). Walter Benjamín escribirá por su parte que la lectura de esa obra fue central en la formulación de su proyecto de los Pasajes, el cual integra -en cierta dimensión- nociones de orden surrealistas. Relata Frederik Pajak que Benjamín manifestó

> sentirse muy atraído por el surrealismo, en especial por Nadja de André Breton 'síntesis creadora entre el roman d'art y el roman à clé'- y por El aldeano de París de Louis Aragon, del que nunca puede leer más de tres páginas en su cama por las noches, de "lo fuerte que me late el corazón". (Pajak, 2016: 53)

El libro comprende cuatro partes: la primera "Prefacio a una mitología moderna" en cierta forma introduce la postura del autor y actúa como justificación a la forma peculiar como analizará los dos grandes temas que integran la obra. "El Pasaje de la Ópera" y "El sentimiento de la naturaleza en las Buttes-Chaumont" que son los acápites medulares de la obra y que son los relatos que le permiten aplicar las ideas que propone en el prefacio; finalmente, "El sueño del aldeano" una suerte de posfacio en la obra.

En el presente ensayo, nos referiremos a solamente una parte de la mencionada obra, el capítulo sobre el Pasaje que analizamos en el contexto de un proyecto de investigación más amplio que pretende articular el estudio de los Pasajes parisinos con la amplia literatura sobre los mismos que ha surgido a lo largo del siglo XIX y XX.

La lectura surrealista de la ciudad ha aportado algunas iluminaciones importantes sobre la ciudad de París; Aragon fue, con *el Aldeano de Paris*, a la par de André Breton con *Nadja*, quienes más aportaron a definir los contornos de esta ciudad desde una lectura otra. Sin embargo, autores asociados al movimiento como Philippe Soupault (1975), Robert Desnos o Benjamin Peret aportaron también elementos centrales para delinear este "París de los surrealistas", a la sazón titulo de un excelente trabajo de Marie-Claire Bancquart (2004). Entre los aspectos más significativos de las contribuciones surrealistas al entendimiento de la ciudad fue la prioridad acordada a espacios considerados de poco valor por la intelectualidad de la época, como los Pasajes comerciales, aunque no exclusivamente.

Asimismo, la importancia que atribuyen a la imagen y al trabajo del inconsciente sobre los espacios y los objetos, los invita a transformar los espacios en lugares imaginarios, mismos que perduran hasta hoy a través de la literatura. Uno de los generadoras de la expresión del inconsciente es la acumulación de objetos o situaciones descabelladas ("*saugrenues*") que se verifica en los Pasajes de Paris o también en el conocido Mercado de Pulgas de la capital francesa, ensamblaje heteróclita de objetos sin correspondencia entre sí, que genera un escenario propicio al trabajo de la imaginación.

Vale la pena subrayar que este carácter desordenado, descabellado o absurdo inclusive en la disposición y yuxtaposición de los objetos en los Pasajes es una característica evidente y casi una imagen de marca de los Pasajes parisinos. Lo anterior corresponde a su fase de declinación cuando el lujo y la calidad que caracterizaba la primera etapa de crecimiento de los mismos fueron desplazados por la poca atención a los objetos, la aparición de tiendas tan ordinarias y diversas que no llamaban la atención, como en las descripciones que hace el escritor Louis-Ferdinand Céline del *Pasaje de las Berezinas* (en la realidad el Pasaje Choiseul) donde vivió su primera infancia. En los Pasajes londinenses, por contraste, el mantenimiento de un lujo burgués y de una estricta calidad y orden impide este despliegue de contrastes y reduce la posibilidad del trabajo de la imaginación.

El Pasaje de la Ópera en el contexto del desarrollo de los Pasajes parisinos

El Pasaje de la Ópera no fue, de lejos, el Pasaje más importante de París ni el más frecuentado. Vale recordar que el desarrollo de los conocidos Pasajes inició en los últimos años del siglo XVIII, al amparo del éxito monumental que conoció el Palais-Royal y sus galerías. Esta edificación fue obra de Felipe de Orleans, primo de Louis XVI, en el contexto de una operación de especulación inmobiliaria destinada a atraer recursos para sus intereses personales, el arte, el juego y las mujeres.

Espacio de todos los vicios, el Palais-Royal se volvió una heterotopía que logró subsistir hasta los años treinta del siglo XIX cuando se prohibió la prostitución en el palacio, afectando así uno de sus mayores atractivos (Heterington, 1997). A la vez, fue la incubadora de innovaciones en la exhibición de la mercancía, en particular, la existencia de aparadores (o "vitrinas") donde el arte

de la presentación prefiguró el desarrollo espectacular de la puesta en escena de la mercancía frente a la vista del consumidor potencial, de la cual París sigue siendo la ciudad más emblemática.

Además se inauguró, en el jardín del mismo Palacio, un espacio destinado a ser un circo semi-enterrado, construcción de fierro y vidrio cuya vida fue cegada tempranamente por un incendio pero que actuó como precursor de los Pasajes. Éstos empezaron a florecer pocos años después, la mayoría con estructuras metálicas disimuladas por recubrimientos que aparentaban materiales clásicos como la piedra o el mármol (Moncan, 2009; Lemoine, 1988). El primer Pasaje del cual se tiene registro es el Pasaje Feydeau que data de 1791 y fue destruido entre 1826 y1829; el segundo es el Pasaje de los Panoramas, edificado en 1800 y todavía en actividad. Los Pasajes se multiplicaron profusamente desde fines del XVIII y hasta mitad del siglo XIX cuando fueron suplantados en los favores del público por las tiendas departamentales (Hiernaux-Nicolas, 2018: 19-52). Esta difusión no se dio solo en París (donde se estima que pudo haber cincuenta Pasajes en su mejor época), sino en toda Francia, y los demás países europeos, Estados Unidos y más tardíamente en América Latina y en Australia (Geist, 1982).

El Pasaje de la Ópera fue construido en 1822-1823 y estaba formado por dos galerías en paralelo reunidas por corredores transversales. Fue concebido en conjunto con la Academia Real de Música por el arquitecto François Debret. Esta última abrió en 1921, y la primera galería abierta fue el Pasaje oeste, conocida como la Galería del Reloj, respaldada, diez meses después por la de Barómetro. Con sus setenta boutiques y a pesar de su estrechez (3.74 metros de ancho) este Pasaje tuvo un gran éxito. Gracias a la presencia de la Academia de Música, la galería tenía una vida activa por la tarde noche, mientras que a mediodía las boutiques de moda atraían los transeúntes. Con el incendio de la Ópera en 1873, el Pasaje fue amenazado de desaparecer y su frecuentación se redujo sensiblemente.

A un siglo de su edificación, cuando Aragon escribía sobre el mismo, el Pasaje estaba adormecido y por lo mismo fue adoptado por los surrealistas como espacio donde podían distanciarse de la élite intelectual y artística de la época que frecuentaba el barrio de Montparnasse con sus emblemáticos cafés como la Coupole, el Dôme o el Select. Los surrealistas mostraron un apego muy diferente al París de sus predecesores: Ni Montparnasse ni Montmartre; ni la bohemia alegre del primer barrio, ni la miseria de los artistas del segundo. No obstante, fue en el entorno festivo de ese barrio emblemático parisino que Louis Aragon conoció su compañera, Elsa Triolet.

Como se sabe, las obras concebidas por Napoleón III y ejecutadas por su regente Eugène Haussmann a mitad del siglo XIX, abrieron grandes vías de circulación que atravesaron y destruyeron sin piedad ni remordimiento los barrios populares del centro del viejo Paris (Hazan, 2011). David Harvey señala además que las transformaciones de Paris impulsadas por las obras

de esa época no solo afectaron la morfología de Paris en sus dimensiones horizontales sino también en la vertical (Harvey, 2008: 19).

Figura 1. Galería del Reloj del Pasaje de la Opera. Fuente: Foto de Charles Marville, tomada entre 1865 y 1868, Museo del Carnavalet, París.

La ciudad se empezó a poblar de edificios masivos, de grandes proporciones en sus tres dimensiones, como las tiendas departamentales o les Halles construidas por el arquitecto Baltard: Este edificio formado por naves independientes donde se vendían los productos alimentarios y los básicos necesarios a la vida de la gran ciudad, su central de abastos, sobrevivió al furor de la modernidad hasta los años sesenta cuando fue arrasado para dar lugar al conjunto comercial les Halles, a su turno recientemente reelaborado en una versión más acorde a los tiempos actuales. Baltard se inclinó por el uso de materiales modernos como el vidrio y el hierro que fueron característicos de los Pasajes. La "destrucción creativa", característica intrínseca al crecimiento acelerado del capitalismo en el siglo XIX había empezado a adquirir velocidad, si bien ya se había hecho presente desde inicios del siglo XIX en lo que Benjamin ha llamado la "ur-modernidad", precursora de la obra del Segundo Imperio (Bowie, 2001).

La apertura de amplias avenidas provocó la desaparición de otra parte del viejo Paris, la ciudad medieval, pero también de construcciones más recientes que se ubicaban en el trazado mismo de las avenidas; eso afectó a un número indeterminado de Pasajes. También hay que señalar que muchos Pasajes desaparecieron por cambios en las preferencias de los consumidores.

El Pasaje de la Ópera logró subsistir hasta que las tendencias haussmannianas lo alcanzaron a un siglo de su creación, con la apertura del bulevar de la Ópera, que había sido concebido desde 1860 pero que solo fue llevado a ejecución más de sesenta años después.

Aragon señaló lo siguiente:

> Es el lugar donde, hacia fines de 1919, una tarde, André Breton y yo decidimos reunir a futuro nuestros amigos, por odio a Montparnasse y a Montmartre, por gusto también del carácter equívoco de los Pasajes y, seducidos por una decoración inhabitual que iba a sernos tan familiar . (Aragon, 1926: 92)

Aragon, los surrealistas y el Pasaje de la Ópera

Aragon planteó en el capítulo introductorio a la obra *El aldeano de París* que

> El estúpido racionalismo humano contiene más materialismo del que podríamos creer. Este miedo al error al que, en la fuga de mis ideas, todo en todo momento me remite, esta manía controladora hace que los hombres prefieran la imaginación de la razón a la imaginación de los sentidos. Y, sin embargo, lo único que siempre obra es la imaginación. (Aragon, 1926: 14)

De esta manera se distanció de las propuestas racionalistas tradicionales que solo remiten a lo visible, lo razonable. Criticaba el autor que el ambiente de la época en que escribía, mostraba el desdén en el cual poco a poco había caído todo lo que proviene de los sentidos (Aragon, 1926: 9-16).

Sin embargo, el autor se considera como un *realista* (Daunay, 1995).

> Hasta el final, Aragon ha querido ser un realista, no en el sentido de una concepción de la escritura que remonta al siglo XIX, sino en el sentido que la novela, como experiencia e hipótesis, es el lugar de una indagación y una interrogación sobre lo real. (Grenouillet, 2013: 2)

El Pasaje para los surrealistas era y solo podía ser un espacio intersticial; de conocer los Pasajes parisinos en su estado actual, con turistas siguiendo su guía en manada y visitantes nostálgicos de una época extinguida, ciertamente se habrían alejado de estos espacios para buscar otros más equívocos, escondidos y, con toda seguridad, alejados de las figuras tutelares de los lugares de moda. En la actualidad, espacios de este tipo son difíciles de encontrar en los centros urbanos, pero en los años veinte todavía eran numerosas, frutos de una ciudad que no estaba regida por un principio tan generalizado de rendimiento y control.

El Pasaje es, en primer lugar y como se dijo arriba, un espacio intersticial. Está marcado por una luz lúgubre destilada con restricciones por vidrios sucios y viejos. Esta luz, indudablemente, da una vida diferente a los objetos y sus disposiciones:

> Un tenue resplandor glauco, en cierto modo abisal, semejante al súbito claror que irradia una pierna descubierta al levantarse una falda. En su voz, "la luz moderna de lo insólito". (Aragon, 1926: 13)

En estos lugares también calificados por el autor como "acuarios humanos", se concentran profesiones repudiadas por la sociedad que las empujó paulatinamente en esos reductos de lo bizarro que son los Pasajes. Vale precisar que con la decadencia de los Pasajes que inició con el auge de las grandes tiendas departamentales, los negocios instalados en los Pasajes declinaron

en calidad a la par que la edificación se deterioraba paulatinamente. Con vidrios de techumbres rotos, negocios sin ninguna aura como planchadurías, tiendas filatelistas o venta de objetos usados, la vida de los Pasajes era más de barrio más que de lujo y atracción. En los Pasajes empezaron a refugiarse los vagabundos, las prostitutas de bajo nivel, alcohólicos y demás.

Hace apenas unos años, el Pasaje Vero-Dodat ofrecía aun al transeúnte, la tienda de reparación de muñecas de Robert Capia y, a unos locales de distancia, una imprenta con potente maquinaria. La yuxtaposición insólita de la delicadeza y del ruido rítmico de las impresoras seguramente habría llamado la atención de Louis Aragon como manifestación de un contraste insólito. Éste, a la par de los demás participantes de la aventura surrealista apreciaban los lugares de este tipo, marginales, indefinidos, oscuros y turbios.

Anicet o el Panorama, antesala del Aldeano de París

Anicet o el Panorama, es una novela que fue publicada en 1921, o sea un quinquenio antes del Aldeano de París; en esa obra, Aragon mezcla géneros literarios diversos en el marco de una deconstrucción dadaísta. En el prefacio a la obra, Aragon revela un asunto importante: el tema de los Pasajes es reiterativa en varias de sus novelas, generando así un parentesco inevitable y necesario para entender *El Aldeano de París* en el contexto de la evolución de su escritura; remite a la persistencia de algunos temas a lo largo del tiempo en los términos siguientes:

> Así el tema de los Pasajes: Aparece en Anicet (capítulo segundo) y volverá sucesivamente en Le paysan de París (Pasaje de la Ópera) y en Les Beaux Quartiers (Passage Club). Pero si, en Anicet, el Pasaje Jouffroy que sirvió efectivamente de modelo al Pasaje de los Cosmoramas, es solo el lugar impersonal, neutro, donde todo puede ocurrir y su descripción sintética retoma la de varias de sus tiendas; en Le Paysan de Paris la descripción minuciosa del Pasaje de la Ópera se hace desde lo real, y la cámara fotográfica relata el detalle exacto. De este naturalismo al realismo de Les Beaux Quartiers donde la notación está ligado al final novelado, nos distanciamos aun más del décor de Anicet. (Aragon, 1921: 20-21)

A diferencia de lo que pasará a fines de los sesenta con Georges Perec que suele confundir los Pasajes entre sí en su obra "Les Lieux" (Lugares), que analizamos por otra parte (Hiernaux-Nicolas, 2019), Aragon no tiene ninguna duda sobre qué Pasaje está referido en cada obra. Si en Anicet modifica el nombre del Pasaje (Cosmorama por Jouffroy) se debe más a una falta de realismo, usando el Pasaje como decoración, como simple escenario retomando la expresión de la introducción, de un Pasaje como "…*lugar impersonal, neutro donde todo puede advenir*…" (Aragon, 1921: 45). Se advierte además que el Panorama fue una atracción de moda desde inicios del siglo XIX y, entre otros, dio su nombre al Pasaje de los Panoramas. El panorama era una gran estructura circular de madera cubierta al interior por tela pintada a manera de un panorama urbano panóptico y esa idea fue inventada por un inglés Bullock que lo exportó posteriormente a otros países. Solo subsiste una edificación de este tipo a un costado de la avenida Campos Elíseos entre la Plaza de la Concorde y la Plaza Franklin D. Roosevelt en París, en la actualidad con un uso diferente, y el magnífico panorama recién restaurado en Waterloo,

Bélgica, que exhibe el paisaje de la batalla del mismo nombre que selló la derrota final de Napoleón I en 1815.

Figura 2. El Panorama de Waterloo. Fuente: Wikiwand (2019).

Por ello, Aragon muestra como el realismo tomó progresivamente posesión de su obra, y lo confirma, entre otros por este tema de los lugares de desarrollo de las tramas de sus textos. El Pasaje se vuelve así un locus muy peculiar en sus novelas, espacio neutro aunque cargado de imágenes, espacio del ensueño pero a la vez más realista. Esta conversión del espacio del Pasaje se realiza como el mismo lo menciona a través del acercamiento de su mirada, de una voluntad casi científica de mirar el objeto a escala grande, es decir -recordémoslo- en sus mínimos detalles. De hecho usará la metáfora de un científico inclinado sobre su microscopio para referirse a su abordaje peculiar.

Como lo señala Bancquart la forma de acercarse a Paris como ciudad varió profundamente entre los autores surrealistas: Mientras que Breton partió de una sensación pura que no ha identificado el objeto, a la inversa, Aragon se planteaba la necesidad de un realismo minucioso para poder desembocar en la visión (Bancquart, 2004: 29). Parece entonces que en *Anicet* Aragon aun concibe al Pasaje como un escenario de la sensación por lo que no maneja la necesidad de una descripción detallada. "*Escenario donde se complace mi sensibilidad, te bautizo Pasaje de los Cosmoramas*" señala Aragon en la descripción del Pasaje. Y poco después insiste en que "…*el escenario donde se mueve nuestra sensibilidad común se siente obligado de doblarse a nuestra visión*" (1921:54) (el Cosmorama fue una de las variante de Panorama, donde se podía ver la tela que representaba un panorama a través de un dispositivo óptico).

El Pasaje de la Ópera: de escenario a interlocutor

La presentación del Pasaje de la Ópera por Aragon obedece claramente a una lectura secuencial fruto de su deambular y a una estricta ordenanza espacial de los espacios y comercios. En ese sentido parecería que priva una lectura desprendida de imaginación, la cual sería inhibida por

el deambular secuencial. Algo similar ocurre cuando uno pretende hacer una cobertura fotográfica de un Pasaje: la secuencia del recorrido peatonal guía la toma y resulta imposible realizar tomas de conjunto sino parciales, con eventuales variaciones del acercamiento de la lente. Parecería entonces que el Pasaje constriñe el relato literario, lo limita, lo invita a seguir el recorrido deambulatorio lineal que impone la forma arquitectónica del Pasaje.

A pesar de esta limitación impuesta por la forma física del espacio-Pasaje, Aragon logra romper esta supuesta traba cuando hace intervenir la imaginación: el caso de la tienda de bastones que describe en el texto es buen ejemplo de ello. Inicia con la descripción de la disposición de los bastones, cuando reporta una luz verdosa, un ruido rítmico, el movimiento de los bastones con cierta cadencia de baile, todos elementos que sirven de introducción narrativa y constituyen el escenario de la aparición de una mujer sirena que circula entre los bastones, la cual el autor logra reconocer bajo la apariencia de una prostituta alemana. Identificar la sirena la retrae del mundo de la imaginación, motivo por lo cual el escenario reinventado, el aparador surrealista desaparece.

Enseguida en la narración, el poeta se refiere al café Grillon ubicado en el Pasaje y toma provecho del caso para exponer en términos bastante actuales, la especulación inmobiliaria que asedia los comerciantes del Pasaje y la "efervescencia legítima de los habitantes" (Aragon, 1926: 35) frente a las expropiaciones y magras indemnizaciones que recibirán. Esta parte del texto se presenta más como una trabajo periodística o académico sobre un proceso de renovación urbana que como un texto poético de corte surrealista. Se manifiesta cierta correspondencia con el trabajo periodístico de Federico Engels en *Contribución al problema de la vivienda* (Engels, 2015) en la parte del Aldeano de París en que Aragon analiza la situación de las boutiques del Pasaje a la luz de una transformación de Paris hacia una modernidad guiada por "*el gran instinto americano*"(Aragon, 1926: 21) que pretende trazar la ciudad moderna de manera rectilineal lo que

> pronto hará imposible mantener esos acuarios humanos ya muertos a su vida primitiva y que merecen sin embargo ser considerados como los guardianes de varios mitos modernos, ya que es hoy cuando el pico los amenaza, que se han vuelto efectivamente los santuarios de un culto a lo efímero, que se han vuelto el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que mañana no conocerá. (Aragón, 1926: 21)

Al racionalismo lineal de la arquitectura y el urbanismo funcionalista, Aragon opone un imaginario que se inscribe en la figura de un arquetipo: Para Jung y posteriormente en la obra de Durand (1969), el arquetipo es una imagen primordial o un residuo arcaico (Jung, 1964: 67). Este arquetipo es el laberinto, como lo señala Corinne Mesana, el espacio del Pasaje "…*es complejo, enigmático y difícil a recorrer*…" (Messana, 2009: 174). Señala además que la bestia del laberinto en esta ocasión es externa al espacio laberíntico, es la inmobiliaria misma que pretende destruir este espacio.

El uso de imágenes muestra otra sensibilidad de Aragon al realismo, en esta ocasión del lenguaje, no solo como expresión verbal, sino como disposición formal en afiches, panfletos,

artículos de periódicos e inscripciones sobre el aparador de las tiendas (Steinhauser y Virey-Wallon, 1996). Representar el lenguaje de esta manera lo objetiviza y por ende acentúa, en su manera de ver, la veracidad del escrito del autor. El lenguaje se ve de esta manera transportado al mundo de los objetos con los cuales dialoga la imaginación aragoniana.

Otra componente del texto está relacionado con la mujer, un tema central a lo largo de la obra aragoniana y de los surrealistas en general. Para reencontrar la mujer el autor manifiesta que debe abandonar su visión microscópica donde los humanos se presentan metafóricamente como bacterias en movimiento bajo un vidrio. En su búsqueda y defensa de un modo de conocimiento que rebase la dualidad entre la razón y la imaginación, la mujer y particularmente la prostituta condensan una serie de aperturas a un mundo diferente al inmediatamente visible. La mujer se vuelve un ser mítico tanto cuando ella aparece en el imaginario como sirena o como esponja (Hoyo, 2010), como dadora de sensaciones que permiten al hombre alejarse del mundo de la racionalidad y de la rutina del cotidiano. Este himno a la prostitución desde la perspectiva surrealista como lo subraya Hoyos (2010: 163) se encuentra a todo lo largo de la obra de Aragon pero se asocia también a la relación que tuvo con Elsa Triolet.

Hoyos recalca además que

> No es de manera arbitraria que la inclusión de la oda a las prostitutas suceda a la gran confirmación de que el Pasaje de la Ópera es sobre todo un espacio de muerte, en la medida en que lo efímero de la prostituta también implica una pequeña muerte luego del encuentro. (Hoyos, 2010: 164)

La peluquería y la voluptuosidad del pelo son consecuencia y desenlace evidente de los señalamientos repetidos sobre la mujer que Aragon introdujo a lo largo del texto. La mujer es idealizada y particularmente su pelo.

> Creo que jamás se ha enseñado esta geografía del placer, cuya maestría supondría un gran remedio contra el tedio. Nadie se ha ocupado de establecer los límites del tremor, ni de acotar el territorio de la caricia ni la patria de la voluptuosidad. Todo lo que ha conseguido extraer la experiencia individual es una serie de localizaciones aproximadas. Tal vez llegue el día en que los eruditos se dividan el cuerpo humano para estudiar en él los meandros del placer… Aragon (1926: 57)

Señala al referirse al manejo del pelo de la mujer, aunque indirectamente refiere a la vez al placer del cuerpo ofrecido por la misma.

En el Pasaje de la Ópera varios lugares son espacios alejados del curso de la vida en la calle, entre los cuales un hotel de paso y los baños públicos que forman parte de esa colección de "espacios otros", espacios míticos, enigmáticos, esencia misma del Pasaje.

> En los baños, otra suerte de humor predispone a las ensoñaciones peligrosas: un inefable doble sentimiento mítico se revela. En primer lugar, la intimidad en medio de un lugar público, contraste poderoso que se muestra eficaz para cualquiera que lo haya sentido alguna vez. En segundo lugar, el gusto por la confusión propio de los sentidos, que les lleva a corromper el uso de cada objeto, a pervertirlo, como se suele decir. (Aragon, 1926: 40)

Los baños públicos son entonces espacios apartados de la dinámica del Pasaje, el cual sigue siendo semi-público en su corredor. En cierta forma, aquellos baños son también heterotopías a la Foucault: El Pasaje puede así ofrecer -por tiempo limitado y pagado- espacios donde la intimidad puede darse en un espacio privado y permite cualquier desbordamiento sexual (el autor hace referencia entre otros a los encuentros homosexuales). Éstos habían sido señalados ya por Sibalis (2001) como uno de los atractivos del Palais-Royal en su tiempo.

El Pasaje de la Ópera es entonces un sitio particular donde la sensibilidad y el placer eran permitidos e impulsados, por la oferta de espacios retirados doblemente de la vida pública (por estar en el Pasaje y además en lugares apartados). No es solamente eso, aquel Pasaje es además un lugar propicio al desborde de una imaginación mantenida en jaula por la racionalidad.

En ese momento del texto, Aragon desvela el poder transformador de la realidad que ejerce la imaginación, la cual pone en escena a través de un diálogo entre la inteligencia, la voluntad y la sensibilidad que introduce en el texto. "*Todo está subordinado a la imaginación, y la imaginación lo revela todo*" manifiesta Aragon considerando que ésta es una suerte de estupefaciente que "proviene de los límites de la conciencia, de los confines del abismo", es el surrealismo.

Terminaremos con algunas reflexiones sobre el café Certá. Ubicado en la "ambigüedad de los Pasajes" el Café Certá, sus bebidas, su espacio con mobiliario común, era sin duda el espacio donde los surrealistas recobraban fuerzas al excluirse voluntariamente del barrullo montparnasiano. Con sus cortinas que podían abrirse sobre el Pasaje o cerrarse para crear otro espacio de intimidad, el Café Certá fue a la vez el Pasaje y un lugar externo al mismo. Por lo mismo, no solo fue espacio privilegiado de intercambios entre los autores surrealistas, sino a la vez un observatorio del movimiento en el Pasaje.

El Pasaje como espacio equívoco, laberíntico, llamó profundamente la imaginación de los surrealistas; Aragon en particular supo desnudar sus riquezas más valiosas. Una de ellas es la posibilidad de realizar un verdadero Pasaje de una cotidianidad gris, despojada de la imaginación que cualquier niño maneja bien en la infancia, a una realidad sórdida aceptada sin tapujos ni escándalos con una sumisión a las normas del sistema y a las convenciones de la vida cotidiana. El precio de esta escapada que ofrece el espacio del Pasaje y en particular sus lugares apartados (hotel, burdel, baños públicos, café, salón de belleza…) es la restricción de su uso durante un tiempo limitado: como si el Pasaje fuera una máquina que se echa a andar con una moneda. Aragon valora estos momentos contados del cual puede disfrutar como hombre que logra liberarse temporalmente de las servidumbres cotidianas, expresando: "*Hago apología de todas las querencias de los hombres, por ejemplo, la apología del gusto por lo efímero*." Esta valorización de lo efímero es, en cierta forma, premonitoria del reconocimiento y de la valorización del tiempo fragmentado que se puede encontrar en autores afines a cierta posmodernidad como Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky o Michel Maffesoli, entre otros.

La modernidad que Aragon presiente venir con mayor fuerza, esa que se impondrá más radicalmente con los cañones de la segunda guerra mundial, confortará un mundo con una imaginación limitada, con un derecho a solo consumir las imágenes permitidas, con una imposibilidad o una fuerte limitante a la revuelta:

> Es el mundo moderno el que abraza mi forma de ser. Se está gestando una gran crisis, un inmenso desconcierto empieza a adquirir forma. Lo bello, lo justo, lo verdadero, lo real… Éstas y otras tantas palabras se están haciendo añicos en este cabal instante. Sus contrarias, una vez aceptadas, pronto se confunden con ellas mismas. (Aragon, 1926: 80)

La crisis de la modernidad tardará en hacerse sentir; 68 fue su preludio pero es progresivamente que la desacralización de la misma se impondrá hasta regresar a la imaginación, la creación, lo efímero y una vida más estética que mecánica.

Si bien la obra de Aragon no es conocida de la mayoría de los asiduos de los Pasajes en la época actual, se ha introducido en la obra de Walter Benjamin (2006) no solo mediante la pulsión a pensar los Pasajes a través de la ensoñación sino a través de interés del segundo hacia ciertos temas como el de la prostitución que integra uno de los capítulos de sus notas (Leenhardt, 1983; Carchia, 1983). Al reencontrar el valor de la imaginación en la actualidad y a dar un lugar privilegiado a los imaginarios por su vigor como catalizador de nuevas formas de leer el mundo, no podemos pasar por alto este texto fundamental de Aragon que abrió, quizás de manera prematura, una manera de conocimiento del mundo y en particular, para este ensayo, una lectura de los Pasajes que ha provocado que la obra de Aragon y en particular el capítulo sobre el Pasaje de la Ópera se haya vuelto un elemento nodal, clave para la comprensión del rol de los Pasaje en la historia urbana de la intelectualidad francesa en la época entre las dos guerras mundiales.

Conclusión: Aragon y el mito de Paris

Si bien el mito de Paris se ha construido lentamente a lo largo de su historia, no es menos cierto que la literatura ha contribuido abundantemente a la elaboración del mismo o por lo menos ha sido una colaboradora frecuente y asidua a su consolidación. Los textos de Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Sebastien Mercier o Nicolas Edme Retif de la Bretonne han contribuido a la entronización de este mito que contribuye, hoy en día, a la imagen internacional de Paris misma que es retroalimentada en permanencia por el cinema, la literatura, la moda, las artes en un aporte constante y elaborado para hacer de Paris lo que es hoy (Gravari-Barbas, 2019).

La mitología moderna, como bien lo apunta Aragon en el capítulo inicial del Aldeano de Paris que en cierta forma es prefacio y aclaración del sentido fundamental de los dos estudio reunidos en la obra -el Pasaje de la Ópera y Les Buttes Chaumont- se distancia de la mitología religiosa y descansa en el reconocimiento de otros puntos de referencia, los objetos, los espacios y las personas que pueblan la vida cotidiana. Por lo mismo, Aragon invita a volvernos "paseador-soñador" para reencontrar una realidad que va más allá de lo material. De esta manera reinventa la apropiación de la ciudad desde un contacto directo, la marcha, atravesado

por el uso de una potente imaginación. Y por ello mismo, cuando el narrador se afirma "campesino" o aldeano invoca la necesidad de tomar distancia con las miradas sobre la ciudad que provienen de visiones "sobreentendidas" sobre Paris, como aquellas que postulaban tanto la élite artística de Montmartre como la de Montparnasse.

Por lo mismo, el mito de Paris no está solamente en lo decible sino mucho también en lo indecible, lo que no se puede mencionar, lo oculto, lo subterráneo: las catacumbas, el laberíntico cementerio del Père Lachaise, los túneles del drenaje urbano y los mismos Pasajes/laberintos pertenecen a esa categoría de lugares no ordinarios que adquieren notoriedad en la medida que son integrados voluntariamente a las complejas componentes desarticuladas entre sí que conforman Paris y que invitan al flâneur (Tulaité, 2016).

La presentación del Pasaje de la Ópera realizada por Aragon sin duda alguna ha contribuido al imaginario específico de los Pasajes que se expresa en un texto de Bernard Delvaille que escribió:

> Paisajes uterinos o cloacas [los Pasajes] mantienen una parte de nuestros fantasmas. Están fuera del tiempo y buscamos albergarnos en ellos, y no solamente contra el aguacero. Atraen los niños tristes que somos, porque nos proponen juguetes, estampillas postales, viejos libros encuadernados, marionetas y canciones marchitas. (Delvaille, 1981: 126)

En la época actual donde emerge un sentimiento de rechazo a la modernidad, cuando despunta un sentimiento extremadamente nostálgico hacia una ciudad que no existe ya, es en las ruinas de la primera modernidad que se puede encontrar la ciudad de antaño. De esta manera, la crisis de la modernidad encierra en una misma canasta de nostalgias, a edificios medievales (o coloniales para México), sitios extraños como las ya citadas catacumbas y los Pasajes que son una de esas expresiones nostálgicas más apreciadas en la actualidad.

La visita de los Pasajes que ofrece la lectura de una obra como El aldeano de París ofrece la ventaja de recrear un Pasaje desaparecido pero, sobretodo, a incitar a tomar la literatura como una manera "realista" de analizar el espacio geográfica en sus múltiples formas y modalidades. Además, en tiempos de hipertecnicidad, los planteamientos de Louis Aragon refuerzan el llamada a una geografía sensible susceptible de recurrir a la imaginación, lo que es claramente una urgencia internacional para contrarrestar las fuerzas de un positivismo dominante y segregativo de los tipos de conocimiento.

Referencias

Aragon, L. (1926). *El aldeano de Paris.* París: Gallimard, 2016.

Aragon, L. (1921). *Anicet ou le Panorama.* Paris: Gallimard.

Aragon, L. (1959). *Les beaux quartiers.* París: Denoël et Steele, Le Club du Livre.

Bancquart, M-C. (2004). *Paris des Surréalistes.* Paris: Éditions La Différence.

Benjamin, W. (2006). *El libro de los Pasajes*, Barcelona: Akal.

Bowie, K. (2001). *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. París :Editions Recherches.

Carchia, G. (1983). La metacritique du surréalisme dans le "passagen-Werk". En H. Wismann (comp.), *Walter Benjamin et Paris* (pp. 173-199). Paris: Éditions du Cerf.

Castillo, F. (2016, 19 de julio). Louis Aragon, el paseante más insólito. *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-louis-aragon-paseante-mas-insolito-201607130059_noticia.html

Daunay, I. (1995). Henri Mitterand. L'illusion réaliste – de Balzac à Aragon. *Études Littéraires*, *28*(1), 105-110.

Delvaille, B. (1981). *Passages*. Le piéton de Paris. París: A.C.E. Editor.

Durand, G.(1969). *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. París: Dunod.

Geist, F. J. (1982). *Le passage: Un type architectural du XIXe siècle*. Bruselas: Pierre Mardaga.

Gravari-Barbas, M. (2019). What makes Paris being Paris? Stereotypes, simulacra and tourism imaginaries. *Journal of Tourism and Cultural Change*, *17(*1), 27-41. https://doi.org/10.1080/14766825.2019.1560765

Grenouillet, C. (2013, 16 de enero). Aragon. Monument National. *La vie des idées*. https://laviedesidees.fr/Aragon-monument-national.html

Harvey, D. (2008). *Paris capital de la modernidad*, Madrid: Akal.

Hazan, E. (2011). *Paris en tension. Urbanismo e insurrección en la ciudad de la luz*. Madrid: Editorial Errata Naturae.

Heterington, K. (1997). *Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*. Londres. Routledge

Hiernaux-Nicolas, D. (dir.) (2018). *Los Pasajes cubiertos de París y su difusión mundial. España y América Latina*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro y Universidad Autónoma de Sinaloa.

Hoyos Gómez, C. (2010). *La imagen de Paris. Desde Mercier, Baudelairey el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar (*Tesis doctoral en Humanidades). Universidad Pompeo Fabra, Barcelona.

Jung, C. (1964). *L'homme et ses symboles*. París : Laffont.

Kennard, C. (2016, 18 de enero). Le Paysan de Paris and The Arcades (entrada blog). https://clairekennard.co.uk/2016/01/18/le-paysan-de-paris-and-the-arcades-the-surrealist-heritage-in-walter-benjamins-das-passagen-werk/

Leenhardt, J. (1983). Le passage comme forme d'expérience. Benjamin face à Aragon. En H. Wismann (comp.), *Walter Benjamin et Paris* (pp. 163-171). París: Éditions du Cerf.

Lemoine, B. (1988). *Les Passages couverts*. París: Délégation a l'Action Artistique de la Ville de Paris.

Messana, C. (2009). *Le paysan de Paris* de Louis Aragon: écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture. *Amaltea, revista de mitocrítica,* (1), 173-187.

Moncan, P. de (2009). *Le livre des passages de Paris, aujourd'hui, histoire,architecture*. Parí : Editions du Mécène.

Pajak, F. (2016). *Manifiesto incierto, vol.1*. Madrid: Errata Naturae.

Sibalis, M. (2001). Les espaces des homosexuels dans le Paris d'avant Haussmann. En K. Bowie (ed.), *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. (pp. 231-241). París :Editions Recherches.

Soupault, P. (1975). *Les dernières nuits de Paris*. París : Seghers.

Steinhauser, M., Virey-Wallon, A. (1996). "La lumière de l'image". La notion d'image chez les surréalistes. *Revue de l'Art*,, (114), 68-80. https://doi.org/10.3406/rvart.1996.348298

Tulaité, J. (2016). *La ville du Flâneur dans le roman Le Paysan de Paris de Louis Aragon* (Tesis de Licenciatura en Filología). Universidad de Vilnius, Vilnius.

Wikiwand (2019). Panorama of the Battle of Waterloo. https://www.wikiwand.com/en/Panorama_of_the_Battle_of_Waterloo

Viaje imaginario al reino de Kublay Kan; literatura y geografía en busca de un mismo propósito

An imaginary voyage to the kingdom of Kublay Khan; when literature and geography pursue the same objective

Federico Fernández Christlieb
Universidad Nacional Autónoma de México
fedfer@unam.mx

Resumen

Los lugares que estudia la geografía son localizables tanto en el tiempo como en el espacio. En cambio, los escenarios imaginarios creados por escritores o escritoras en relatos, novelas o poemas, no necesariamente tienen lugar. A pesar de esta diferencia, en este artículo se muestra en qué medida la descripción de lugares producto de la imaginación y de la pluma de un literato, pueden ser útiles a la explicación geográfica gracias a que pueden evocar con simplicidad situaciones y fenómenos que son más difíciles de explicar con casos reales. Para ilustrar esta propuesta, se usan ejemplos del libro *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino que muestran con solvencia el problema cultural al que se enfrenta el observador cuando se aproxima al estudio de una ciudad que aparece en su viaje de campo imaginario. Este libro retoma el viaje verídico de Marco Polo al reino de Kublai Kan de modo que en el presente artículo también se citan pasajes de ese relato medieval.

Palabras clave: geografía; cultura; literatura; lugar; viaje.

Abstract

The places that geographers study can be located in both time and space, whereas imaginary spaces —created by writers in stories, novels or poems— do not necessarily correspond to a specific place. In spite of this difference, in this article I show the extent to which the description of imaginary places, delineated by the agile pen of a writer, can be useful for geographical explanation, thanks to their capacity to simply evoke situations and phenomena that are more difficult to explain with real cases. This notion is illustrated with examples from the book *The Invisible Cities* by Italo Calvino. They show the problem faced by the observer when he or she approaches the study of a city that appears in his or her imaginary field trip. Italo Calvino was inspired by the voyage of Marco Polo to the kingdom of Kublay Khan so in this paper I also make reference to this real voyage.

Key Words: Geography; Culture; Literature; Place; Travel.

Recepción: 3.7.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Introducción

La primera condición para que un geógrafo, un historiador o cualquier científico social puedan investigar, es que exista un lugar preciso. Si el tema de estudio no tiene lugar, significa que no ocurrió y que por tanto no tiene sentido detenerse a reflexionar sobre él. La geografía en particular es una disciplina corográfica, es decir, de sitios materiales muy concretos, todos ellos localizables con certeza (Castree et al., 2013; Gregory, 1983; Jackson, 2000). Por tanto cabe formular así la pregunta de investigación de este artículo: ¿sirve de algo a la geografía estudiar lugares que sean producto de la imaginación?

Por lo menos tres tipos de lugares imaginarios son fácilmente reseñables: A) Los paisajes creados por un pintor en donde se muestra una imagen rural o urbana que nace en los trazos sobre un lienzo pero que no tiene el propósito de representar ningún sitio en específico. B) Los mapas inventados, por ejemplo, por un programador de informática para usarlos como escenarios de videojuegos. C) Las descripciones escritas por un poeta, por un novelista de ficción. En este artículo nos interesa particularmente la creación del literato como posible complemento metodológico a la explicación geográfica.

Cuando la imaginación lleva al autor a crear lugares que no tienen coordenadas verificables en el globo terráqueo o en la esfera celeste, entonces pudiera tratarse de entidades contrarias al principio de la geografía, pero tal vez tengan el poder de producir reflexiones que el lugar geográfico no produce. Planteemos de otro modo la pregunta de investigación que ya enunciamos pues será la guía para este artículo: ¿en qué medida la literatura de ficción puede compartir con la geografía el propósito metodológico de hacer ver al lector la complejidad de los lugares reales, los paisajes y los territorios? Para responderla echaremos mano del poema[1] de Italo Calvino titulado *Las ciudades invisibles* y será inevitable referirse también a ese otro libro que sirvió de inspiración a este autor italiano: *Le divisament dou monde* (en lengua provenzal), o *Il Milione* (en italiano), mejor conocido como *Los viajes* de Marco Polo. No es la primera vez que esta obra de Italo Calvino se somete al escrutinio académico (Balkaya, 2016; Case y Gaggiotti, 2014; Islam, 1996; Vrbančić, 2012), pero sí parecen escasos los materiales que se han hecho desde el enfoque cultural en geografía. Tampoco es la primera vez que un poeta se siente atraído por la figura de Kublai Khan: Samuel Taylor Coleridge (2009) escribió sobre él ("Kubla Khan") y sobre su sede Shangdu ("Xanadu") un conocido poema hacia 1798.

Procederemos dividiendo el texto en tres partes. En la primera hablaremos del enfoque geográfico que estudia espacios específicos. En la segunda hablaremos de la creación de lugares ficticios por la pluma de los literatos y tomaremos como ejemplo no sólo las ciudades

[1] Se ha clasificado a *Las ciudades invisibles* como una novela, pero es de esos textos donde el cuidado estético por la palabra, más que la línea narrativa, parece haber sido el primer objetivo del autor: "El libro nació lentamente, con intervalos a veces largos, como poemas que fui escribiendo según las más diversas inspiraciones" dijo Italo Calvino. En el prólogo de esta edición, Daniel Múgica nos dice: "Se lee como una novela, pero también como un ensayo y un largo poema sobre la condición humana" (Calvino, 1972b).

imaginarias que describe Italo Calvino sino también el trayecto que las une. Ese trayecto es un viaje, una narrativa igualmente imaginaria pero a la vez llena de imágenes de tal nitidez que hace creer al lector que también es un viajero. En la tercera relacionaremos a la geografía con la dimensión territorial de la literatura. Lo haremos con ejemplos tomados de *Las ciudades invisibles* en pasajes que nos hablan de geografía más que de literatura. La conclusión a la que queremos llegar es que la viveza con la que un poeta describe un lugar que nació de su imaginación llega en ocasiones a ser más clara y elocuente que los detalles de lugares realmente existentes que el observador en ocasiones no logra descifrar o describir con certeza.

Viaje hacia los lugares de la geografía

Los lugares de la geografía son como Siena o Alejandría. Son sitios materiales, visibles, localizables, medibles (Jackson, 2000). Midiendo la distancia entre ambos en el siglo III a. de C., Eratóstenes determinó el tamaño de la Tierra, teniendo como hipótesis que ésta era redonda y observando la incidencia de los rayos del sol durante el solsticio de verano tanto en Alejandría, donde trabajaba como el bibliotecario, como en Siena, distante 800 kilómetros al sur (Claval, 1974). Este ejemplo fundador es realmente ilustrativo del quehacer del geógrafo pues pone en contacto escalas locales como la de una pequeña ciudad, con escalas astronómicas como la del Sistema Solar. Es un ejercicio de referir lugares, de georreferenciar, diríamos hoy. El cálculo de la circunferencia de la Tierra es una síntesis de observaciones directas sobre el paisaje. Otras observaciones sobre el medio han permitido a los geógrafos delinear las costas y representar cordilleras y bosques en un mapa. El observador siempre está posicionado en un otero y desde ahí, con su mirada básica y sus conocimientos acumulados, llega a conclusiones admirables. Una constante en este proceso de descubrimiento del planeta es el desplazamiento de un lugar a otro; para Eratóstenes fue necesario que un observador recorriera esos 800 kilómetros río arriba desde de la desembocadura del Nilo, para darse cuenta que los rayos solares no incidían con el mismo ángulo en un lugar y en otro.

Los lugares de la geografía también son como Venecia donde nació Marco Polo o como Shangdu y Beijing, capitales donde gobernó Kublay Kan. Los lugares están separados por desiertos como el de Taklamakán y cadenas montañosas como las del Hindu Kush, pero también están unidos por itinerarios marítimos como el cabotaje semicircular por la India y por caminos terrestres como la Ruta de la Seda. Los desplazamientos del viajero duran semanas, meses o años y constituyen itinerarios formados por caminos lineales y por puntos de descanso o parajes (Raffestin, 1986). La experiencia de todos estos lugares, incluidos los parajes y los recorridos, hacen que el viaje se vuelva un relato susceptible de ser narrado y mostrado por el viajero una vez que regresa al punto de partida. Su novedosa descripción de vuelta en Europa, 22 años después de haber iniciado, hizo asombroso el viaje de Marco Polo; lo hizo creíble.

Los hechos históricos son creíbles cuando se encuentran explicados por la *khora*, concepto griego que atribuye precisamente la calidad de "histórico" a un evento con base en que dicho

evento "tuvo lugar" (Ceceña, 2005). Jacques Derrida (1995) explica la *khora* como el concepto genérico de un lugar receptáculo de hechos, de aconteceres que no son simulación. *Khora* está en la etimología de términos como el de corografía o corográfico (Olwig, 2008). Este concepto no puede explicar los poemas épicos de Homero ni las ciudades invisibles de Italo Calvino; esta prosa imaginaria forma parte de otro reino: el de la poesía, la tragedia y el mito (Ceceña, 2014). Aquí es donde la geografía le da sentido a la historia. Todos los lugares de la geografía son susceptibles de devenir históricos, corográficos. Los lugares de Marco Polo son lugares geográficos explicados por la *khora* en la medida en que acontecieron los hechos que nos narra.

Los geógrafos se han sentido atraídos durante la larga historia de su disciplina, por el análisis de relatos que describen itinerarios y lugares históricos. La primera consideración, como vimos, ha sido la de probar la verosimilitud de esos relatos pues de lo contrario pasan a terrenos de la ficción literaria que habitualmente no le competen. El primer asunto a probar es que se trate de lugares reales. Uno de los viajes fundadores de la geografía es el de Heródoto, relatado en sus nueve libros y conocido como *La investigación* (Heródoto, s. V a.C.). Las afirmaciones de que lo contenido en su relato es verídico, han hecho que muchos geógrafos consideren a Heródoto como el padre de la Geografía (Lacoste, 1976), aunque en el examen que se hace de su obra se detecten ciertas inconsistencias (Gondicas y Boëldieu-Trévet, 2005). Esto pasa con muchos viajeros que por narrar empresas muy amplias en el espacio y muy dilatadas en el tiempo, incurren en algunas contradicciones o simplemente en pérdida de rigor en sus observaciones o en su registro.

Pasa con Heródoto, pero también con conocidos cronistas de la Nueva España como Sahagún o como Bernal Díaz del Castillo; mientras el primero recopiló su información mediante muchos informantes, el segundo escribió décadas después de haber vivido los acontecimientos (Díaz del Castillo, 1568; Sahagún, 1570-1582 [1999]). Lo sinuoso de estos procedimientos, ya sea por pasar a través de intermediarios en el caso de Sahagún, o por esperar décadas para ser contados, como en el caso de Bernal, no mengua el valor histórico de sus relatos geográficos. Así, pese a las imprecisiones, nadie duda del valor de sus crónicas como fuentes para la historia. Lo mismo pasa con Marco Polo, quien más que ninguno experimentó viajes extensísimos en la distancia y con duraciones incomparables. Hay quienes cuestionan detalles de su relato pero por lo general se le ha dado valor histórico a lo que narra, también a pesar de las imprecisiones imputables a los siete siglos que han pasado desde que ocurrieron sus aventuras.

El viaje es el origen de la reflexión geográfica sobre los lugares puesto que antes del viaje no hay ningún indicio que permita sospechar las diferencias entre ellos (Dardel, 1990; Crang, 2007; Hartog, 2014). Cuando una comunidad ha vivido durante generaciones en el mismo valle, no tiene cómo saber que en el valle contiguo o cruzando un brazo de mar, hay otros pueblos con características muy diferentes, con lenguas y climas distintos al de este valle. Pero

basta con que uno de los individuos de la comunidad salga a explorar para que se dé cuenta de que no hay uniformidad en los paisajes y a su regreso comente con sus coterráneos lo extraño o lo similar que es todo allá afuera.

El viaje es un ejercicio cultural de comparación. Dice Calvino en boca de Marco Polo: "para distinguir las cualidades de las otras [ciudades], he de partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mi es Venecia" (Calvino, 1972b: 68). Todos los troqueles que lleva en su mente el viajero, primero se comportan como filtros prestos a negar el fenómeno desconocido que ven sus ojos. No es, sino la experiencia del viaje y de muchos viajes propios y ajenos, lo que fomenta la tolerancia a lo extraño (a lo extranjero) y abre la comunicación. El poder del viaje no sólo está en el que lo realiza sino también en quienes entran en contacto con él. La apertura puede ser también pasiva y producirse cuando el parroquiano de un lugar recibe al viajero, le ofrece agua y sombra, y decide conversar con él. Ahí empieza un intercambio invaluable para el viajero pero también para el habitante local. Al despedirse, ninguno de los dos quedará como si no hubiera pasado nada puesto que la experiencia del viaje tiene efectos importantes, primero por el intercambio de objetos y de ideas, pero también porque esa experiencia es la sustancia con la que se construye la noción de humanidad. Lo mismo ocurre cuando el viajero vuelve a su lugar de origen y narra su viaje a quienes se sientan a escucharlo (Mazzi, 2016; Islam, 1996). Esos escuchas también son impresionables y abren sus poros al deseo de conocer lo que están escuchando. El mejor ejemplo es quizá el de Rusticello da Pisa, el escriba prisionero en Génova en la misma celda que Marco Polo quien, seguramente anonadado, le insistió que le dictara con paciencia todas las travesías, luchas y descubrimientos del viajero veneciano.

Los hechos de la geografía y de las ciencias sociales, además, son producto de seres humanos. Marco Polo y Kublay Kan son personajes históricos aunque haya especialistas que pongan en duda buena parte de las relaciones que tuvieron. Para nuestro análisis, hay que contemplar a Italo Calvino no como un literato sino como un viajero de carne y hueso. Como se sabe, el escritor fue incansable en materia de viajes. Nació en Santiago de Cuba y murió en Siena, Italia, tras haber vivido extensas temporadas en varias ciudades del mundo, particularmente en París, que no es sólo otra ciudad, sino la capital cosmopolita del orbe del siglo XX. Así que cuando Italo Calvino hace hablar con su pluma a la versión imaginaria de Marco Polo, podríamos decir que está hablando la versión real de Italo Calvino.

Así pues, los lugares de la geografía tienen sentido sólo cuando un observador los estudia y para poder estudiarlos es necesario que ese observador tenga la mirada fresca. Por eso el viaje es necesario para apreciar las diferencias pues quien mira el mismo paisaje todos los días sin sospechar que allá lejos hay otros paisajes, no tiene manera de cuestionar o de apreciar el lugar propio (Illich, 1990). Su mirada está sepultada por la costumbre de sus hábitos y por el polvo que le ha caído durante generaciones.

El tiempo es la última característica de los viajes y los lugares geográficos que quiero subrayar: el tiempo es también una de las coordenadas de cada lugar geográfico además de la latitud, la longitud y la altitud. Por el paso del tiempo los lugares cambian, los reinos desaparecen, las aldeas se hacen ciudades, y las ciudades cambian de nombre como Siena, que ahora se llama Asuán y que no debe confundirse con la ciudad ubicada en la Toscana donde murió Italo Calvino. Otras ciudades que mudan su nombre o que se les conoce con apelativos diferentes a través de las épocas, son las que visita Marco Polo: nada menos que la actual Beijing, a la que el veneciano llamó Cambuluc, pero también se le conoció en el medioevo como Dadu. Con el tiempo las ciudades pueden quedar atrapadas en estados más amplios como Egipto, como Italia o como China, o bien, pueden dejar de pertenecer a reinos que antes las contuvieron, como es el caso de tantos pueblos que recorrió Marco Polo en las tierras del Gran Kan y que ahora pertenecen a países más pequeños. Los hechos históricos tienen coordenadas tanto en el espacio como en el tiempo y, si no las tienen, entonces no son hechos históricos ni hay corografía que pueda registrarlos.

La narración de Marco Polo claramente está dividida en cuatro momentos o cuatro libros diferentes que además describen cuatro series de lugares geográficos: el primero trata sobre los pormenores de su viaje desde Europa hasta China; el segundo sobre la descripción del reino de Kublay Kan; el tercero sobre el recorrido por Japón y la India; y el cuarto sobre la región de los tártaros (Polo, 1559).

En síntesis, los lugares de la geografía son localizables y se puede llegar a ellos mediante un viaje procedente de otros lugares igualmente reales. La forma de esos lugares es resultado de las condiciones geológicas y climáticas y a lo largo de la historia son modificados por personas, por los distintos pueblos que los moran, algunos de los cuales los reclaman en definitiva para sí considerándolos como su territorio. En cambio, los lugares ficticios, aunque se puedan describir con las misma técnicas retóricas que los geográficos y se les encuentre en la narración de un viaje igualmente ficticio, no se les pueden comparar puesto que no hay *khora* que les de validez, no son producto de la historia sino de la imaginación libre de un artista.

Viaje hacia los lugares ficticios de la literatura.

Para hablar de los lugares producto de la imaginación, nos parece que al menos debemos separarlos en tres categorías genéricas según el formato en el que se dan a conocer: pinturas, mapas y escritos.

Las pinturas de paisaje son, para la geografía, objetos muy codiciados en el análisis de las formas y los usos del espacio. Sin embargo, durante buena parte de la historia del arte, las pinturas que mostraban algún tipo de paisaje no representaban lugares específicos sino imaginarios. Eran acaso fondos que animaban escenas de una enseñanza bíblica o de leyendas de origen grecolatino en donde un dios o un semi dios irrumpía en el mundo de los humanos.

La Edad Media y parte del Renacimiento están llenas de ejemplos; incluso la pintura religiosa mantuvo esta tendencia a decorar escenas de la Biblia con paisajes de fondo hasta prácticamente el siglo XIX. Durante el Renacimiento, la representación del personaje bíblico o del héroe en acción, poco a poco se fue haciéndose pequeña mientras que el paisaje de fondo fue ganando importancia.

La transición entre las épocas de la pintura de paisaje ficticio y la del paisaje que representa un lugar geográfico es larguísima; mientras algunas obras aisladas en el siglo XIV ya buscaban representar paisajes reales, otros pintores del siglo XVII siguieron echando mano de su destreza pictórica y de su imaginación (Janson y Janson, 2001). Entre los pintores que mejor representan este proceso de minimización del episodio bíblico a favor de la valorización del paisaje imaginario tenemos al pintor alemán Johann König (1586-1642), maestro de la luz, quien representó, entre otros pasajes del nuevo testamento, la Tentación de Cristo, episodio en el que según San Mateo, Cristo se encuentra al demonio en forma de un peregrino quien lo tienta a convertir piedras en pan y así superar el ayuno que se había autoimpuesto (Gnoni et al., 2018). Lejos de representar un medio terroso de tonos ocres y amarillos con manchones verde olivo que mostrarían la Tierra Santa (el Medio Oriente en que se supone se enmarca este relato), König imagina la escena en un fabuloso valle arbolado e irrigado por espléndidas cascadas que reflejan más el ardid del pintor por demostrar sus dotes en el manejo de la luz y el color, que por mostrar la entereza de Cristo frente al diablo. La escena donde el peregrino le ofrece una piedra a Cristo no ocupa sino 1/16 del lienzo, mientras que los otros 15/16 son una muestra de la gran imaginación del pintor. Esta misma proporción la usa König para otros de sus paisajes, todos ellos custodiados por el museo Santa Maria della Scala de Siena, Italia.

Infinidad de pinturas de paisaje en la historia del arte han mostrado estas proporciones en donde la escena realmente se reduce hasta desaparecer, momento en que se sustituye el sentido del paisaje por lugares reales que el pintor representa con el solo objetivo de destacar su belleza. Para Javier Maderuelo (2006), los paisajes propiamente nacen cuando ya no hay enseñanza bíblica que mostrar, cuando la pintura no necesita hacer pasar un mensaje sino que en sí misma es un objetivo destacable por su belleza intrínseca. Claramente en la pintura de paisaje de König no es el caso.

Un segundo género de lugares imaginados por sus autores lo constituyen los mapas ligados por lo general a historias que se sirven de ellos con cierta intención lúdica. Ningún creador tal vez haya inspirado más mapas de este tipo que Robert Louis Stevenson (1850-1894) autor de la novela *La Isla del Tesoro*, una isla que aunque muchos analistas dicen haber identificado en el mapamundi, en realidad no tiene coordenadas ni de espacio ni de tiempo. Se trata de mapas premeditadamente marchitos, amarillentos por haberse mojado y secado al sol múltiples veces y con una orilla quemada que atestigua la escapatoria de un incendio que a punto estuvo de consumirlo. Tal vez también el mapa está atravesado por un cuchillo y marcado por la mancha de sangre de quien lo llevaba en el bolsillo interior del saco cuando fue apuñalado para

robárselo. Desde el advenimiento de los videojuegos a fines del siglo XX y a lo largo del siglo XXI, esta cartografía ha proliferado de una manera asombrosa y debe mencionarse en este artículo por los millones de jóvenes en todo el planeta que se aproximan a concebir el espacio gracias a estos lugares cibernéticos. Sus autores no son ya dibujantes sino programadores anónimos de informática que han trabajado colectivamente en la creación de juegos como *Fortnite*, *Call of Duty* o *Bettlefield*. En ellos, los jugadores virtuales pueden arribar por aire o por mar y recorrer topografías que sus mentes memorizan con el afán de sobrevivir en la recreación de esas batallas imaginarias. En la percepción del jugador, el espacio es cognoscible a través de la pantalla, pero sobre todo, es conquistable. Esto pudiera preocupar a la geografía: el hecho de que los lugares sean concebidos para ser conquistados no augura muy buenas ideas en las mentes de los consumidores de este género.

Los dos géneros anteriores, tanto la pintura de paisaje como la cartografía lúdica, tienen limitaciones ante la inagotable fertilidad de las creaciones literarias sobre lugares que no existen. Ni los paisajes ni los videojuegos tienen el poder y la versatilidad interpretativa de los escritos por cuanto cada lector es libre de reimaginar lo que el autor original pensó. Mientras que las líneas de la pintura o las del videomapa son definidas y no pueden modificarse, las sugerencias de la literatura son inagotables. Pero más importante aún, estos dos primeros géneros no nos aportan prácticamente nada al conocimiento geográfico. Ese aporte sólo puede darse en el género literario puesto que el lector es un personaje que habita lugares reales y esos lugares de la geografía están presentes en su interpretación. Por eso, la literatura y la geografía pueden tener coincidencias en cuanto a sus propósitos didácticos. Los videojuegos y los paisajes inventados no.

Los lugares imaginarios de la literatura son vastísimos. Desde la Amaurota de Thomas Moro hasta el Macondo de Gabriel García Márquez, hay una infinidad de escenarios ficticios que permiten crear mundos paralelos en donde las peores características del ser humano pueden coexistir con sus mejores virtudes. Son ambientes creados para albergar dramas o comedias, pero también para exponer doctrinas filosóficas o morales.

Las ciudades invisibles de Italo Calvino son inventos que sin embargo no parecen guardar una lógica urbanística relacionada con las ciudades que conocemos hoy o que se hayan conocido en el siglo XIII. El escritor italiano toma como pretexto las descripciones de Marco Polo, fantásticas para su tiempo, para construir otras locaciones que esta vez son fantásticas para el nuestro. Si a fines del siglo XX era inverosímil que existiera una ciudad telaraña como Octavia, suspendida en el aire con amarres de ambos lados de un profundo precipicio (Calvino, 1972b: 60-61), a fines del siglo XIII era igualmente impensable que existiera una ciudad como Yachi donde los hombres consideran deseable que sus mujeres tengan relaciones con otros hombres (Polo, 1559: 124). Del trabajo de Calvino el lector obtiene claves para entender cómo, en el siglo de Marco Polo, se cuestionó tanto la verosimilitud de su narrativa de modo que estamos ante el caso de una obra de lugares históricos que no lo fue sino hasta siglos más tarde, cuando

se pudo probar que el viajero no hacía literatura de ficción sino que realizaba descripciones corográficas.

Las descripciones escritas por un poeta o por un novelista, incluso pueden ser llevadas a la pantalla por cineastas. Los casos de novelas convertidas en películas es interminable pero ninguna ha tenido más éxito comercial que los episodios de *Harry Potter* escritos por la autora inglesa J.K. Rowling. Para nuestro argumento, estas novelas son paradigmáticas por cuanto han producido lugares imaginarios que hacen soñar a sus millones de lectores en todos el mundo, seguramente de maneras muy diferentes, mostrando así la plasticidad de la literatura frente a los otros dos géneros explicados en este apartado. Ahora bien, cuando la literatura se han convertido en cinematografía, como es el caso exitosísimo de *Harry Potter*, la imaginación del espectador queda finalmente encarcelada en la escenografía de los realizadores e incluso los personajes adoptan un rostro y una voz perdurables.

Terminemos este apartado diciendo que no hay que confundir la literatura que se basa en territorios ficticios, de aquella otra que se basa en lugares realmente existentes pero con personajes creados como es el género de la novela llamada "histórica". En el caso de este tipo de novela, no cumple con el requisito de que sus personajes sean gente de carne y hueso. Aunque se sitúa en un lugar y en un tiempo específicos, no es intención de su autor proponer que se trata de acontecimientos históricos y geográficos. En ella el escritor o la escritora toman prestado un escenario existente para situar a los personajes que son producto de su imaginación o bien, para decir que dichos personajes, en realidad históricos, realizaron actos que no son comprobables bajo el concepto de *khora*.

Los lugares ficticios de la literatura se inspiran en los lugares geográficos; no uno en particular sino habitualmente muchos de ellos que dan al escritor elementos para componer la descripción de uno nuevo, inédito, inexistente, o como dice Calvino: invisible. En literatura, dice Daniel Múgica refiriéndose a este libro, "lo que no puede existir, se puede ver"; y agrega: "En él se encuentra la geografía de lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos, incluso de lo que claudicamos" (Múgica, 1999: 5-6). Ahora que tenemos identificados los géneros creadores de lugares imaginarios, veamos en qué medida la literatura de ficción es útil a la geografía para ayudarle a explicar procesos espaciales complejos.

La ficción como recurso didáctico

En 1998 asumí la enseñanza de un curso universitario basado en el enfoque cultural en geografía. Me interesaba subrayar la importancia del observador tanto como la del paisaje observado. Para diferenciar entre los distintos paisajes según su medio, bastaba con cambiar de ambiente y mostrar el contraste entre la selva tropical y el desierto o entre las urbes industrializadas y las aldeas agrícolas de subsistencia. En cambio, para enfatizar la relevancia de distintos observadores en la percepción de un mismo paisaje, no tenía una lectura que ofrecerle

a mis alumnos. Entonces encontré *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino en una librería. Jalé el ejemplar del estante y lo abrí al azar en un subtítulo en que se leía "Las ciudades y el deseo 3" y hablaba en dos medias páginas de una ciudad imaginaria bautizada por su creador con el nombre de "Despina" (Calvino, 1972a). Absorto, leí la descripción de Despina al menos cuatro veces antes de pagar el libro y llevármelo a casa para fotocopiar estas dos medias páginas y dejarla como lectura obligatoria para mi curso. He aquí la cita textual del subcapítulo en la versión española:

> De dos maneras de llega a Despina: en barco o en camello. La ciudad es diferente para el que viene por tierra y para el que viene del mar.
>
> El camellero que ve despuntar en el horizonte del altiplano los pináculos de los rascacielos, las antenas radar, agitarse las mangas de ventilación blancas y rojas, echar humo las chimeneas, piensa en una embarcación, sabe que es una ciudad pero la piensa como una nave que lo sacará del desierto, un velero que está por zarpar y el viento que hincha ya sus velas todavía sin desatar, o un vapor con su caldera vibrando en la carena de hierro, y piensa en todos los puertos, en las mercancías de ultramar que las grúas descargan en los muelles, en las hosterías donde tripulaciones de distinta bandera se rompen la cabeza a botellazos, en las ventanas iluminadas de la planta baja, cada una con una mujer peinándose.
>
> En la neblina de la costa el marinero distingue la forma de la giba de un camello, de una silla de montar bordada de flecos brillantes entre dos jorobas manchadas que avanzan contoneándose, sabe que es una ciudad pero la piensa como un camello de cuyas albardas cuelgan odres y alforjas de frutas confitadas, vino de dátiles, hojas de tabaco, y ya se ve a la cabeza de una larga caravana que lo lleva del desierto del mar hacia el oasis de agua dulce, a la sombra dentada de las palmeras, hacia palacios de espesos muros encalados, de patios embaldosados sobre los cuales danzan descalzas las bailarinas y mueven los brazos, ya dentro, ya fuera del velo.
>
> Cada ciudad recibe su forma de desierto al que se opone; y así ven el camellero y el marinero a Despina, ciudad de confín entre dos desiertos (Calvino, 1972b).

Durante al menos diez años, propuse a mis alumnos la lectura de este breve texto cada curso al llegar al tema de la cultura del observador. Me interesaba destacar cómo el origen cultural de una mirada le impone filtros que le permiten al observador poner de relieve involuntariamente algunos elementos del paisaje y ocultar otros. Esta es una técnica eminentemente geográfica para analizar el paisaje. Es lo mismo que propone la aplicación de alguna escala en el análisis. La escala geográfica al igual que la escala cartográfica, consisten en hacer crecer o menguar algunos fenómenos con el objeto de llegar a conclusiones territoriales defendibles (Gutiérrez-Puebla, 2001; Levi, 2003). Lo mismo pasa con el enfoque cultural que no destaca ante todos los observadores por igual, los mismos rasgos del paisaje; unos ven una cosa y otros otra.

Con su aproximación imaginaria a Despina, los estudiantes entendían con cierta facilidad que el origen cultural de la mirada privilegia algunos aspectos del paisaje por encima de otros. En el texto de Calvino, los observadores probables proceden de dos ámbitos extremadamente diferentes. Cada uno trae un bagaje cultural simétricamente opuesto al otro: uno viene del mar y otro del desierto pero en este caso, ambos tienen el deseo de encontrar en la ciudad a la que se aproximan, la fantasía que les permita satisfacerlo. El deseo tanto del camellero como del marinero, es la otredad, es decir, lo que cada uno no posee pero que cree que el otro sí y la

curiosidad por comprobarlo es un inicio fabuloso para hacer geografía (Islam, 1996). Con insistencia propuse a los alumnos dejarse llevar por ese deseo frente a lo extraño tanto en la gran ciudad de México, donde se desarrollaba el curso, como en las prácticas de campo programadas en el currículo de geografía.

El geógrafo, como dijimos, adquiere su curiosidad quizá desde el momento en que realiza sus primeros viajes y comienza a interesarse por los habitantes que le son diferentes, por las rarezas de la ciudad que visita y por su propia incomprensión ante las cosas que le son desconocidas (De-Ita-Rubio, 2005; Crang, 2007). En *Las ciudades y el deseo 3*, Calvino nos habla, no de lo que han encontrado estos viajeros opuestos sino de lo que quisieran encontrar. Despina no es una ciudad visitada sino la última etapa de un viaje de quienes se dirigen a ella sin siquiera haber llegado. Por eso es un deseo: es el deseo de viajar y es la apertura mental para enfrentar lo extraño con ánimo de aprender algo nuevo. Despina no es, por cierto, una ciudad descrita, pues al final no sabemos cómo es; sólo sabemos cómo quisieran los viajeros que fuera.

Seguramente existen descripciones de carácter geográfico que ejemplifican el problema de enfrentarse a la otredad por vez primera. Heródoto por ejemplo, o bien Sahagún y Bernal, podrían proveernos de ejemplos en donde el lector entienda el asombro y la fascinación del viajero por lo exótico, por lo desconocido, tanto en el paisaje físico como en los hábitos de los pobladores. Incluso en los propios capítulos de los *Viajes* de Marco Polo hay incontables momentos en los que este joven cristiano se sorprende de las costumbres locales, en particular de aquellas que chocan con su moral, como en la provincia de Karazán o Caragian donde, nos dice Polo: "los nativos no consideran ofensa el que otros hombres tengan relaciones con sus esposas, a condición de que sea voluntad de la mujer", o más aún en el Thebeth o Tíbet donde Marco Polo cuenta: "prevalece en los nativos de esta región una costumbre escandalosa y sólo puede tener origen en la ceguera que engendra la idolatría. Las gentes de esta provincia nunca casarán con mujer virgen; por el contrario, exigen que la futura desposada haya […] gozado de la compañía de los hombres" (Polo, 1559: 121, 124).

En el Tíbet, según describe, una mujer era más codiciada mientras hubiera tenido relaciones sexuales con más hombres, dado lo cual, las madres llevaban a sus hijas a los campamentos de mercaderes para pedirles que pasaran con ellos la noche. Era usual que los mercaderes obsequiaran a las jóvenes con alhajas y otros regalos que ellas portaban en lo sucesivo como muestra de su suerte. Las que más regalos poseían, eran las más codiciadas por los hombres en edad casadera (120-121). Si bien en el libro de Marco Polo hay muchos pasajes que confrontan al observador con la cultura que observa, lo cierto es que, ante un salón de estudiantes universitarios, la brevedad y la elocuencia de *Las ciudades invisibles* de Calvino se agradece. Además de su brevedad y elocuencia, Despina tiene la ventaja de oponer, no a un viajero con una ciudad extraña, sino a dos viajeros que proceden de dos universos culturales diferentes, pero irremediablemente complementarios. Muchos otros pasajes del libro también nos ilustran

sobre la lectura del espacio o la imposibilidad de realizarla dependiendo del bagaje cultural con el que uno mira:

> En las calles de Cecilia, ciudad ilustre, encontré una vez a un caballero que empujaba, rozando las paredes, un rebaño itinerante.
>
> --Hombre bendecido por el cielo—se detuvo a preguntarme--, ¿sabes decirme el nombre de la ciudad donde nos encontramos?
>
> --¡Los dioses sean contigo! --Exclamé--. ¿Cómo puedes no conocer la muy ilustre ciudad de Cecilia?
>
> --Compadéceme --repuso--, soy un pastor trashumante. A veces nos ocurre, a mis cabras y a mí, que atravesamos ciudades pero no sepamos distinguirlas. Pregúntame el nombre de los pastizales: los conozco todos, el Prado entre las Rocas, la Cuesta verde, la Hierba a la Sombra. Las ciudades para mí no tienen nombre; son lugares sin hojas que separan un pastizal de otro y donde las cabras se espantan en los cruces y se desbandan. El perro y yo corremos para mantener junto el rebaño.
>
> --Al contrario de ti –afirmé--, yo sólo reconozco las ciudades y no dispongo lo que está fuera. En los lugares deshabitados, cada piedra y cada hierba se confunden ante mis ojos con todas las piedras y las hierbas. (Calviño, 1972b: 108-109)

Con la descripción de Cecilia, que en realidad es el encuentro de dos observadores cuyos filtros no les permiten entender la otredad, vemos mejor la lógica que hay detrás de la identidad rural y urbana. Para el observador rural, el espacio geográfico puede ser una sucesión de pastizales perfectamente diferenciados pero interrumpida cada tanto por una mancha urbana idéntica en su conformación: toda es gris, en toda hay casas y calles y plazas y esquinas y ciudadanos anónimos. En cambio, ante los ojos del observador urbano, el espacio geográfico es una sucesión de urbes perfectamente distinguibles separadas por pastizales todos iguales, todos verdosos-amarillentos, todos con rebaños de cabras guiadas por pastores anónimos. Bastan unos renglones para ilustrar esta notable diferencia.

El autor de *Las ciudades invisibles* fue consciente de las ventajas que su planteamiento imaginario daba a los estudiosos de las ciudades reales del mundo contemporáneo. En una conferencia pronunciada en 1983 en la Universidad de Columbia, Italo Calvino aceptó que cada capítulo "debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general", y agregó que "a juzgar por lo que me dicen algunos amigos urbanistas, el libro toca sus problemáticas en varios puntos […]; incluso lo que parece evocación de una ciudad arcaica sólo tiene sentido en la medida en que está pensado y escrito con la ciudad de hoy delante de los ojos". (Calvino, 1972b: 15). Calvino no sólo describe situaciones ficticias que evocan realidades de ciudades actuales, sino que describe la manera en la que los observadores también perciben de forma diferenciada la geografía urbana. Una mañana pueden gustar de una ciudad y en la tarde del mismo día despreciarla. "Es el humor de quien la mira el que da su forma a la ciudad" (Calvino, 1972b: 55).

Otro aporte de *Las ciudades invisibles* al razonamiento geográfico es la necesidad de desplazarse. El título de la obra aparentemente habla de urbes pero una condición previa es llegar a ellas. Italo Calvino obvia el trayecto entre una ciudad y otra. Incluso en los textos que

articulan los capítulos de *Las ciudades invisibles* y que vienen impresos en letra cursiva, no son ocasiones de narrar las penurias o vicisitudes del viaje sino de animar el conversatorio entre Kublai Kan y Marco Polo sobre otras ciudades que inventan uno y el otro como si estuvieran jugando a las adivinanzas. En estas adivinanzas imaginarias, cuando parece que se habla del viaje, también parece que se habla de un diálogo sin acuerdos, de un estira y afloja. En cierto momento dice Kublai Kan a Marco Polo: "Atraviesas archipiélagos, tundras, cadenas de montañas. Daría lo mismo que no te movieses de aquí" (Calvino, 1972b: 31). Más adelante el Kan le espeta al mercader: "tus ciudades no existen. Quizá no hayan existido nunca" (Calvino, 1972b: 51). Quizá la descripción numerosa de ciudades en los Viajes de Marco Polo se parece a Las ciudades invisibles de Italo Calvino en que ninguna de las dos obras se detiene verdaderamente a describir los caminos, las rutas seguidas, los obstáculos franqueados para llegar de una ciudad a otra.

No obstante, Calvino claramente le ofrece al lector una sensación de travesía. Cuando digo que obvia el trayecto quiero decir que no le parece poéticamente indispensable decir que salió de un punto y transitó hacia otro. Simplemente con mencionar a los observadores de sus paisajes nos damos cuenta de este movimiento imprescindible: "el viajero en tierras lejanas", "el visitante", "los comerciantes", "las tripulaciones", "el camellero", "el hombre que cabalga largamente por las tierras agrestes", "el hombre [que] camina días enteros entre los árboles y las piedras", "los compañeros que venían conmigo en el viaje", "mercaderes de siete naciones", "los que se quedan" (Calvino, 1972b). En todas estas evocaciones hay movimiento, sobre todo cuando se habla de mercaderes y de comerciantes, que si bien en nuestro mundo actual pueden ser gente sedentaria, en la época de Marco Polo son los viajeros por antonomasia.

Entre los variados alcances de la literatura de ficción nos ha interesado subrayar aquel que mediante la simulación de situaciones inexistentes, nos permite entender situaciones reales. En este sentido, ciertas novelas, relatos y poemas funcionan como modelos. En geografía, los modelos son "aproximaciones selectas que, mediante la eliminación de los detalles incidentales, nos permiten mostrar aspectos relevantes o interesantes del mundo real de una forma general" (Chorley y Haggett, 1967). Mediante la simplificación, pero también mediante la armonización de la complejidad en un texto sintético, un autor es capaz de enviar un mensaje mucho más eficaz. En ello radica la superioridad de la literatura sobre la ciencia. Esta superioridad es capitalizable en la docencia aunque no lo sea en la investigación científica.

Así es como la geografía y la literatura que aborda temas territoriales pueden converger en un objetivo común: favorecer la comprensión del espacio, en particular de aquel que está definido por las acciones de los pueblos o las comunidades y que revela en el comportamiento de las mismas una identidad cultural. Para el enseñante de las disciplinas geográficas y en particular para quien se basa en el enfoque cultural, llamar la atención de los estudiantes sobre las diferentes miradas que pueden tener los viajeros dependiendo de su origen cultural es algo urgente. Lo es porque las ciudades están perdiendo su identidad, en particular los barrios

nuevos y las áreas que aunque formen parte de los centros históricos, ahora están cayendo en una estética y un funcionamiento de lógica global que las hace, en palabras del filósofo francés Marc Augé (1992), "no-lugares".

Los no-lugares están bien representados por esos barrios doblegados por el proceso de *gentrification* en el que las poblaciones originarias, que tenían sin saber la custodia de la identidad barrial, son expulsadas por presiones económicas hacia la periferia o incluso hacia otras ciudades. En su lugar se instalan habitantes de mejores ingresos que tienen exigencias de consumo diferentes: prefieren el supermercado y el *Seven Eleven* a la carnicería, la ferretería o la panadería. No viajan en tranvía o en autobús urbano sino en automóvil de vidrios polarizados y no juegan o conversan en la calle sino en el *Gym*, el *Spa* y el *Starbucks*. Estos establecimientos los hay en todas partes. En cada ciudad que se moderniza los hábitos de consumo se sustituyen y de pronto una ciudad empieza a parecerse mucho a otra. Se hace un no-lugar.

Aquí llegamos a la paradoja inesperada en donde el geógrafo quiere mostrar las diferencias culturales y en la vida real se encuentra no lugares que, al ser lo opuesto a los lugares, acaban con su materia de trabajo. Es donde la literatura entra en acción y explica mediante un poema claro lo que ya no puede ejemplificar con ciudades reales.

Para Italo Calvino, uno de los móviles de su libro fue la angustia que nos puede causar el hecho de que este mundo contemporáneo "tiende a uniformarse". En ese sentido concibe a *Las ciudades invisibles* como "un último poema de amor" dedicado a las ciudades (Calvino, 1972b: 14). Italo Calvino muere en 1985 asustado por la transformación de la vida en el planeta como la habíamos conocido, básicamente, desde el neolítico hasta ahora. "Estamos acercándonos a un momento de crisis en la vida urbana" donde las ciudades parecen desechables, intercambiables, uniformes. En *Las ciudades invisibles*, varios de los capítulos pierden al viajero en inmensas urbanizaciones sin carácter, donde la gente no sabe si va o si viene, donde no existe ya la noción de centro y de periferia, donde todo parece una infinita extensión de suburbios desteñidos, de *urban sprawls,* de barrios con casas Geo, *des banlieux*, de villas miseria, de *favelas*, en donde el viajero no sólo está impedido de llegar al centro urbano sino que además queda atrapado para siempre por una metrópoli sin carácter, sin identidad, fea e interminable: "por más que te alejes de la ciudad no haces sino pasar de un limbo a otro y no consigues salir de ella" (Calvino, 1972b: 113).

Conclusión

Guiados por la pregunta ¿en qué medida la literatura de ficción puede compartir con la geografía el propósito de hacer ver al lector la complejidad de los lugares reales?, nos hemos dado a la tarea de razonar en tres tiempos sobre la coincidencia entre el poeta y el geógrafo cuando ambos desean hablar de la tierra, de los paisajes y los territorios. Hemos visto con qué

elocuencia un poeta como Italo Calvino es capaz de surtir de imágenes al geógrafo, al urbanista, para darle las palabras que no se hallan fácilmente en los textos académicos.

Concluimos no sólo que sí es posible apuntar hacia el mismo propósito didáctico a través de la prosa de los geógrafos y la de los literatos sino que en muchas ocasiones es incluso más conveniente simplificar el mensaje, modelizarlo. Hacer modelos implica, como hemos sugerido, eliminar algunos argumentos para dejar ver con nitidez el hilo conductor de una idea central. También implica que el poeta sea un viajero y que tenga preocupaciones y preguntas similares a las que plantean las ciencias geográficas.

Es importante reflexionar sobre estos recursos didácticos en tiempos en que las generaciones de jóvenes estudiantes cada vez leen menos y que sus posibles viajes están destinados a no-lugares que no les fomentan una idea crítica del planeta que tenemos y de sus apremiantes necesidades. Una de estas es, claro está, la de apreciar la otredad, la de valorar las diferencias en el sentido en que al parecer coincidieron Marco Polo y Kublai Kan hace más de siete siglos, cuando todo sobre viajes y migraciones estaba por escribirse.

Referencias

Augé, M. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité.* París: Le Seuil.

Balkaya, M. A. (2016). Imagining the Impossible: The Concept of the Unconventional City in Italo Calvino's Invisible Cities. *European Academic Research,* III**,** 10455-10467.

Calvino, I. (1972a). *Les villes invisibles.* París: Éditions du Seuil, 1991.

Calvino, I. (1972b). *Las ciudades invisibles,* Madrid, Millenium/El Mundo, 1999.

Case, P. y Gaggiotti, H. (2014). *Italo Calvino and the organizational imagination: reading social organization through urban metaphors.* Bristol: University of West of England.

Castre, N., Kitchib, R. y Rogers, A. (2013). Chorology. *Dictionary of Human Geography.* Oxford: Oxford University Press.

Ceceña Álvarez, R. (2005). Historia y geografía. El fundamento epistémico de su complementariedad epistemológica. En B. Berenzon-Gorn y G. Calderón-Aragón (eds.), *Coordenadas sociales. Más allá del tiempo y el espacio* (pp. 223-248). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Ceceña Álvarez, R. (2014). Si Helena hubiera estado en Ilión. La referencialidad espacial de Khôra y Tópos como elemento epistemológico de la historia griega antigua. *En-claves del pensamiento,* VIII**,** 177-201.

Chorley, R. J. y Haggett, P. (eds.) (1967). *Models in Geography.* Londres, Nueva York: Methuen.

Claval, P. (1974). *Elements de géographie humaine.* París: Librairies Techniques.

Coleridge, S. T. (2009). *Kubla Khan y otros poemas: antología bilingüe.* Madrid: Alianza.

Crang, M. (2007). Travel/Tourism. En D. Sibley, P. Jackson, D. Atkinson y N. Washbourne (ed.) *Cultural Geography. A critical dictionary of key concepts.* Londres, Nueva York: Taurus.

Dardel, E. (1990). *L'homme et la terre.* París: Comité des travaux historiques et scientifiques.

De-Ita-Rubio, L. (2005). Presentación. En L. De-Ita-Rubio (ed.) *A través del espejo. Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina* (pp. 13-16). Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Derrida, J. (1995). Khora. *On the name.* Stanford: Stanford University Press.

Díaz del Castillo, B. (1568). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* México, Porrúa, 1998.

Gnoni Mavarelli, C., Mangiavacchi, M. y Pittèri, D. (2018). Una città ideale. En S. M. D. Scala (ed.), *Una città ideale. Dürer, Aldorfer e i Maestri Nordici della Collezione Spannocchi di Siena* (p. 237). Siena: Santa Maria della Scala.

Gondicas, D. y Boëldieu-Trévet, J. (2005). *Lire Hérodote*. París: Breal.

Gregory, D. (1983). Chorology. En R. J. Johnston, D. Gregory, P. Hagget y D. R. Stoddart (eds.) *The Dictionary of Human Geography* (p. 40). Southhampton: Blackwell.

Gutiérrez-Puebla, J. (2001). Escalas espaciales, escalas temporales. *Estudios Geográficos,* LXII**,** 89-104.

Hartog, F. (2014). Le barbare c'est l'autre. En S. Pujas (ed.), *Ces voyages qui ont changé le monde* (pp. 25-33). París: Le point Références.

Heródoto (s. V a.C.). *L'Enquête.* París: Folio, 1985.

Illich, I. (1990). *El género vernáculo.* México: Joaquín Mortiz, Planeta.

Islam, S. M. (1996). *The ethics of travel. From Marco Polo to Kafka.* Manchester: Manchester University Press.

Jackson, P. (2000). Rematerializing social and cultural geography. *Social & Cultural Geography,* 1**,** 9-14.

Janson, H. W. y Janson, A. F. (2001). *History of Art.* Nueva York: Harry N. Abrams.

Lacoste, Y. (1976). Attention, géographe! Pourquoi Hérodote? Crise de la géographie, géographie de la crise. *Hérodote,* 1, 1-12.

Levi, G. (2003). Un problema de escala. *Relaciones,* XXIV**,** 279-288.

Maderuelo, J. (2006). *El paisaje. Génesis de un concepto.* Madrid: Abada editores.

Mazzi, M. S. (2016). *In viaggio nel medioevo.* Bolonia: Società editrice il Mulino.

Múgica, D. (1999). Prólogo En D. Múgica (ed.), *Las ciudades invisibles* (pp. 5-7). Madrid: Millenium, El Mundo.

Olwig, K. R. (2008). Has 'geography' always been modern?: choros, (non)representation, performance, and the landscape. *Environment and Planning,* 40**,** 1843-1861.

Polo, M. (1559). *Viajes,* México, Porrúa, 1987.

Raffestin, C. (1986). "Ecogenese Territoriale". En F. A. E. R. Brunet (ed.), *Espace, jeux et enjeux.* París: Fayard.

Sahagún, B. D. (1570-1582). *Historia general de las cosas de la Nueva España.*México: Porrúa, 1999.

Vrbančić, M. (2012). A Dream of the Perfect Map – Calvino's Invisible Cities. *[Sic] - a journal of literature, culture and literary translation,* 2**,** 1-30.

Edipo Rey y sus alusiones territoriales

Oedipus Rex and its territorial allusions

Liliana López Levi
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
levi_lili@yahoo.com.mx

Resumen

Las historias de la cultura occidental suelen empezar en la Grecia clásica; este artículo no es la excepción. Sin embargo, la reflexión que aquí se presenta, se sitúa en América Latina para, desde ahí, analizar la relación entre literatura dramática y territorio. El caso concreto es el *Edipo Rey* de Sófocles y su recreación con el *Edipo Alcalde* de Gabriel García Márquez/Jorge Ali Triana. Con base en ello, se identifican los ecos que, de esta obra, se desprenden sobre el pueblo de Salamina de Caldas en Colombia. Para ello se propone utilizar como categorías a las alusiones literarias/territoriales, al objeto/lugar correlativo y a la metáfora. A partir del análisis específico de la obra destacan tres figuras con las cuales se puede mirar el territorio: la devastación, el destierro y la encrucijada. Pero, desde tierras americanas, la territorialización del Edipo no se concreta como tragedia, sino como patrimonialización del lugar, como puesta en valor de un pueblo cafetalero de la sierra. De las cenizas que dejó la violencia en el país, resurge la esperanza del desarrollo local a través del turismo y la obra/lugar se convierte en espectáculo.

Palabras clave: Edipo Rey; Salamina de Caldas; alusiones literarias; territorio; metáfora.

Abstract

The history of Western culture usually begins with classical Greece. This article is no exception. However, this reflection is situated in Latin America, from where the relationship between dramatic literature and territory is analyzed. The case is Sophocles' Oedipus Rex and Gabriel García Márquez / Jorge Ali Triana's film Oedipus Mayor. From the above mentioned, echoes emerge from the play/film that are reflected on the town of Salamina de Caldas in Colombia. In this article, I propose to use literary/territorial allusions, correlative object / place and metaphor as analytical categories. From the specific analysis of this play, three figures stand out which can be used to study territory: devastation, exile and crossroads. But, from American lands, the territorialization of the Oedipus is not necessarily a tragedy, place as heritage help value a coffee-growing town in the sierra. From a country with a history of violence, arises hope based on local development through tourism; and the play / place becomes a spectacle.

Key Words: Oedipus; Salamina de Caldas; Literary allusions;Tterritory; Metaphor.

Recepción: 25.5.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Introducción

Una de las obras clásicas que mayor trascendencia ha tenido en la cultura occidental es el *Edipo Rey* de Sófocles. La narración se presenta como una reflexión sobre el destino, sobre la imposibilidad de escapar al camino marcado por los dioses y sobre el castigo asumido como consecuencia de los actos humanos. Siglos después, la historia fue recuperada desde el psicoanálisis, como un mito que ayuda a explicar las relaciones entre los hijos y los padres; y con ello, vino una divulgación masiva y fragmentada del relato. Sin embargo, el texto puede leerse desde otras vertientes. Hay también interpretaciones que de una manera u otra trascienden hasta nuestros días y se producen desde otras realidades. Una de ellas es la cinematográfica producida desde América Latina.

Enmarcados en los estudios territoriales también se pueden derivar nuevas formas de espacializar el mito o de recuperarlo para presentar nuevas miradas sobre los lugares. Con base en ello, propongo analizar, por un lado, las implicaciones de recrear la historia de Edipo en un lugar concreto y, por otro, identificar algunas figuras narrativas que aparecen en la obra; utilizarlas como metáforas y proponerlas para el análisis territorial. En particular, para abordar el caso del pueblo de Salamina de Caldas en Colombia, se utilizan como conceptos las alusiones literarias/territoriales, el objeto/lugar correlativo y la metáfora.

Literatura y territorio han sido vinculados desde diversos puntos de vista. Desde la sociología, hay autores que utilizan la descripción narrativa como fuente de información con respecto a la sociedad representada. Desde la geografía, ha sido un recurso para conocer paisajes, épocas y lugares. A lo largo de la historia también han destacado los relatos de los viajeros que dan cuenta de lo encontrado en diversos puntos de la superficie terrestre. Sin embargo, más allá de la capacidad de representación por la cual se valora a la literatura, ésta también puede transformar territorialmente en lo local o ser utilizada desde la academia como estructura metodológica.

La literatura se hace presente en pueblos, ciudades y zonas rurales. En el siglo XXI, se hace particularmente visible en itinerarios turísticos. El balcón de Julieta es uno de los principales atractivos de Verona; la estación del tren King's Cross en Londres es un atractivo para los seguidores de Harry Potter; la ruta del Quijote en España y en Irlanda, durante el Bloomsday, los lectores de James Joyce visitan Dublín. Estos son solo algunos ejemplos europeos. En América Latina los referentes están quizás menos desarrollados desde este sector de la economía, pero existen. En México, la ciudad de Comala alude a Juan Rulfo y en Colombia el pueblo de Aracataca (Macondo) es reconocido como el referente de *Cien años de soledad* de García Márquez.

La industria cinematográfica también ha sido la motivación para el desarrollo de varios lugares turísticos. Erik Chávez (2019: 167-168) hace referencia a sitios como los que fueron escenario de la trilogía de *El Señor de los Anillos,* películas de 2001, 2002 y 2003 rodadas en paisajes

neozelandeses, que posteriormente se convirtieron en un atractivo para los viajeros que visitaron Nueva Zelanda. Otro ejemplo, mencionado por el autor es el de Acapulco, en México, donde desde 1923 se han rodado muchas películas entre las que se encuentran *Fun in Acapulco* (1963) estelarizada con Elis Presley, *El Bolero de Raquel* (1957) de Cantinflas, *Simbad el mareado* (1950) con Tin Tan y más recientemente *Por la libre* (2000) y *Vuelve a la vida* (2010).

Los anteriores son solo algunos ejemplos de las múltiples posibilidades de vincular territorio y literatura/cine. Para el caso del presente artículo, me planteo explorar el caso del *Edipo Rey* de Sófocles y de sus alusiones territoriales en Colombia, en particular, en el pueblo de Salamina de Caldas. El caso es importante porque sale de la tradición de asumir a la literatura como forma de descripción de un lugar y establece una interacción más profunda, donde las alusiones territoriales son parte de la construcción de un nuevo relato cinematográfico o turístico, y que permiten identificar elementos que pueden servir metodológicamente para abordar lo local y sus procesos territoriales.

Salamina de Caldas es un pueblo colombiano reconocido por su valor patrimonial. Su nombre remite a la antigua civilización griega y en particular alude a una isla cercana a Atenas. El pueblo fue fundado en tierras americanas en 1823, en los primeros años de la Colombia independiente, por los antioqueños durante su colonización del territorio de Caldas. La cultura colonial quedó permeada en su arquitectura y su territorio fue utilizado como escenario para reinterpretar y recrear el mito clásico mencionado.

Su escudo tiene una espada, una pluma y una espiga. Tres elementos que combinan la lucha, las letras y la agricultura. La tradición literaria en la localidad tiene como referente el siglo XIX, cuando se instauró en Salamina una tertulia literaria, iniciada en 1875 por escritores que se ocuparon de la publicación de periódicos y de revistas, que trascendieron al pueblo y fueron importantes en la región de Caldas y Antioquia (Jiménez Mejía, 1959, en Valencia, s.f.). En la actualidad, varios de sus habitantes interesados en el ámbito artístico y literario siguen reuniéndose periódicamente.

El *Edipo Rey* es una obra que se inscribe en un marco histórico geográfico perteneciente a la Grecia clásica; es producto de imaginarios concretos del siglo V antes de la era cristiana y de Tebas. ¿Qué implica, entonces, trasladarlo a otros lugares y a otros tiempos? En su estructura dramática se utilizan ciertas figuras que sirven como metáforas para el desarrollo de la historia. ¿Qué pasa si utilizamos estas mismas metáforas, desde los estudios territoriales, para analizar un lugar? Aunque en su origen, la narración se produce desde la cultura helénica, el mito se ha vuelo universal. Ha sido interpretado y reinterpretado múltiples veces, se han generado diversos imaginarios y muchas maneras de simbolizarlos.

El pueblo de Salamina de Caldas aparece como escenario de una de estas interpretaciones, la que hiciera Gabriel García Márquez a finales del siglo XX. De ahí parte una de las formas materialización, de representación simbólica que se conforma, a su vez, como una realidad

concreta, de la cual derivarán después nuevos imaginarios que producirán nuevas representaciones concordantes con el espacio colombiano del siglo XXI.

Edipo Rey/Alcalde: de Tebas a Colombia

Por el lado del arte, Grecia es siempre un punto de partida para hablar de la cultura occidental. Para el caso que nos concierne, el referente es Sófocles y, en particular, la obra Edipo Rey, escrita el siglo V antes de la era cristiana. Aquella historia ha sido el germen, tanto de resonancias psicoanalíticas como artísticas y, en este caso, será también el escenario de la reinterpretación y la fuente de metáforas territoriales.

La narración dramática empieza en la Grecia clásica, con un grupo de habitantes de Tebas, que se presentan en actitud suplicante ante su rey, con la esperanza de que él pueda hacer algo por su ciudad devastada y asolada por la peste; por "esta tierra que tan infructuosa y desgraciadamente se arruina" (Sófocles, s. V a.C.: 112). El remedio es castigar al asesino del soberano que lo antecedió "desterrando al culpable o purgando con su muerte el asesinato cuya sangre impurifica la ciudad" (Sófocles, s. V a.C.: 108).

Edipo se compromete a investigar quién es el responsable. El caso, además, le compete, no solo como rey, sino como familia, ya que él se casó con la viuda.

Layo fue asesinado en una encrucijada de tres caminos. El sitio de la tragedia es metáfora de la historia. Tres veces se presenta una disyuntiva que define la historia, un momento en el cual se pudo tomar otra vía y al elegir la elegida se cumple la profecía. La primera vez, el oráculo predijo a Layo que su hijo lo mataría y se casaría después con su esposa. Para que esto no ocurriera, la pareja se deshizo del niño. Edipo, fue criado en Corintio sin saber que era adoptado y cuando el oráculo le dijo que mataría a su padre y se casaría con su madre, ocurrió la segunda disyuntiva. Él decidió huir, se alejó de los que consideraba sus padres. En el camino sobrevivió a un altercado con otros viajeros y los mató. Un acontecimiento aparentemente incidental, pero central para la obra, en tanto que fue uno de los actos que consumó las profecías. Solo uno de los oponentes a Edipo sobrevivió, uno que después será el que confirme una de las piezas de la tragedia. Después, Edipo llegó a Tebas, donde se casó con Yocasta, quien antes fuera la esposa de Layo. Vivieron en la ignorancia hasta el momento de llegar al nudo dramático con que inicia y se desarrolla la obra.

En dos ocasiones el oráculo reveló el destino a los hombres; ellos trataron de cambiarlo y, al hacerlo, lo provocaron. En el momento en que inicia la obra, hay una tercera encrucijada. La ciudad está asolada por la desgracia/peste. Los dioses le hacen saber al soberano que para salvarla, hay que descubrir el misterio, encontrar al asesino de Layo, matarlo o desterrarlo. Edipo asume la encomienda y poco a poco va develando el destino. Cabello (2011-2012: 60-61) lo pone en términos del "descubrimiento del mal existente"; "cuanto más vehementemente trata Edipo de escapar a su destino, más claramente lo va cumpliendo".

Conforme transcurre la historia, el protagonista averigua lo sucedido. Un personaje ciego le anuncia la tragedia. Con la información que obtiene, Edipo se da cuenta que él fue el asesino de Layo en la encrucijada; después conoce la historia del hijo de Layo y Yocasta y confirma que es la suya propia. Devastados al conocer la verdad, Yocasta se suicida y Edipo se provoca la ceguera y se condena al destierro y a la indigencia. Se quita la vista. No hace lo mismo con el oído porque no sabe cómo hacerlo, pero siente que lo merece. La peste y la desolación que iniciaron en la ciudad pasan a la persona de Edipo.

En la narrativa, hay una correlación entre cuerpo y ciudad, ya que el héroe trágico es el representante de su territorio. Una vez revelada la inevitabilidad del destino y asumidas las consecuencias, Sófocles no nos dice lo que ocurrió con la ciudad. ¿Acaso fue liberada de la peste y la devastación? Lo que pasó con el lugar, más allá de la obra, será quizá el giro latinoamericano de la historia.

A finales del siglo XX, se recrea cinematográficamente el *Edipo Rey* en Colombia. Gabriel García Márquez escribe el guion de *Edipo Alcalde* y Jorge Ali Triana dirige la película de 1995. El escenario es Salamina de Caldas. La anécdota cuenta de un hombre que llega como alcalde a un pueblo de la sierra colombiana, donde la violencia se ha extendido en forma semejante a la peste. En la región se desatan luchas territoriales con enfrentamientos entre la guerrilla, los paramilitares al servicio de los terratenientes, los campesinos organizados en autodefensas, las bandas de narcotraficantes, la delincuencia común y las fuerzas militares del gobierno. Edipo aparece como representante de la autoridad civil para poner orden.

En medio del conflicto, Layo, uno de los habitantes locales, muere en un enfrentamiento en la carretera, momentos antes de que el alcalde llegue al pueblo. Al investigar esta muerte, Edipo conoce a Yocasta, la esposa del difunto, de quien se enamora. Al igual que en la tragedia griega, este encuentro lo lleva a convertirse en esposo e hijo de ella a la vez; en padre y hermano del hijo que tendrán juntos. Desde la sierra colombiana y con los referentes de la última década del siglo XX, se va tejiendo su propia tragedia, mientras la muerte de Layo agudiza los conflictos locales. Edipo se hunde en su propia tragedia al conocer su origen y la situación que ha creado. Montserrat Reig (2012: 54) afirma que "en Edipo Alcalde, el protagonista deberá recuperar la memoria de su pueblo para que la violencia no se extienda y el olvido de estas comunidades no acabe con ellas. Sin embargo, el descubrimiento de la identidad destruye a Edipo y, con él, la posibilidad de romper la fatalidad de la violencia interna."

El escenario de la película es Salamina de Caldas, un pueblo arriero, en medio de la zona cafetalera. Entre los personajes aparecen los campesinos en la plaza y los hacendados. El cementerio y la iglesia son lugar que destacan en la narración. El patrimonio arquitectónico que caracteriza Salamina casi no se ve. El paisaje mostrado alude al caos, hay enfrentamientos armados y las casas están cubiertas por plásticos. Funciona muy bien para crear la

ambientación de guerra y para proteger las fachadas del pueblo. También hay escenas en los campos, entre la vegetación densa.

En este contexto, no es cosa menor que la toponimia del pueblo sea griega. De acuerdo con la página web del municipio, esta localidad se llama así "en memoria de la Isla Salamis de la magna Grecia en donde el General Temístocles, a la cabeza del ejército ateniense libró en el año 480 una batalla contra los marinos persas comandados por el Rey Yergues" (Alcaldía Municipal de Salamina en Caldas, 2018a). Un lugar helénico y una batalla vinculan al lugar con la obra clásica. Sin embargo, en la película no se menciona nombre del pueblo; la intención no parece ser retratar a esta localidad en específico, sino de representar cualquier territorio de un país en medio de violentas luchas territoriales. A pesar de que la historia de *Edipo Alcalde* no busca ser ubicada con precisión, sí recupera algunos rasgos del pueblo de Salamina, con los cuales se identifican sus habitantes. En este sentido, la gente habla de su localidad como un pueblo donde, entre otras cosas, se filmó esta historia. Los salamineños no dudan en mencionar a la película cuando hablan de su patrimonio. Se han apropiado de ella.

Alusiones territoriales, objeto correlativo y metáforas geográficas

Si bien, la relación entre la literatura y la geografía tiende a recuperar únicamente las descripciones y representaciones narrativas de la superficie terrestre, su potencial es mucho mayor. Las historias no solo ocurren en un lugar y tienen sentido a partir de ello, sino que, aunque se considere que la anécdota es ficticia, esta refleja de una manera u otra al contexto del autor. La historia encierra ideas, costumbres y valores, que hacen sentido tanto al creador como al lector/espectador. El lugar donde ocurre la acción suele formar parte de la narración y representa las dinámicas y los procesos que ahí se exponen. Para nombrar las formas en que se vincula literatura y territorio, en este apartado se hablará de alusiones literarias/territoriales, del objeto/lugar correlativo y de la metáfora.

Por alusiones literarias/territoriales me refiero al vínculo que se produce entre literatura y territorio, desde el punto de vista de ubicar y adaptar la narración a las características de un lugar concreto; de utilizar al paisaje como escenario; de mencionar cuestiones locales específicas dentro de la trama, estructura o anécdota relatada. Es la forma más amplia de establecer una relación entre la literatura y la superficie terrestre. No se trata únicamente de un vínculo entre lo representado y el texto como construcción simbólica; el texto puede no necesariamente pretender aludir a un lugar concreto, pero sí utilizarlo de alguna manera.

La historia de Edipo hace referencia a Salamina de Caldas, un pueblo de origen colonial, y a la región que la rodea, de varias maneras. Lucha, letras y agricultura son tres elementos que forman parte del *Edipo Rey* de Sófocles, del *Edipo Alcalde* de García Márquez y también aparecen en el escudo de Salamina de Caldas, Colombia.

Las luchas territoriales son un elemento importante del *Edipo Alcalde*, porque la violencia es la forma en que la película simboliza la peste que aparece en el texto de Sófocles. Reig (2012: 45) afirma que la discordia civil, en García Márquez, deriva en la descomposición social y en la violencia, que tiene como objeto correlativo a la peste.

Para los enfrentamientos que aparecen en la trama cinematográfica, resulta importante el emplazamiento geográfico de Salamina de Caldas, con una topografía accidentada y de abundante vegetación. La localidad está ubicada en la sierra colombiana y sus paisajes dan cuenta de una zona muy abrupta, llena de cerros y cañadas, con una vegetación muy verde, donde se hacen presentes cultivos de café, plátano, papa, frijol, maíz y tomate. El pueblo tiene una importante tradición agrícola, sus campesinos cultivan en parcelas pequeñas, sobre fuertes pendientes de la alta montaña.

La región tiene una temperatura media de 22ºC y en los alrededores se encuentran los ríos Arma, San Félix, San Lorenzo, Chamberí, Pozo, Pocito y las quebradas San Antonio y Curubital, que contribuyen a la configuración territorial de la zona (Alcaldía Municipal de Salamina en Caldas, 2018b). Dichas condiciones físicas constituyeron una parte importante de la ambientación de la película *Edipo Alcalde*. La topografía agreste, los cultivos en las laderas y la presencia de grandes haciendas son elementos propicios para construir el escenario perfecto para el conflicto que aparece en la película. Lo abrupto del paisaje también permite configurar la posibilidad de cultivos ilícitos y, por ende, de narcotraficantes, que disputan el territorio con los campesinos organizados en autodefensas, los terratenientes, paramilitares, los militares y los delincuentes comunes.

La peste que azotaba Tebas en el universo narrativo de Sófocles tiene un paralelismo con la violencia que invadía Colombia en los años noventa. "Durante muchos años pensé que la violencia política en Colombia tenía la misma metafísica que una peste", le dijo Gabriel García Márquez a un periodista en 1981. Para Cabello, el guionista del *Edipo Alcalde* tiene una perspectiva muy pesimista del conflicto colombiano. La ve como a una guerra que perdura irracionalmente a través de las décadas y a la cual no se le vislumbra una salida. Al igual que en la obra de Sófocles, pareciera que se tratase de un castigo divino por los errores humanos (Cabello, 2004 :17).

La peste que aparece en *Edipo Rey* se convierte en violencia estructural. Lo que Sófocles representa en términos de devastación, García Márquez lo convierte en una disputa por el territorio. Villamizar (2017: 173) explica la situación colombiana a partir de desplazamientos, homicidios, desapariciones forzadas y el despojo de tierras, entre otros. Según lo explica este autor, entre 1980 y 1995 (año de la película), los narcotraficantes se apropiaron del 42% del país, de las tierras correspondientes a 409 municipios. Esto trajo como consecuencia que obtuvieran el control de la agricultura y, por ende, de la seguridad alimentaria; asimismo

provocaron grandes desplazamientos de población, un aumento en los niveles de pobreza, lo que llevó a una guerra civil prolongada (Villamizar, 2017: 173).

En el *Edipo Alcalde*, Gabriel García Márquez da cuenta de varios temas que han sido centrales a lo largo de su obra. Entre los que destacan la peste y la violencia. Sin embargo, la obra misma de Sófocles también aparece constantemente como referencia (Cabello, 2004). "Edipo rey se me reveló en la primera lectura como la obra perfecta", afirmó García Márquez (2002: 395) al narrar su propia historia.

Según Reig (2012: 44-45) García Márquez construye un espacio narrativo a partir de la tensión entre dos espacios: uno cerrado, endogámico y muchas veces autodestructivo que se encuentra depositado en el personaje central y otro espacio ordenado, pero lejano e inaccesible a quienes habitan dentro de la obra. "Si las leyes del linaje imperan en el lugar central de la acción donde el destino violento es inevitable, la ley de lo público y de lo político se representa a través de un espacio externo, abierto e inabastable".

En la película, uno de los personajes centrales es un vidente que le anuncia su destino a Edipo. En lugar de ser un vocero del oráculo, se trata del carpintero que fabrica los ataúdes, alguien que de alguna manera está fuertemente vinculado con la muerte. Con ello, la recreación cinematográfica del mito hace una alusión a una de las figuras más reconocidas del pueblo, el maestro Eliseo Tangarife, un artesano de Salamina, que tenía un taller de ebanistería, donde hacía el trabajo en madera. Su legado sigue presente en los marcos de las puertas, en las ventanas y en los balcones de la ciudad. Sus discípulos han seguido esta tradición que hoy en día constituye el orgullo de la localidad y el patrimonio del pueblo.

Imágenes 1 y 2.La puerta de la casa de la cultura y uno de sus detalles (2014). Fotografías de la autora.

Al unir el pueblo colombiano con la narración dramática recuperamos algunas imágenes literarias de ese texto en particular, como lo son la encrucijada, el destierro y la desolación, mismas que pueden ser metáforas de los procesos relatados o de la situación vivida en los lugares. La metáfora es una figura literaria que se encuentra en el campo de lo simbólico, que nos permite aproximarnos al lenguaje, formar comunidades, nombrar, imaginar, representar y construir paralelismos y equivalencias que nos ayudan a narrar una historia o a configurar un lugar.

Como figura retórica, la metáfora "consiste en el empleo de una palabra en el sentido figurado" (tropo); "Consiste en usar una palabra con un sentido distinto del que tienen propiamente, pero que guarda con éste una relación descubierta por la imaginación. La metáfora desplaza una palabra desde su uso común a uno nuevo. Lo anterior se justifica con base en la analogía. La similitud puede involucrar objetos, personas, paisajes y sentimientos. El término se asocia con otros como metonimia, símil y alegoría. Esta última es definida como "la representación de una cosa o una idea abstracta por medio de un objeto que tiene con ella cierta relación real, convencional o creada por la imaginación" (Moliner, 2007). La alegoría es una metáfora extendida y elaborada.

Desde la Grecia antigua, Aristóteles la incluye como parte de su *Arte Retórica* y la explica en términos de darle a una cosa el nombre de otra. No basta saber lo que hay que decir, antes también es necesario decirlo como conviene" (Aristóteles, 2011: 197). Él presenta a la metáfora como una forma de obtener una mirada fresca de las cosas. "A partir de una adecuada analogía, la metáfora es capaz de producir claridad, de agradar y de dar un giro extraño al discurso (Aristóteles, 2011: 200).

Gregory *et al* (2009) afirman que Platón señalaba que las metáforas hacen "que los asuntos triviales parezcan importantes y los importantes triviales"; que Thomas Hobbes las veía como instrumento del engaño y que David Harvey las consideraba como mecanismos para esconder el juicio objetivo. En contraposición, a lo largo del siglo XX y desde diversas disciplinas, se ha reivindicado y reconocido el papel de la metáfora para el análisis filosófico, sociológico, literario, histórico y geográfico.

En los años noventa, autores tales como Trevor Barnes y James Duncan (1992) y Brian Harley (2005) hablaron del paralelismo que se puede establecer entre el paisaje y un texto o entre el discurso y un mapa. Para ellos, el texto es un producto cultural que va más allá de lo impreso en papel e incluye pinturas, mapas, instituciones, incluso al paisaje mismo. El texto como categoría conceptual, puede subdividirse en otras tres: las narraciones, las metáforas y los discursos.

Para estos autores, las metáforas son asociaciones de similitud entre dos o más cosas y que permiten describir y fungir como referencia para el lector; son elementos a partir de los cuales se construyen las narraciones, que se insertan en un marco de significación mayor llamado discurso, del cual forman parte los conceptos, los valores y las ideologías (Barnes y Duncan,

1992: 5-12). Cuando los procesos sociales se materializan en el paisaje, pueden ser leídos a modo de metáforas. Son elementos que transmiten un mensaje y que tienen una carga semántica.

El concepto de metáforas geográficas aparece en la *Microfísica del poder* de Michel Foucault (1979: 116) donde habla de los conceptos utilizados por los geógrafos en términos de metáforas geográficas y utiliza como ejemplo a la región y al territorio. Ambos aluden a las formas de dominación, al ámbito político-estratégico, administrativo y militar; vienen del ámbito militar y fueron adoptados por la academia (1980:117). Desde entonces, las metáforas espaciales han servido para analizar el mundo. En el caso que nos ocupa, es decir, en la obra de Sófocles, la devastación, el destierro y la encrucijada aparecen desde las primeras páginas del *Edipo Rey*, como metáforas geográficas.

Otro de los conceptos que me permiten adentrarme a la vinculación entre literatura y territorio es el objeto/lugar correlativo. T.S. Elliot: (1920: 58) habló de objetivo correlativo, para referirse a "un conjunto de objetos, una situación, una cadena eventos que serán la fórmula de una emoción en particular; tal que cuando se dan los factores externos, que deben generar una experiencia sensorial, la emoción se evoca inmediatamente". Desde la literatura, la cinematografía y la dramaturgia los referentes espaciales y materiales se convierten en un apoyo simbólico para fortalecer la narración. Una rosa alude al amor, un cráneo a la muerte, la corona a la monarquía, los laberintos a la incertidumbre; la destrucción de una casa sirve para derrumbar el pasado; el desierto para evocar la soledad. De acuerdo Morner y Rausch (1991: 153) un objetivo correlativo es "la imagen de un objeto, situación o evento que comunica una emoción, sin necesidad de explicación".

Sin embargo, en el marco de la relación entre literatura y territorio considero pertinente hablar de objeto/lugar o paisaje correlativo, en lugar que utilizar el término objetivo correlativo como lo hiciera T.S. Elliot (1920) en su análisis sobre Hamlet. El objeto correlativo es un soporte material que forma parte de un sistema de significaciones. En el caso del *Edipo Rey*, el objeto correlativo de la tragedia es la ciudad, una metáfora de la situación de Edipo

> La ciudad, como tu mismo ves, conmovida tan violentamente por la desgracia, no puede levantar la cabeza del fondo del sangriento torbellino que la revuelve. Los fructíferos gérmenes se secan en los campos: muérense los rebaños que pacen en los prados, y los niños en los pechos de sus madres. Ha invadido la ciudad el dios que la enciende en fiebre: la destructora peste que deja deshabitada la mansión de Cadmo y llena el infierno con nuestras lagrimas y gemidos. (Sófocles, s. V a.C.: 106)

En la película, la ciudad es el objeto correlativo de la guerra. El desorden impera en el paisaje y la falta de claridad. Las casas no se muestran a partir de los colores y el trabajo en madera con el que se promueve la arquitectura patrimonial, sino que se muestran escondidas detrás de las trincheras y el humo de la batalla, ocultando su belleza.

La devastación llevó a muchos al destierro en el pueblo de Salamina de Caldas y según lo narran pobladores del lugar, ocurrió también en la última década de siglo XX, en los años de la

película. Entonces, el mercado inmobiliario local cayó, los predios y las casas bajaron mucho de precio; mucha gente emigró en busca de lugares en donde protegerse de la violencia. La ciudad se volvió, también aquí en el objeto correlativo de la tragedia. La devastación permeaba el paisaje y el destierro fue uno de los fenómenos más visibles en las dinámicas de población.

La tragedia de Edipo tiene múltiples niveles, como el territorio. El cuerpo es el primero, el que pertenece al héroe; luego viene su ámbito doméstico, donde las relaciones interpersonales concretan la tragedia. En un tercer nivel se encuentra la polis, cuya peste y violencia son correlativas a la destrucción del individuo y, por ende, del territorio en todos sus niveles, porque el mito alcanza incluso un ámbito que se reconoce como universal; uno que al menos trasciende culturas, tiempos y lugares específicos. El territorio se hace presente desde las dinámicas mente/cuerpo hasta el ámbito de la ciudad/región/país. En la obra, la devastación externa lleva a la devastación interna. Los ciudadanos de Tebas buscan que su soberano resuelva, como los de la Salamina anónima lo esperan de su alcalde. El destierro es el destino de Edipo que va de Tebas a Colombia.

Entre el espectáculo y el patrimonio

El *Edipo Rey* también puede ser analizada a partir de la metáfora del remolino. La temporalidad en la historia no es lineal y la trama se presenta como un nudo configurado en un espacio/tiempo que se encuentra en el centro de tres fuerzas, que guían la acción: la profecía hecha a Layo, las palabras del Oráculo a Edipo y la responsabilidad de resolver el asesinato.

La contingencia está configurada bajo los signos del destino, de la voluntad de los dioses y del deseo humano por escapar al designio divino. En ambos casos, en el *Edipo Rey* y en el *Edipo Alcalde*, los acontecimientos se enredan de manera vertiginosa hasta la destrucción del protagonista que es el centro de ese universo particular. Este oximorrón que además tiene la connotación de que se trata de una historia de tintes universales, pero que le ocurren a un personaje en particular.

La narrativa va guiada por la posibilidad de liberarse como individuos (en el caso de Layo y Edipo) y también de liberarse como ciudad. En este sentido, se presenta la analogía entre individuo y ciudad, entre territorio-cuerpo y territorio-polis. Sin embargo, para el caso del sujeto, en la obra se nos revela que no hay manera de liberarse. El destino se cumplirá precisamente por medio de los actos que trataron de evadirlo. La tranquilidad es únicamente producto de la ignorancia. Al final tenemos un castigo moral para el individuo y la expectativa de recuperación para la ciudad.

La destrucción del protagonista es el principio de un nuevo espacio/tiempo, de la posibilidad que la ciudad resurja de las cenizas y se libere de la peste. La devastación metafórica en la obra dramática abre después a la oportunidad en el siglo XXI para que un pueblo revalore su

patrimonio bajo el manto del discurso del desarrollo, con una estrategia generalizada a nivel mundial, el turismo.

Después de un periodo de crisis, cuando no parecía haber opción de futuro para las zonas agrícolas y en una época en que hubo una emigración causada por la violencia de los años noventa, surge el reconocimiento de su patrimonio cultural. Esta fue la encrucijada que llevó a definir un programa futuro. El pueblo de Salamina apostó por un patrimonio configurado por un paisaje natural, una arquitectura colonial, una población amable y cordial; por su emplazamiento, cercano a la ciudad de Manizales, que favorece su accesibilidad y vincula económicamente a ambas localidades.

> Salamina se destaca por ser una ciudad de cultura latente, inaprovechada, con grandes potencialidades y grandes descuidos sobre los valores patrimoniales que posee. A nivel general el patrimonio simbólico material debe ser sometido a procesos de rescate, mantenimiento y restauración, por una parte. Pero también debe acercarse a la comunidad al conocimiento y recuperación de los bienes patrimoniales, que no son pocos, con los que cuenta el Municipio de Salamina. (Salamina de Caldas, 2016-2019: 117)

El turismo revalora el patrimonio conformado por la arquitectura colonial hecha con materiales tradicionales, tales como tapia, muros de bahareque (cañas trenzadas) y tejas de barro (UNESCO, 2019); también son de gran atractivo las casas de colores, los balcones pintados, las ventanas y portones adornados con madera labrada, tradición heredada del maestro Tangarife y que hoy desarrollan los artesanos salamineños. En la plaza central hay una fuente que es imitación de otra que está en la Plaza de la Concordia en París; también destaca la basílica menor de la Inmaculada Concepción y el cementerio; las calles del pueblo, con fuertes pendientes, que dejan ver al fondo los valles, el paisaje montañoso, la topografía agreste de la región, los cafetos. Aunado a lo anterior, como parte de su patrimonio se promueve la gastronomía, los eventos, ferias y fiestas.

Imágenes 3 y 4. Las calles de Salamina (2014). Fotografías de la autora.

Salamina de Caldas se presenta ante los turistas como la ciudad luz, por la fiesta patronal del municipio en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción, que se celebra en los primeros días de diciembre. La noche del fuego es una festividad que inició con el siglo XXI, en 2001. Cada año, el paisaje urbano se llena de visitantes que caminan en el pueblo alumbrado con todo tipo de luces y farolas; hay fuegos artificiales y un concurso de iluminación.

El reconocimiento de su patrimonio inició en 1982 cuando Salamina fue nombrada monumento nacional por su arquitectura colonial, típica de la región antioqueña. En 1995 un grupo de profesores de la Universidad Nacional, junto con el alcalde municipal y otras personalidades presentaron ante las Naciones Unidas la propuesta de declaratoria de Salamina como Patrimonio Arquitectónico de la Humanidad. Sin embargo, ésta no fue aprobada (Duque, 2012). Dos décadas más tarde, en 2005, fue declarada Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional (Alcaldía Municipal de Salamina en Caldas, 2019). En junio 2011 fue incluida como parte del Paisaje Cultural Cafetalero Colombiano, que fue nombrado por la UNESCO como patrimonio de la humanidad (UNESCO, 2019). El Paisaje Cultural Cafetalero Colombiano incluye una región amplia con 141 mil hectáreas de los departamentos de Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca. Ahí se encuentran seis paisajes cafetaleros y dieciocho centros urbanos.

En 2012 entró a formar parte de la Red de Pueblos Patrimonio, un programa de turismo cultural (MC y MCIT, 2005). La Red Turística de Pueblos Patrimonio de Colombia fue creada por el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, a través del Fondo Nacional de Turismo (FONTUR), en 2010. De acuerdo con la página web de dicha red, se trata de apoyar "la gestión que busca potenciar el patrimonio cultural colombiano, material e inmaterial (usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidas de generación en generación), para su valoración y proyección mediante el turismo y generar más oportunidades de desarrollo y sostenibilidad en sus comunidades".

La Ley 397 de Colombia de 1997 define como patrimonio al conjunto de "bienes y valores culturales", entre los que se incluyen: tradiciones, costumbres, hábitos, muebles e inmuebles con valor histórico, entre otros varios aspectos. La encrucijada fue, en este caso, el cambio de rumbo para revitalizar al pueblo. La apuesta fue poner en valor el patrimonio a través del turismo.

La declaración patrimonial de Salamina ocurre en el marco de una sociedad que Guy Debord nombra *La sociedad del espectáculo*. "Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación" (Debord, 1967: 2).

Espectáculo y patrimonio son dos cuestiones que enlazan a la película con la obra de Sófocles y el pueblo cafetalero. Aunque los años difíciles persisten en la memoria de los habitantes de Salamina de Caldas, hoy en día el lugar es muy diferente al que fue representado

cinematográficamente. Años después de *Edipo Alcalde* y sin la amenaza constante del enfrentamiento armado, el pueblo se convirtió en uno de los Pueblos Patrimonio de Colombia y sus pobladores mencionan con orgullo el hecho de haber sido el escenario de la película.

Como obra dramática, el Edipo requiere de un narrador, una historia y de un espectador. En el análisis literario se implican también a los personajes, la anécdota, el nudo dramático y el referente sociohistórico y sociocultural. Si bien, García Márquez fue el autor responsable de construir la narración del *Edipo Alcalde*, cuando nos adentramos en el territorio hay que reconocer que Salamina de Caldas tiene sus propias narraciones, personajes y su propio nudo dramático.

En congruencia con su naturaleza campesina, Salamina es un pueblo de arrieros, es "tierra paisa", donde la vestimenta típica implica un sombrero, traje blanco e instrumentos de trabajo agrícola. Además de la tradición agrícola, en el municipio hay algo de ganadería, poca porcicultura y de avicultura; así como también actividad minera. La población es cálida y platicadora, están orgullosos de su patrimonio, curiosos y muy esperanzados con las oportunidades que promete la posibilidad de ser un lugar turístico.

El pueblo construye su propio espectáculo. El turismo requiere la escenificación de una realidad, en forma tal de hacerla atractiva al turista. Entonces, entran en la escena los operadores turísticos, las autoridades municipales y los habitantes cuya actividad está orientada a promover el turismo o que puede beneficiarse de ello. En este sentido, todos se convierten en autores y personajes del montaje.

Una anécdota que puede ilustrar lo anterior, es el caso de un emprendedor que montó un local de venta de café gourmet en la plaza central de Salamina. Cuando entramos a su tienda, no se conformó con vendernos su producto. Corrió a disfrazarse de trabajador agrícola (paisa), se puso ropas blancas y sombrero. Después, pasó más de una hora contándonos de su finca y del café que crecía entre los cítricos, de su experiencia como migrante en Estados Unidos, de los mexicanos que conoció en aquél país, de su afición por el futbol, de todo el proceso que siguió para montar su negocio, de cómo construyó los muebles, de la decoración del lugar, de su familia, de sus estrategias económicas y de su ilusión por insertarse en el proyecto turístico.

En concordancia con una tradición dramática, otro de sus habitantes cuenta sus ideas para la turistificación del lugar. Propone darles vida a las casonas y narra cosas que sabe de los que ahí vivieron. Mientras relata, actúa una de las historias que tiene en mente. Un enamorado va a buscar a su amada. Desde la calle le habla y ella responde desde el balcón. La mamá de ella trata de escuchar desde un rincón de la casa y les grita "no se oye, hablen más fuerte". Es una especie de tour dramatizado donde afloran las anécdotas de los lugares y de sus habitantes. Con ello hace eco de la frase de Fontur que dice "Sus edificaciones y bellas casas, con balcones y flores, están llenas de contenidos históricos, de memoria viva" (FONTUR, 2015). Mientras

caminamos por el pueblo, otra señora se acerca y me dice "esa enredadera que está sobre ese muro, ha estado ahí desde hace más de cincuenta años, desde que yo era pequeña".

Una de las características de una obra literaria es que una vez divulgada se somete a las múltiples interpretaciones del lector. Al igual que el texto, el paisaje también es interpretado por quienes lo habitan, lo visitan o lo imaginan. En el caso de Salamina de Caldas, en la oficina de turismo municipal queda un registro de lo que piensan sus visitantes: "Hermoso rincón de Colombia"; "vivir la magia de la cultura cafetalera en Salamina es maravilloso… gracias por tan acogida bienvenida"; "qué bello paisaje cultural y patrimonio arquitectónico, herencia de nuestros abuelos. Colonia con antioquez, cuidemos, reservemos nuestro patrimonio. ¡Éxito!"; "muy bellos los pueblos patrimonio de Colombia, gracias por el obsequio. Lo demás, las vías de llegada a Salamina están en mal estado, el resto excelente"; "Salamina como patrimonio cultural y turístico, espero que todos lo caminemos y visitemos"; "la belleza de Salamina se refleja en cada cuada, cada esquina, su gente espectacular"; "mi pueblito de vacaciones. Hermosos paisajes y cultura amable"; "bello municipio y bella gente"; "excelente patrimonio"; "Salamina tiene bellos balcones y hermosas portadas, gente de una calidez muy sobresaliente, en varios municipios recorridos, este es el más bello".

Casi veinte años después de la película, Salamina sigue siendo un pueblo pequeño. La población local es muy cálida, platicadora, amable y atenta, en concordancia con su actual vocación turística y con el valor patrimonial que se le ha conferido. Desde las instancias turísticas, la localidad se describe como "un lugar en el que se conjuga la belleza de la naturaleza con la del trabajo del hombre" Se habla de su arquitectura en términos de "creatividad y laboriosidad", "de envidiable belleza, marcada por una estética que habla de la época colonial y de los legados traídos por sus colonizadores" (FONTUR, 2015). Y fue precisamente por estos legados que una tradición cultural europea quedó trasterrada y llevó al Edipo desde Grecia hasta Colombia.

Conclusiones

Edipo Rey es una obra con una gran riqueza cultural que permite múltiples interpretaciones y maneras de simbolizarse en el territorio. La narrativa no solo tiene referentes territoriales para los europeos, sino que se constituye como patrimonio, también desde Latinoamérica, pero con su propio giro, con sus propias particularidades. El texto y el territorio se configuran y reinterpretan a partir uno del otro.

A lo largo del presente artículo se ha analizado el caso de *Edipo Rey* y sus territorialidades a partir de las alusiones literarias/territoriales, el objeto/lugar correlativo y la metáfora. Dichos conceptos nos permiten vincular la obra dramática con el pueblo de Salamina de Caldas. Desde las alusiones literarias/territoriales se identifican todos los vínculos que se establecen entre literatura y territorio. En este sentido, se habla del territorio como escenario de la literatura, de las veces que esta última queda plasmada sobre la superficie terrestre; de las figuras literarias

que pueden usarse para interpretar a la localidad y sus dinámicas; de los objetos o paisajes que sirven como símbolos y ayudan a transmitir las preocupaciones planteadas en la obra. El objeto/ paisaje correlativo es una forma de alusión territorial que conecta ciertos elementos de la obra con un correspondiente material sobre la superficie terrestre. La metáfora es la configuración de los símiles que ayuda a comprender los imaginarios planteados. Sin embargo, no se reduce únicamente a una relación biunívoca, sino que abre las posibilidades de una lectura metodológica que devela diversas interpretaciones del territorio.

De ahí se recuperan la devastación, el destierro y la encrucijada como metáforas planteadas en el *Edipo Rey* que pueden ser utilizadas como estructuras conceptuales para el análisis del territorio. Metodológicamente se trata de recuperarlas como símiles para identificar ciertas características del Edipo que se ha trasladado de territorio y que ahora es reinterpretado desde Latinoamérica.

En este sentido y retomando las figuras espaciales del *Edipo Alcalde*, hay una encrucijada; hay un punto, espacial y temporal, en el cual se puede elegir un camino u otro. El destino se concreta como consecuencia de las decisiones tomadas; decisiones que se construyen con la razón y las emociones, porque lograr un proyecto de desarrollo local, no es solamente una cuestión racional, sino también está motivada por los sentimientos.

Las alusiones literarias/territoriales, el objeto/lugar correlativo y la metáfora son formas en que se configura el espacio, como referente intensamente vinculado al tiempo. En la narrativa que nos ocupa, Sófocles y García Márquez configuran su propio orden espacio temporal. En este sentido, se puede afirmar que el tempo no es lineal, sino que gira en torno al nudo dramático; un espacio donde se construye la tensión que guía la dinámica del texto.

El Edipo desterrado en Colombia adquiere sus propios matices, simbolismos y valores. La devastación no produce la misma tragedia que en Grecia y hace que la historia de Salamina sea otra completamente diferente. La encrucijada se mira desde otra perspectiva y lleva a una reinvención de la localidad, una que busca el desarrollo a través del turismo.

En el caso analizado, la cultura occidental viajó desde Grecia a Colombia; a través de los siglos, en concordancia con la historia colonial y la expansión territorial europea. Sin embargo, se ha visto sometida a procesos de apropiación locales. Si bien, en la película *Edipo Alcalde*, Salamina de Caldas aparece como un lugar cualquiera de Colombia, hay múltiples vínculos que asocian a la narración con el territorio. El lugar sirve de escenario para contar una historia que pretende reflejar una problemática universal, en un contexto que va más allá del caso de este país especifico y se extiende a diversas partes de América Latina.

Referencias

Alcaldía Municipal de Salamina en Caldas (2018a). Nuestro municipio. http://www.salamina-caldas.gov.co/informacion_general.shtml

Alcaldía Municipal de Salamina en Caldas (2018b). Geografía del municipio Salamina Caldas. Colombia. http://www.salamina-caldas.gov.co/informacion_general.shtml

Aristóteles (2011) *Arte Poética. Arte Retórica*. Ciudad de México. Sepan Cuantos.

Barnes, T. y Duncan, J. (eds.), (1992). *Writing Worlds*, Londres: Routledge.

Cabello Pino, M. (2004). Edipo alcalde: Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios, (*27).

Cabello Pino, M. (2011-2012) Hablar enigmáticamente: función y forma de los oráculos en Edipo rey". *Archivum,* 61-62, 59-78.

Chávez Román. E. (2019). Medios audiovisuales, turismo e impacto territorial. El caso de Real del Monte, Hidalgo. *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios*, (18), 164-172.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Revista Observaciones Filosóficas.

Duque Escobar, G. (2012). Salamina Caldas 187 años: Desarrollo rural en la región cafetera. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.

Elliot, T. S. (1920). *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Nueva York. Dover Publications, 1998.

FONTUR (2015) *Red turística de Pueblos Patrimonio*. República de Colombia. http://www.pueblospatrimoniodecolombia.travel/quienes-somos/que-es-red/5

Foucault, M. (1979). *Microfisica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

García Márquez, G. (2002) *Vivir para contarla*. Ciudad de México: Diana.

Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., … y Whatmore, S. (2009). *The Dictionary of Human Geography*. Malden y Oxford: Wiley-Blackwell.

Harley, B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

MC y MCIZ (Ministerio de Cultura, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo) (2005). *Política del Turismo Cultural.* Bogotá:Ministerio de Cultura, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo.

Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos.

Morner, K. y Rausch, R. (1991). *NTC's Dictionary of Literary term*s. Chicago: NTC Publishing Group.

Reig Calpe, M. (2012). La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: una lectura sofoclea. *Synthesus, 19*, 43-61.

Salamina de Caldas (2016). *Plan de desarrollo municipal Salamina – Caldas*. https://cpd.blob.core.windows.net/test1/17653planDesarrollo.pdf

Sófocles (s. V a.C.). *Las siete tragedias de Sófocles*. Ciudad de México. Editorial Época, 2010.

UNESCO (2019) El Paisaje cultural del café de Colombia. http://whc.unesco.org/en/list/1121

Valencia Llano, A. (s.f.) Los intelectuales en la conformación de la región caldense. http://albeirovalencia.com/recursos/LOS%20_INTELECTUALES%20_EN_LA_CONFORMACION_DE_LA_REGION_CALDENSE.pdf

Villamizar, J. C. (2018). Elementos para periodizar la violencia en Colombia: dimensiones causales e interpretaciones historiográficas. *Ciencia Política, 13*(25), 173-192.

Mallorca en el imaginario alemán: la literatura de amenidad

Mallorca, a Imaginary in the German Amenity Literature

Gloria Isabel Bosch Roig
Universitat de les Illes Balears
gloria.bosch@uib.es

Resumen

Las migraciones de amenidad producen un nuevo fenómeno literario que podemos denominar "literatura de amenidad". Se trata de novelas turísticas de fácil lectura que recrean ambientes vacacionales, situaciones y experiencias vividas o imaginadas que ayudan a activar el recuerdo, un subgénero literario o novela transgenérica que transcurre en Mallorca y que combina en la mayoría de los casos la guía de viajes con la novela rosa y/o policíaca. Estas novelas también sirven como reclamo publicitario para la isla, cumpliendo de esta manera con los principales objetivos del marketing turístico, por contener no sólo ficción sino también información sobre el destino, descubriendo lugares de gran belleza, costumbres y gastronomía local para el lector. En este trabajo analizaremos el fenómeno de la literatura de amenidad en lengua alemana ambientada en Mallorca a través de sus manifestaciones narrativas para poder aproximarnos a una definición del género.

Palabras clave: amenidad; turismo; migraciones; literatura; novelas.

Abstract

The amenity migrations produce a new literary phenomenon that we can call "amenity literature". These are easy-to-read tourist novels that recreate holiday environments, situations and experiences lived or imagined that help to activate the memory, a literary subgenre or transgender novel, that takes place on the island and that combines in most cases the travel guides with the romance or crime fiction. These novels also serve as publicity for the island, thus fulfilling the main objectives of tourism marketing, to contain not only fiction, but also information about the destination, discovering places of great beauty, customs and local cuisine for the reader. In this work we will analyze the phenomenon of amenity literature in German language through its narrative manifestations in order to approximate a definition of gender.

Key Words: Amenity; Tourism; Migrations; Literature; Novels.

Recepción: 26.6.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Introducción

La evolución del imagotipo Mallorca como *Putzfraueninsel* (La isla de las mujeres de la limpieza) de los primeros años del *boom* del turismo en la metonimia *Ballermann 6* de los 90, hasta la actual *Lieblingsinsel der Deutschen* (La isla preferida de los alemanes), *Deutschlands Trauminsel Nummer eins* (La isla de ensueño número uno de los alemanes), *Sonnen-, Sehnsuchtsinsel* (La isla del sol, la isla añorada), *Sehnsuchtsfels* (Roca añorada) o *Inselparadies* (Isla paraíso), responde a cambios y transformaciones sociales, tanto en el foco emisor como receptor.

Mallorca forma parte de la memoria turística colectiva y del imaginario cultural popular germano, aunque fue a finales de los años 90 cuando la isla se convirtió en un espectáculo de *reality* televisivo (*Ballermann 6*), y en un producto cultural de consumo a través de los medios de comunicación de masas, que contribuyeron a crear y difundir una imagen degradada de la isla en Alemania (sobre la imagen de Mallorca en el cine, véase Bosch 2018).

Sin embargo, los medios y narradores digitales del siglo XXI, sobre todo jóvenes blogeros con sus blogs de viajes en alemán, han favorecido en los últimos años la difusión de una imagen mucho más elaborada y matizada de la isla, destacando sus múltiples y variadas facetas, resumidas en la palabra *Vielfalt* (diversidad).

Al mismo tiempo que aumenta esta percepción de una "Mallorca diversa" y se multiplican los discursos sobre la isla, se incrementa también su popularidad entre diferentes públicos. El interés por Mallorca crece en la misma medida en que proliferan los productos culturales diversos, ambientados en su geografía, como pueden ser las series de TV, películas o novelas. La ya existente comunidad alemana de *Mallorca-Fans* (Fans de Mallorca) o *Mallorca-Liebhaber* (Los amantes de Mallorca) es su principal consumidora.

Como es imposible abarcar la totalidad de este fenómeno de masas que es Mallorca en Alemania vamos a centrarnos en las novelas ambientadas en la isla, las que denominamos "novelas de amenidad", cuyos autores son principalmente migrantes de amenidad y en menor medida turistas fidelizados, es decir, potenciales migrantes de amenidad en Mallorca.

En este trabajo vamos a abordar fundamentalmente la novela negra, el género más popular y que más se repite en este tipo de novelas en lengua alemana junto con la novela rosa. A través de ellas pretendemos aproximarnos a una definición de lo que denominaremos "novela de amenidad".

Turismo y migración de amenidad en Mallorca

No hay duda de que Mallorca es actualmente el destino preferente de los alemanes (Frontur, 2017) y entre la población extranjera de la UE residente, estos representan el grupo mayoritario, con aproximadamente un 6% del total de la población de la isla, seguidos por los británicos con un 2%. Baleares cuenta con «unos 70.000» residentes alemanes que vienen y van (Salvà,

2018); en 2017 visitaron las islas Baleares 4,86 millones de alemanes, un 38,2% del total y el grupo más grande de turistas hacia Mallorca (Frontur, 2018). Entre 2010 y 2017 la cifra anual de turistas procedentes de Alemania en el archipiélago balear no dejó de aumentar, solo en 2015 descendió ligeramente hasta superar los 4,8 millones en 2017, más de un millón de personas más que las registradas seis años antes en las islas (Statista, 2019).

Muchos de los alemanes que llegan a Mallorca son turistas fidelizados, otros adquieren o alquilan una segunda vivienda, algunos deciden jubilarse y trasladarse definitivamente a Mallorca, y cada vez son más los migrantes laborales, aquellos que intentan establecerse y trabajar en las Baleares, no sólo por razones económicas, sino por el atractivo del lugar. Uno de los factores más relevantes dentro de la compleja red de motivaciones que influyen en la decisión de estos migrantes es sin duda el encanto del entorno natural de la isla. Según Salvà (2018) Mallorca se ha convertido en la periferia de las grandes urbes alemanas, porque cualquier habitante de un área metropolitana tiene que recorrer de 300 a 400 kilómetros para encontrar un paisaje rural de calidad; y añade que la decisión oscila entre pasarse dos horas conduciendo para instalarse en un lugar sin sol o invertir el mismo tiempo en volar. Se trata, por lo tanto, de una migración que se desplaza principalmente de zonas urbanas hacia zonas rurales, con lo cual Mallorca representa una utopía verde para muchos alemanes.

Este creciente fenómeno migratorio global, que empezó a manifestarse en los años 70 (Sofranko y Williams, 1980), ponía el foco sobre dos tipos principales de migrantes hacia áreas rurales: los migrantes de amenidad y los migrantes laborales, siendo la principal motivación para la migración una mejora de la calidad de vida, considerando para ello factores comparativos tales como el coste de la vida en las zonas urbanas, pérdida de servicios públicos, gran densidad de población, criminalidad, degradación medioambiental, etc. Estudios sobre la migración de amenidad ponen de relieve la importancia de investigar más a fondo aspectos socioculturales de la misma, ya que, en la mayoría de los casos, la cultura del lugar y el atractivo del paisaje se engloban indistintamente bajo aspectos más generales como "atractivo rural" o "calidad de vida" (Moss, 2006).

De esta manera, se ponían en valor recursos naturales de calidad como los paisajes rurales, las montañas y bosques, el agua, etc., y se convertían en experiencias vitales capaces de generar satisfacción e ingresos a los nuevos migrantes (Moss, 2006).

La migración de amenidad ha sido definida por Moss como "Migration to places that people perceive as having greater environmental quality and differentiated culture. The weighing of these two attributes will differ with individual migrants" (Moss, 2006: 13). Se trata, en definitiva, de una migración llevada a cabo por personas, que, habiendo sido turistas en un determinado destino, deciden regresar a él ya no para visitarlo, sino para constituirse en habitantes del mismo. En este sentido su permanencia en el destino puede variar. Moss (1994, 2004) y Glorioso (1999) clasificaron al migrante de amenidad en tres categorías según el tiempo de

residencia, diferenciando entre migrantes intermitentes, estacionales y permanentes. Siguiendo esta clasificación, un turista no podría considerarse un migrante de amenidad, ya que su estancia se limita a una visita al destino, aunque todo turista puede llegar a convertirse en un migrante de amenidad.

De acuerdo con Moss (1994, 2004), hay cuatro factores clave a la hora de entender este fenómeno en las sociedades modernas: un mayor bienestar económico, aumento del tiempo libre, revolución tecnológica que facilita la comunicación y abarata el transporte, así como el confort. Este último factor incluye aspectos relacionados con las infraestructuras y los servicios públicos como, por ejemplo, buenas escuelas, hospitales, etc., incluso el lujo, especialmente para aquellos migrantes mayores o con un mayor poder adquisitivo (Moss, 2004).

Las migraciones de amenidad convierten un destino turístico en el nuevo hábitat y domicilio del migrante de amenidad, quien pasa de ser turista a residente, produciendo con ello cambios importantes a nivel económico y social en la zona, y transformando con todo ello la imagen o idea asociada a ese lugar. Este último aspecto es especialmente interesante para nuestro trabajo, ya que la literatura de amenidad (Bosch, 2018), como consecuencia del fenómeno migratorio de amenidad, se ha convertido en los últimos años en un emergente producto de consumo popular capaz de regenerar o generar una imagen nueva, más diferenciada y elaborada del lugar. El migrante de amenidad también intenta integrarse culturalmente en su nuevo entorno a través de la escritura, aunque siempre de manera más simbólica que real, ya que en muchas ocasiones no domina la lengua autóctona, lo cual se manifiesta en muchas incorrecciones e incoherencias a nivel lingüístico en los textos, lo cual no le impide autoproclamarse como una especie de mediador cultural entre los dos mundos.

La migración de amenidad hacia Mallorca no es un fenómeno exclusivo del siglo XX, ya que, en el caso germano, podemos identificar este fenómeno en diferentes periodos de la historia (s. XIX, años 30 y la década de los 90 hasta hoy), y, como afirma Glorioso (1999: 275), "earlier amenity seekers were not "amenity migrants", but rather "proto-amenity migrants".

Primeros viajeros y proto migrantes de amenidad germanoparlantes en Mallorca

Los primeros viajeros románticos, herederos del *Gran Tour*, llegaron a Mallorca, buscando parajes de ensueño, restos de un pasado medieval y vestigios árabes, huyendo de la incipiente industrialización decimonónica. La primera guía de España y Portugal fue publicada en alemán por Karl Baedeker en 1897. La edición inglesa se publicó un año más tarde, en1898. Esta guía turística era la más difundida a finales del s. XIX y principios del XX; en ella se perpetuaba la imagen orientalista de España que servía de reclamo para los primeros viajeros románticos (Afinogénova, 2007).

Uno de los primeros viajeros reincidentes a Mallorca fue el médico y científico alemán Hermann Alexander Pagenstecher (1825-1889), quien, motivado por un afán científico, visitó

por primera vez la isla en 1865, regresando una segunda vez en 1867 y posteriormente en 1870. Como consecuencia del primer viaje, Pagenstecher escribe un relato de viajes *Die Insel Mallorca. Eine Reisenskizze*, publicada en 1867. La imagen de Mallorca transmitida por Pagenstecher apunta incomodidades, dificultades y cierta decepción al descubrir la realidad de la isla (Casadesús, 2011).

La decepcionante experiencia de Pagenstecher contrasta con la del viajero y aristócrata Archiduque Luís Salvador de Habsburgo-Lorena y Borbón (1847–1915), quien puede considerarse hoy en día como el primer proto migrante de amenidad en Mallorca. Cuando llegó por primera vez las Islas Baleares en 1867 quedó tan fascinado por la belleza del paisaje que decidió quedarse dos meses, de septiembre a octubre, tiempo que aprovechó para conocer las cuatro islas mayores; más tarde, en 1871, realizó un segundo viaje a Mallorca y permaneció tres meses, fue entonces cuando compró la finca de Miramar, llegando a comprar hasta diez grandes fincas en costa norte de Mallorca. El Archiduque se estableció definitivamente en Mallorca y fue un amante de los espacios naturales, cuyo impulso conservacionista permitió la preservación de zonas de gran valor, así como la construcción de senderos de montaña y miradores en enclaves privilegiados de la Sierra de Tramuntana.

También fue un prolífico descriptor de los entornos y de su vida en Mallorca, destaca entre sus más de 50 publicaciones (quince de ellas dedicadas al archipiélago balear), *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, monumental obra que consta de nueve tomos de gran belleza tipográfica, publicada en Leipzig entre 1869 y 1891 (ilustrada con 624 grabados, cincuenta litografías en color y trece mapas), sobre el arte y la naturaleza de las Baleares, en la que describe la gran magnificencia de un archipiélago todavía virgen, poblado tan sólo por sus habitantes y por algún viajero ocasional. Esta obra le consagró como el defensor del patrimonio natural de la isla, que ennobleció creando cuarenta miradores, capillas, merenderos y caminos, además de actuar como mecenas en varias excavaciones. El volumen V constituye la primera guía completa de la ciudad de Palma, tras el abreviado Cicerone de Cabanellas, escrita con gran detalle por este erudito paseante (Alzaga-Ruíz, 2005-2006).

A principios del s. XX, en 1912, el zoólogo, biólogo y botánico alemán Otto Bürger (1865-1945) viajó por el Mediterráneo y publicó una guía titulada *Spaniens Riviera und die Balearen* en 1913, donde quedan reflejadas las luces y sombras de la Mallorca real.

A finales de los años 20, sin embargo, y especialmente en la década de los 30, Mallorca se convierte en una residencia permanente para muchos alemanes. El buen clima y el bonito paisaje sirven de reclamo para estos proto migrantes, quienes abren negocios de todo tipo, cuentan con su propio periódico (*Der Herold*) e incluso fundan la primera escuela alemana de la isla (Breuninger y Garcí i Bonet, 2011).

A partir de 1933 son numerosos los alemanes que huyen de la Alemania de Hitler y se refugian en Mallorca, especialmente en la zona de Cala Ratjada (Einsele, Massanet y Rexach, 2015), por

lo que no pueden considerarse proto migrantes de amenidad, sino exiliados. Entre ellos se encuentran numerosos intelectuales como Harry Graf Kessler, Franz Blei, Karl Otten, Martha Brill, Erich Arendt, Klaus Mann, Herbert Schlüter y Albert Vigoleis Thelen (Andress, 2001), aunque este último ya había llegado a Mallorca en 1931 afectado por el malestar de su propia cultura: "Ich bin 1931 weggegangen, aus einem allgemeinen Unbehagen an meiner deutschen Kultur"[1] (Andress, 1994: 11). Todos ellos nos dejaron testimonio escrito de su paso por la isla, el cual supuso un breve interludio en su biografía del exilio.

La Guerra Civil española en 1936 expulsa a muchos migrantes de la isla y hasta los años 50 se produce un paréntesis importante con respecto a los movimientos migratorios. En los años 60 y 70 comienza el turismo de masas hacia Mallorca y ésta se convierte progresivamente en un producto cultural popular, especialmente a partir del nuevo milenio. Las novelas de amenidad en lengua alemana ambientadas en Mallorca son un fenómeno del siglo XXI.

Novelas de amenidad en lengua alemana ambientadas en Mallorca

En el caso alemán podemos afirmar que el género predominante es la novela rosa costumbrista y especialmente la novela negra, la cual ha experimentado un verdadero *boom* a partir de los años 2000. Así nos encontramos cada vez más con *Mallorca-Romane* (novelas ambientadas en Mallorca), *Urlaubsromane* (novelas de vacaciones), *Mallorca-Krimis* (novela negra ambientada en Mallorca), novelas turísticas, de hamaca, de fácil lectura, que recrean paisajes y ambientes vacacionales, situaciones y experiencias vividas o imaginadas, que ayudan a activar el recuerdo del lector o animan y estimulan al viaje. Se trata de un género literario menor en lengua alemana híbrido y transgenérico, que transcurre en la isla y que combina cada vez más la guía de viajes con la novela negra o policíaca.

Con frecuencia, estos relatos utilizan el *topos* recurrente de la isla como símbolo del paraíso, de esta manera, Mallorca aparece como un destino romántico, y aunque algunos turistas se desplacen a él para cometer algún delito, siempre valdrá la pena el viaje.

Estas novelas en lengua alemana son principalmente productos de consumo fácil, cuyo éxito comercial está casi siempre asegurado, su principal objetivo no es literario, sino el entretenimiento, la atención sensorial del lector, la evocación de sensaciones y experiencias a través de lo que Barthes denomina "el placer del intertexto" (Barthes, 1974), aunque también pueden leerse como guías de viaje o incluso como guías culturales, ya que muchas de ellas tienen un carácter pedagógico, intentando hacer entender y acercar al lector alemán la cultura mallorquina.

Estos textos tienen además un valor añadido, ya que indirectamente también pueden leerse como reclamos publicitarios, cumpliendo de esta manera con los principales objetivos del marketing turístico, por contener no sólo ficción, sino también información útil sobre el destino,

[1] "Me fui en 1931 por un malestar general hacia la cultura alemana". (Traducción propia)

descubriendo lugares de gran belleza, costumbres, tradiciones y gastronomía local para el lector interesado en Mallorca.

En definitiva, podemos decir que, como productos culturales comerciales posmodernos y polisémicos, estas novelas se construyen como hibridaciones, esquemas o marcos compositivos en los que se insertan todo tipo de temas y discursos como experimentos narrativos, caracterizados por una intertextualidad ilimitada.

Presentar todas estas "novelas de amenidad" en lengua alemana es una misión imposible, ya que cada año aparecen nuevos títulos y la lista probablemente superaría las 300 novelas, es tal la popularidad de este nuevo género que bien podemos hablar de un *boom* de la novela de amenidad en lengua alemana ambientada en Mallorca.

A continuación, vamos a abordar fundamentalmente la novela negra, el género más popular y que más se repite en este tipo de novelas en lengua alemana junto con la novela rosa. A través de este análisis pretendemos aproximarnos a una definición del género "novela de amenidad".

Uno de los autores germanos más prolíficos en el género de novela negra ambientada en Mallorca es Andreas Schnabel, quien ha publicado siete libros dentro de una serie caracterizada por contener la palabra *Tod* (muerte) en el título. El mismo autor reconoce que es una estrategia comercial, ya que con este reclamo los libros se venden mejor. *Tod oder Finca* (2009), *Tod in Palma* (2010), *Tod auf der Insel* (2011), *Tod auf Cabrera* (2012), *Tod inclusive* (2013), *Poolposition* (2014) y *Tod unter Pinien* (2016).

La relación de Andreas Schnabel con la isla empezó hace más de 40 años y actualmente pasa temporadas en el pueblo mallorquín de Santanyí, donde tiene alquilada una casa que comparte con otros familiares. Se trata, por tanto, de un autor alemán al que podemos considerar "residente" intermitente en Mallorca, y eso se refleja en sus novelas, donde aparece esta figura representada por el detective Michael Berger, llamado "El Residente" quien trabaja codo con codo con el comisario mallorquín García Vidal.

Un elemento común a las nuevas novelas sobre Mallorca es su intencionado carácter intercultural, los dos mundos, mallorquín y alemán, antes aislados el uno del otro, entran en contacto dentro de la novela, creándose espacios de interacción y diálogo en los que aparecen personajes un poco mejor perfilados, que hablan mallorquín y español, y donde el narrador se convierte en una especie de pedagogo-educador y mediador de la cultura mallorquina. Veamos un ejemplo de ello en la novela de Schnabel *Tod oder Finca:*

> Wenn Sie hier leben wollen, sollten Sie sich aber auch an die Gepflogenheiten dieser Insel halten, und wenn Dinge noch nicht reif sind, dann kann man sie nicht erzwingen [...] Ihre Überheblichkeit sollten Sie stecken lassen, Frau Gräfin. Es mag sein, dass die Einheimischen dieser Insel vieles noch nicht begriffen haben, aber es ist mit Sicherheit so, dass auf Gegenseitigkeit beruht. Ich gebe Ihnen einen kostenlosen Rat, Rosa, unterschätzen Sie nie die Mallorquiner. In vielen ihrer Uralten Bräuche und Riten waren sie schon immer fortschrittlicher als die Resteuropäer. Und wenn Sie vorhaben, die hiesige Gesellschaftsordnung nach Ihren Vorstellungen umzumodeln, dann sollten Sie sich erstmal informieren. Auf dieser Insel waren Frauen bereits gleichberechtigt, zum Beispiel in der Erbfolge, als sich die Herren im Neandertal noch welche aus der Nachbarhöhle geklaut haben. Also, meine Dame, wenn Sie eine Mallorquinerin werden wollen, dann benehmen Sie sich nicht wie eine Deutsche. Er grinste Sie an. Du verstehen??[2] (Schnabel: 2009: 24)

Un ejemplo de novela negra híbrida, una novela negra gastronómica, es *El Gustario de Mallorca und das tödliche Elixir* de la autora Brigitte Lamberts (2017), quien también ha coeditado una antología de 22 relatos criminales con recetas culinarias titulada *Mallorca mörderisch genießen* (2016) en la que participan 18 autores incluida ella misma. Cada relato está ambientado en un lugar distinto de la isla, y al final va acompañado de una receta y de una descripción de la zona.

A continuación, reproducimos un fragmento del relato titulado *Ein Geständnis auf Mallorca*, en el que se explica *La Cassola de xot* o *Lammragout,* un plato típico mallorquín, y donde se presenta uno de los lugares más turísticos de la isla: Can Picafort.

> Und, schmeckt's? Freut mich.
> Etwas viel Knoblauch? Das ist wahrscheinlich normal für ein mallorquinisches Gericht.
> Rosmarin und Thymian sind auch nicht dein Ding? Warum bestellst du das dann?
> Ja, deine Mutter hat nur mit Salz und Pfeffer gewürzt, ich weiß. Die kommt aber auch aus dem Ruhrpott, da kennt man sowas nicht. Locker bleiben. Es liegt mir völlig fern, die Kochkünste deiner Mutter zu beleidigen. Ich mein ja nur. Bitte genieß dein Lammragout, es duftet wunderbar. Was ist denn da noch alles drin? Zwiebel, Tomate, Lauch? Ja, riecht man. Köstlich! Und neben dem Lammfleisch, was ist da an Gemüse dabei? Hab ich mir gedacht – Kichererbsen, grüne Bohnen und Artischockenherzen. Wenn ich könnte, würde ich es mal nachkochen. Das Fleisch ist schön zart. Ich bin entzückt.
>
> Can Picafort liegt im Nordosten von Mallorca und gehört zur Gemeinde Santa Margalida. Der Ort an der Bucht von Alcúdia ist komplett auf Tourismus ausgelegt. An der Strandpromenade befinden sich viele Bars und Restaurants, es gibt eine Einkaufsstraße für den Tag und eine Fußgängerzone für den Abend. Wer darüber hinaus noch etwas Kultur erleben möchte, der fährt z. B. ins nahe gelegene Alcúdia und besichtigt die katholische Kirche Sant Jaume sowie die Ruinen von Pollença. Die heutige Kirche wurde von 1882 bis 1893 im Stil der Neugotik erbaut und ist dem Heiligen Jakobus geweiht. Die ehemalige römische Stadt Pollença ist eine archäologische Ausgrabungsstätte.

[2] Si quiere vivir aquí también debe cumplir con las costumbres de esta isla, y si las cosas no están maduras no se pueden forzar [...] Debe tragarse su arrogancia, condesa. Puede ser que los lugareños de esta isla no hayan entendido muchas cosas todavía, pero esto es recíproco. Le daré un consejo gratis, Rosa, nunca subestime a los mallorquines. En muchas de sus antiguas costumbres y ritos siempre han sido más progresistas que el resto de Europa. Y si tiene intención de cambiar el orden social local de acuerdo con sus ideas, primero debe informarse. Por ejemplo, en esta isla las mujeres ya eran iguales en el orden sucesorio a los hombres cuando los Neardentales las robaban de la cueva del vecino. Entonces, mi señora, si quiere convertirse en una mallorquina no se comporte como una alemana. Él le sonrió. ¿Tú entender? (Traducción propia)

> Sie befindet sich an der Nordostküste der Baleareninsel auf dem Stadtgebiet von Alcúdia.[3] (Lamberts, 2016: 43)

Las dos novelas forman una hibridación entre guía de viajes, guía culinaria, recetario de Mallorca y novela negra, aunque en el *Gustario de Mallorca* Lamberts (2017) añade, además, elementos de la novela histórica y reflexiones críticas sobre el desarrollo turístico de la isla. Para escribir esta novela, la autora ha contado con la colaboración de Sven Dresselmann, un alemán residente en Mallorca y cocinero aficionado.

Este experimento literario refleja lo que hemos denominado "intertextualidad ilimitada", una hibridación literaria que persigue una experiencia lectora intercultural, pluridimensional, sensorial y hedonista, que la misma autora etiqueta como *Genuss-Krimi* (la novela negra del placer).

En esta línea se encuentran también las novelas de Michael Bökler (Böckler), quien se reconoce apasionado viajero, amante del vino y la buena mesa, y así lo refleja también en sus novelas, ambientadas sobre todo en Italia y Mallorca. *Sturm über Mallorca* (1997) y *Nach dem Tod lebt es sich besser* (2002).

Sus relatos combinan la guía de viajes con la novela negra. Al margen de cada página aparecen explicaciones sobre lugares de interés, recomendaciones de restaurantes, vinos, recetas, etc. Al final del libro aparece también un anexo con un registro turístico de más de 70 páginas en el que aparecen todo tipo de informaciones útiles sobre la isla.

> Einige Minuten später stand er auf der Terrasse des kleinen Bauernhauses und sah über knörrige Olivenbäume hinaus aufs Meer. Die CD mit Chopins Meisterwerken war mittlerweile bei der g-Moll-Sonate für Cello und Klavier angelangt. Kay drehte nachdenklich das Weinglas, hielt es gegen die untergehende Sonne. Granatrot schimmerte der Manto Negro aus Binissalem, ein schwieriger Wein, aber gerade deshalb so typisch für Mallorca. Mallorca? Nun, wenn man den kräftigen Wein trank, Chopin hörte, einem aus der Küche der Duft von Auberginen, Knoblauch und Zucchini in die Nase stieg, man aufs glitzernde Meer blickte, dann war Mallorca ganz nah. [...] Kay schloss für einige Sekunden die Augen, dann drehte er sich um und ging zurück ins Haus. Vorerst verlangte der Tumbet noch seine uneingeschränkte Aufmerksamkeit. Ob er etwas Rotwein in die Soße gießen sollte? […]

---

[3] ¿Está bueno? Me alegro.
¿Demasiado ajo? Eso es probablemente normal para un plato mallorquín.
¿Romero y tomillo no son lo tuyo tampoco? ¿Por qué lo pides entonces?
Sí, ya sé que tu madre sólo pone sal y pimienta, pero ella viene del área del Ruhr, ahí esto no se conoce. Relájate. No es mi intención criticar las habilidades culinarias de tu madre. Sólo lo digo. Por favor, disfruta de tu guiso de cordero, huele maravillosamente bien. ¿Qué lleva? ¿Cebolla, tomate, puerro? Sí, ¡huele de maravilla! ¿Y el cordero qué verduras lleva?
Eso pensaba, garbanzos, judías verdes y corazones de alcachofa. Si pudiera lo cocinaría. La carne es muy tierna, ¡me encanta!
Can Picafort se encuentra en el noreste de Mallorca y pertenece al municipio de Santa Margalida. El lugar en la bahía de Alcúdia está completamente adaptado para el turismo. En el paseo de la playa hay muchos bares y restaurantes, hay una calle comercial para el día y una calle peatonal para la noche. Si también quieres algo de cultura, por ejemplo, puedes visitar Alcúdia, la iglesia de Sant Jaume y las ruinas de Pollença. La iglesia actual fue construida entre 1882 y 1893 en estilo neogótico y está dedicada a Santiago. La antigua ciudad romana de Pollença tiene restos arqueológicos y está situada en la costa noreste de la isla de Baleares, en la zona de Alcúdia. (Traducción propia)

> *Tumbet:* Der Gemüseauflauf besteht vor allem aus Auberginen, Zucchini, Tomaten und Kartoffeln und ist ein klassiker der mallorquinischen Küche (Rezept im Registro turístico)[4]. (Böckler, 2010: 18).

Las novelas de amenidad también ofrecen espacios de encuentro para la elaboración y resolución de conflictos interculturales. En la novela de Bea Milana (2015) (pseudónimo) titulada *Komplott im Süden,* la autora, residente en Mallorca durante 15 años, recrea un caso real que desembocó en un largo y desagradable proceso judicial. Una rondalla o fábula mallorquina funciona en el texto como analogía explicativa:

> Anna starrte nachdenklich vor sich hin. Wolfgang hatte gewusst, wie die Spielchen laufen. Die Geschichte erinnerte sie an die balearischen Märchen und Fabeln, in denen es auch fast immer um ein Wesen ging, Tier oder Mensch, der einem anderen eine Falle stellt, um sich selbst zu bereichern. Es war einmal ein Rabe, der pickte mal ein paar Trauben bei S'Illeta, mal ein paar Bohnen und Erbsen bei sa Cortera und Tuent und mal ein paar Feigen in der Calobra. Dabei war er so alt geworden, dass er seine Federn verlor und nichts mehr finden konnte, um sich den Magen zu füllen. Weil aber nichts erfinderischer Macht als ein leerer Magen, sagte er eines Tages zu sich selbst, als ihn der Hunger quälte: Mal sehen, was ich anstellen kann. Es hat mir nie gefallen, anderen Schaden zuzufügen, aber jeder ist sich selbst der Nächste. Meine Haut ist mir mehr Wert als alle anderen zusammen. Auf geht's Futter suchen![5] (Milana, 2015: 172)

Aquí, la referencia intertextual refuerza un estereotipo negativo sobre los mallorquines.

Un ejemplo de novela costumbrista romántica es *Mallorca, ein Jahr* (Breloer y Schauhoff, 1995), y que ya va por la tercera edición. La novela pretende retratar la verdadera Mallorca, esa que se esconde detrás de los muros de los guetos turísticos.

El periodista alemán Michael Weidling es un *Aussteiger*, un expatriado emocional que descubre la verdadera vida de la isla de la mano de Toni, un amigo autóctono y de Mar, una bella e inaccesible mallorquina de buena familia.

La novela ofrece muchas pinceladas sobre la cultura mallorquina, ilustrando costumbres y tradiciones.

---

[4] Unos minutos más tarde se encontraba en la terraza de la pequeña finca y miraba hacia el mar sobre olivos añosos. Mientras tanto, el CD con las obras maestras de Chopin había llegado a la sonata en G menor para violonchelo y piano. Kay giró el vaso de vino sosteniéndolo pensativo contra el sol poniente. Rojo granate brillaba el Manto Negro de Binissalem, un vino difícil, pero tan típico de Mallorca. ¿Mallorca? El vino, Chopin, el olor a berenjena, ajo y calabacín de la cocina y el mar resplandeciente le hacían sentir Mallorca muy cerca. [...] Kay cerró los ojos por unos segundos, se volvió y caminó hacia la casa, el tumbet todavía exigía toda su atención. ¿Y si pusiera un poco de vino tinto en la salsa? […] *Tumbet*: la cazuela de verduras se compone principalmente de berenjenas, calabacines, tomates y patatas y es un clásico de la cocina mallorquina (receta en el Registro turístico). (Traducción propia)

[5] Ana, pensativa, miraba fijamente al vacío. Wolfgang sabía cómo funcionaban los juegos. La historia le recordaba a los cuentos de hadas y a las fábulas de Baleares, que casi siempre trataban de un ser, animal o humano, que ponía una trampa a otro para enriquecerse. Érase una vez un cuervo, que recogió algunas uvas en *S'Illeta*, algunas judías y guisantes en *sa Cortera* y *Tuent* y algunos higos en *la Calobra*. Era tan viejo que perdió las plumas y no pudo encontrar nada para llenar su buche. Pero como no tenía poder inventivo, sino estómago vacío, se dijo a sí mismo un día en que el hambre lo atormentaba: veamos qué puedo hacer. Nunca me gustó dañar a otros, pero uno siempre va primero. Mi piel es más valiosa para mí que cualquier otra. ¡Vamos a buscar comida! (Traducción propia)

> Man wird einen Mallorquiner, mit dem man nicht bekannt oder befreundet ist, nicht dazu bringen, zuzugeben, dass er irgendein Interesse daran hätte, etwas zu verkaufen oder zu vermitteln. Das führt bei Verkaufsgesprächen oft dazu, dass der ausländische Käufer glaubt, der mallorquinische Verkäufer pokere auf mehr Geld. Eigentlich spekuliert er aber nur auf mehr Zeit, um sich – nach auβen – lange genug überlegt zu haben, ob er diesen Käufer akzeptiert. Denn unter Mallorquinern spielt das Prestige des Verkäufers eine groβe Rolle, was auch für die Preisfindung erheblich ist. Der Extranjero, der Ausländer, oder der Forastero, der Festlandspanier, hat nur eine Möglichkeit, Prestige vorzuweisen, nämlich, indem er einen überhöhten Kaufpreis zahlt. Es sei denn – mein Glück - er hat einen mallorquinischen Freund, der über entsprechendes Prestige verfügt und für ihn die Verhandlungen führt, so dass der Verkäufer später sagen kann, er habe an einen Freund von...verkauft. In einem solchen Fall besteht die Preisfindung aus einem Kompromiss zwischen dem Prestige des mallorquinischen Unterhändlers und der Kaufkraft des Freundes[6]. (Breloer y Schauhoff, 1995, p. 231)

Schauhoff y Breloer son residentes en Mallorca y han publicado otros títulos en colaboración con la mallorquina Tonina Oliver, entre ellos: *Zu Gast auf Mallorca*, *Zu Gast in Spanien: Tapas*, *Mallorca: Kultur und Lebensfreude* (Schauhoff et al., 1993; 1995; 1999).

Otro ejemplo dentro de este tipo de novelas lo representa la autora Maike Hempel, quien pasó 5 años en Mallorca y ha publicado 4 títulos rosa ambientados en la isla: *Mallorca, wenn die Sehnsucht bleibt* (2014a), *Mallorca- Mütter, Männer, Katastrophen* (2015), *Mallorca -hin und nicht zurück* (2009), o *Talayot- die vergessenen Türme Mallorcas* (2014b).

Conclusión

A modo de conclusión podemos afirmar que las nuevas novelas alemanas, aunque también podríamos extrapolarlo a las novelas en lengua inglesa o francesa ambientadas en Mallorca, forman parte de un fenómeno sociocultural nuevo, derivado de los movimientos migratorios de amenidad del s. XX y XXI, cuyos desplazamientos no responden a imperativos económicos ni de supervivencia, sino que revelan motivaciones diversas en los desplazados, desde las emocionales y espirituales hasta las puramente estéticas y sensoriales, todas ellas de carácter experiencial. Entre los migrantes de amenidad se encuentran los turistas, los residentes, los expatriados temporales, todos ellos vinculados fuertemente a Mallorca, por esta razón confluyen en todas ellas elementos autobiográficos.

Las novelas de amenidad son un fenómeno de masas, productos culturales comerciales muy populares, cuyo primer fin es el entretenimiento. Su calidad literaria no es muy elevada, ya que interpelan al lector sensorialmente, no intelectualmente, lo cual apunta hacia una experiencia

[6] Usted no va a conseguir que un mallorquín, al que no conoce o con quien no tiene amistad admita que tiene interés en vender algo o hacer de intermediario. Esto a menudo conduce a malentendidos en las negociaciones de compraventa, ya que los compradores extranjeros piensan que el vendedor mallorquín quiere conseguir más dinero. En realidad, solo quiere ganar tiempo para considerar si acepta al comprador, porque entre los mallorquines el prestigio del vendedor juega un papel importante, lo cual también es significativo para el precio. El extranjero o forastero o el continental español sólo tiene una forma de mantener su prestigio, y es mediante el pago de un precio de compra inflado. A menos que – ésta fue mi suerte - cuente con un amigo mallorquín que tenga el prestigio necesario y lleve a cabo las negociaciones, por lo que el vendedor puede decir más tarde que ha vendido a un amigo .... En tal caso, el precio es un compromiso entre el prestigio del negociador y el poder adquisitivo de su amigo. (Traducción propia)

lectora hedonista o erótica a través de la evocación y recreación de situaciones, recuerdos placenteros ironía y marcado sentido del humor. Los principales lectores de este tipo de historias son alemanes conocedores y amantes de la isla, ninguno de estos títulos ha sido traducido hasta el momento al español o catalán.

Se caracterizan por su hibridación e intertextualidad ilimitada, llegando a integrar diferentes géneros o subgéneros literarios. Su máximo exponente es la novela negra, la cual ha vivido un verdadero *boom* desde el cambio de siglo, y que funciona como marco en el que caben todo tipo de experimentos narrativos; así encontramos, por ejemplo, guías de turismo, guías gastronómicas o excursos sobre tradiciones y costumbres dentro de un mismo libro.

La integración de la cultura española y mallorquina en estas novelas es cada vez más evidente, dependiendo del nivel de inmersión del autor en la misma, lo cual habilita en ellas espacios de reflexión y diálogo intercultural, que pueden servir, tanto para relativizar estereotipos sobre Mallorca, como para confirmarlos o incluso crear otros nuevos. En cualquier caso, ofrecen la posibilidad de rehabilitar y actualizar la imagen de la isla, convirtiéndose en auténticos textos publicitarios de gran alcance e impacto que pasan totalmente desapercibidos a los agentes turísticos.

En ocasiones, sin embargo, observamos un uso incorrecto del idioma, tanto del propio como del español, incluso también del mallorquín, hallando numerosos errores ortográficos, incoherencias, etc. que ponen de manifiesto un desconocimiento de la lengua por parte del autor y la falta de rigor a la hora de recopilar, elaborar la información, construir la historia e incluso al editar la novela. Sin embargo, esto no parece afectar al consumo de este tipo de literatura, la cual puede permitirse licencias que serían impensables en otros géneros.

En definitiva, se trata de ficciones literarias de amenidad que giran en torno a una utopía o ideal de vida excitante, aunque desacelerado y fuera de la urbe, una *Dolce Vita* o *Deutsche Vita* en Mallorca.

Referencias

Afinogénova, E. (2007). El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España. En A. del Rey-Reguillo (ed.), *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (pp. 33-63). Valencia: Tirant lo Blanch.

Alzaga-Ruíz, A. (2005-2006). El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarieos artísticos. *Espacio, tiempo y forma, 18-19,* 163-193). https://doi.org/10.5944/etfvii.18-19.2005.1500

Andress, R. (2001). *Der Inselgarten – Das Exil deutschsprachiger Schriftsteller auf Mallorca, 1931-1936.* Amsterdam: Atlanta.

Barthes, R. (1974). Introducción al análisis estructural del relato. En R. Barthes et al. (eds.). *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Bosch Roig, G. (2018). Rutas de cine, el turismo cinematográfico en Mallorca: el caso alemán. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, *16*(3), 843-854. https://doi.org/10.25145/j.pasos.2018.16.059.

Böcklet, M. (1997). *Sturm über Mallorca*. Munich: Droemer-Knaur Verlag.

Böcklet, M. (2002). *Nach dem Tod lebt es sich besser*, Munich: Droemer-Knaur Verlag.

Böcklet, M. (2010). *Nach dem Tod lebt es sich besser.* Munich: Knaur.

Breloer, H. y Schauhoff, F. (1995). *Mallorca, ein Jahr*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch.

Breuninger, M.; García i Boned, G. (2011). *Mallorcas vergessene Geschichte. Wie das Inselparadies zur Hölle wurde*. Palma de Mallorca: Vitolibro.

Bürger, O. (1924). *Spaniens Riviera und die Balearen*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.

Casadesús, A. (2011). Mito insular y realidad. Los viajes a Mallorca de Bürger y Pagenstecher como ejemplo. En B. Raposo e I. Gutiérrez (eds.), *Estereotipos interculturales germane-españoles* (pp. 77-84). Valencia: Universitat de València.

Einsele, G., Massanet, M. y Reixach, G. (2015). *Die Zeit zerbröckelt (1930-1936). Das mitteleuropäische Exil in Cala Ratjada*. Capdepera: AMC Ajuntament de Capdepera.

Frontur (2017). Estadística de Movimientos Turísticos en Fronteras. (FRONTUR) Diciembre 2017 y año 2017. https://www.ine.es/daco/daco42/frontur/frontur1217.pdf

Glorioso, R. S. (1999). Amenity migration in the Sumava bioregion, Czech Republik: implications for ecological integrity. En: P. Godde, M. F. Price y F. M. Zimmermann (eds.), *Tourism and Development in Mountain Regions* (pp. 275-295). Wallingford: CAB International.

Hempel, M. (2009). *Mallorca -hin und nicht zurück*. Kreuzlingen: Muschel Verlag.

Hempel, M. (2014a). *Mallorca, wenn die Sehnsucht bleibt*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Hempel, M. (2014b). *Talayot- die vergessenen Türme Mallorcas*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Hempel, M. (2015). *Mallorca- Mütter, Männer, Katastrophen*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Lamberts, B. (2017). *El Gustario de Mallorca und das tödliche Elixir*. Düsseldorf: Oberkassel.

Milana, B. (2015). *Komplott im Süden*. Norderstedt: BoD.

Moss, L. A. G. (1994). Beyond Tourism: The amenity migrants. En M. Mannerma, S. Inayatullah y R. Slaughter (eds.), *Coherence and Chaos in Our Uncommon Futures, Visions, Means, Actions* (pp.121-128). Turku: Turku School of Economics and Business Administration.

Moss, L. A. G. (2004). Amenity migration: global phenomenon and strategic paradigm for sustaining mountain environmental quality. En: L. Taylor y A. Ryall (eds.), *Sustainable Mountain Communities: Environmental Sustainability for Mountain Areas Impacted by Tourism and Amenity Migration* (pp. 19-24). Banff: Banff Centre.

Moss, L. A. G. (ed.) (2006). *The Amenity Migrants: Seeking and Sustaining Mountains and their Cultures*. Wallingford: CABI.

Salvà, P. (1998, 19 de julio). Mallorca, la invasión alemana. *El Mundo*.

Schauhoff, F., Oliver, T. et al. (1993). *Zu Gast auf Mallorca*. Ostfildern: DuMont Reiseverlag.

Schauhoff, F., Oliver, T. et al. (1995). *Zu Gast in Spanien: Tapas*. Ostfildern: DuMont Reiseverlag.

Schauhoff, F., Oliver, T. et al. (1999). *Mallorca: Kultur und Lebensfreude*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft.

Schnabel, A. (2009). *Tod oder Finca*. Colonia: Emons.

Schnabel, A. (2010). *Tod in Palma*. Colonia: Emons.

Schnabel, A. (2011). *Tod auf der Insel*. Colonia: Emons.

Schnabel, A. (2012). *Tod auf Cabrera*. Colonia: Emons.

Schnabel, A. (2013). *Tod inclusive*. Colonia: Emons.

Schnabel, A. (2014). *Poolposition*. Colonia: Emons.

Schnabel, A. (2016). *Tod unter Pinien*. Colonia: Emons.

Sofranko, A. J. y Williamns, J. D. (1980). *Rebirth of Rural Amerika: Rural Migation in the Midwest*. Ames: Iowa State University.

Statista (2019). *Evolución anual del número de turistas alemanes que llegaron a las Islas Baleares de 2010 a 2017*. https://es.statista.com/estadisticas/536539/turistas-alemanes-en-las-islas-baleares/

Progreso y Tradición: imaginarios sociales en pugna en *La montaña mágica*

Progress and Tradition: social imaginaries struggling in *The magic mountain*

Ángel Enrique Carretero Pasin
IES Rosalía de Castro/Universidade de Santiago de Compostela
angelenrique.carretero@usc.es

Resumen

Este trabajo tiene por vocación general mostrar la relevancia contenida en la literatura para reflejar los imaginarios sociales dominantes en una determinada época histórica. Para ello toma como referencia una de las novelas más significativas del pasado siglo, *La montaña mágica*, obra del literato y pensador de origen alemán Thomas Mann, expresión culminada de lo que es una literatura filosófica. Más específicamente, el trabajo saca a la luz, en boca de dos personajes arquetípicos antagónicos, los dos grandes imaginarios sociales en pugna irreconciliable a lo largo de la modernidad. Por una parte, un imaginario social en donde se alienta la materialización de una sociedad venidera pivotada sobre la idea de progreso. Por otra parte, otro imaginario social reactivo al primero entregado a la tradición. El trabajo desvela las claves de la incomunicación de ambos imaginarios sociales, así como el destino que les será deparado, a saber, su choque frontal que servirá de disparador de la violencia. Asimismo, este trabajo delata la imbricación de estos imaginarios sociales con dos visiones ideológico-políticas diametralmente encontradas con el desate de la I Guerra mundial, pero sobremanera la inigualable trascendencia contenida en los imaginarios sociales para activar una praxis individual y colectiva en un concreto concierto histórico.

Palabras clave: imaginario social; progreso; modernidad; religión; política.

Abstract

This work has a general vocation to show the relevance contained in the literature to reflect the dominant social imaginaries in a certain historical epoch. For this, he takes as reference one of the most significant novels of the past century, *The Magic Mountain*, the work of the German-born writer and thinker Thomas Mann, a culminated expression of what is a philosophical literature. More specifically, the work brings to light, in the mouths of two antagonistic archetypal characters, the two great social imaginaries in an irreconcilable struggle throughout modernity. On the one hand, a social imaginary that encourages the materialization of a future society based on the idea of progress. On the other hand, another social imaginary reactive to the first delivered to tradition. The work reveals the keys of the isolation of both social imaginaries, as well as the fate that will be given to them, namely, their frontal clash that will serve as a trigger for violence. Likewise, this work reveals the imbrication of these social imaginaries with two ideological-political visions diametrically found with the unleashing of the First World War, but above all the unequaled transcendence contained in the social imaginaries to activate an individual and collective praxis in a concrete historical concert.

Key Words: Imaginary; Progress; Modernity, Religion; Politics.

Recepción: 16.4.2019
Aceptación definitiva: 25.10.2019

Introducción

Ante todo *La montaña mágica* se nos descubre como el más sofisticado estilo de una novela de ideas. La suspensión del tiempo ordinario a la que da pie el asiento de una constelación de personas en la a-temporalidad de las cumbres montañosas de Davos, a cinco mil pies de altura en un sanatorio para enfermos pulmonares, destapa un aletargado entusiasmo reflexivo acerca del sentido del tiempo y la historia en el crepúsculo de s. XIX y los albores de s. XX. O, si quisiésemos encuadrar con más precisión su contenido, la obra se situaría en el periodo enmarcado en el efervescente clima cultural correspondiente a los prolegómenos al estallido de la I Guerra mundial, acontecimiento que, por otra parte, va a estar omnipresente en el telón de fondo del transcurso de la novela. En el decurso de su trama argumental se disecciona la palpable contradicción entre los principales posicionamientos filosóficos nucleares que empapan el ambiente epocal, a las puertas del estallido de la confrontación bélica. Por otra parte, no en vano se ha explicado que los pilares sobre los cuales se ha configurado la autodefinición caracterizadora de la modernidad son el de la conquista de mayores cuotas de autonomía individual a resultas de su *coupure* con el apego al universo de la tradición a la par de una extensiva racionalización de los plexos en donde se entreteje la vida social (Castoriadis, 1994: 64-77).

No es baladí, pues, que en la trama de ideas hilvanada a lo largo de la obra se explicite con claridad la lucha entablada entre los dos grandes imaginarios sociales en abierto combate permanente durante el itinerario acontecido durante la modernidad: una desenfrenada apología del progreso al unísono de una preservación de la fidelidad al latido inmemorial de la tradición. En este aspecto, a título aclaratorio nos apropiaremos de la conceptualización de imaginario social enunciada en la década de los años setenta de s. XX por el filósofo y psicoanalista griego-francés Cornelius Castoriadis, en tanto "articulación última" mediante la cual se establece, en su globalidad, lo que las cosas son y debieran ser, cuáles son las cosas y qué son, lo que importa o vale y lo que no (Castoriadis, 1983: 133-135). Una antítesis entre ambos imaginarios sociales con unas implicaciones políticas nada complicadas de entrever y puestas al desnudo *in actu* con motivo de la primera contienda que azotó a Europa en el s. XX, encadenándose, a renglón seguido, sobre el escenario de la segunda.

Estos imaginarios sociales se concretan en boca de dos personajes ideológicamente contrarios, Settembrini y Naphta, hospedados en el sanatorio de los Alpes suizos. Ambos guiados por dos visiones del mundo, por dos metafísicas, contrapuestas y enteramente irreconciliables. En su particular estancia en las alturas alpinas, Hans Castorp, joven ingeniero –dedicado a un saber ilustrativo del espíritu de progreso que contagia la época- y protagonista estelar en la trama de la novela, se topa azarosamente con ellos dos. El joven escucha a veces con extrema perplejidad pero nunca descuidando la atención sus graves disputas dialécticas, experimenta sentimientos ambivalentes hacia estos personajes, titubea entre el uno y el otro sin decantarse de lleno por ninguno y, a posteriori, extrae sus propias conclusiones personales desde una

perspectiva ecuánime. La formación iniciática para la posterior inmersión en la complejidad de la maraña del mundo de Hans Castorp se debatirá en el fuego cruzado entre el hervidero de ideas en el que se confrontan estas dos tomas de posición filosóficas angulares que atraviesan el momento histórico que le ha tocado vivir. Una hostilidad esgrimida entre la centralidad de estos dos imaginarios que se declaró como uno de los vértices temáticos de la especulación sociológica en los clásicos de esta disciplina – léase Ferdinand Tönnies, Émile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel junto a algunos otros- y que su eco se perpetuó, si bien en un lenguaje depurado de resonancias decimonónicas y en un timbre mucho más latente o subrepticio, hasta la teorización social de nuestros días –léase Jürgen Habermas, Anthony Giddens, Alain Touraine o Niklas Luhmann, entre algunos otros menos renombrados, comprometidos en la tarea de elaborar una sistematización sociológica de la arquitectura de la sociedad moderna-. Empero, todo hay que decirlo, una contradicción entre ambos imaginarios, en modo alguno, irresuelta. Eso sí, una irresolución de la que todavía puede a día de hoy apreciarse su sombrío centelleo a nivel ideológico-político, acaso íntimamente derivado de la indiferencia pública al destino finalmente seguido, como se verá, por una tal contradicción.

Settembrini: imaginario social del progreso

El primer personaje en cuestión lleva por nombre Settembrini. Su descripción se corresponde con la de un hombre de origen italiano, socializado en una herencia familiar ligada al Liberalismo Político enfrentado al Absolutismo monárquico muy del tono de finales de s. XIX, de retórica ampulosa, verborrea fácil, miras pedagógico-morales y obsesionado por una ruptura con una ancestral inmovilidad histórica. En la trastienda de su fanfarronería se incuba un espíritu de resentimiento hacia el inmemorial beneplácito concedido a las élites, encadenadamente transmitido a través de la saga familiar desde dos generaciones precedentes.

El imaginario social al que este personaje se adhiere como proyecto de perfeccionamiento futuro para la humanidad radica en una fe ciega en la irrupción de un novedoso horizonte histórico marcado por la desaparición de los privilegios estamentales del *Ancien régime* sobrevivientes del trastocado orden feudal, encabalgada en el poder conferido a la diosa razón como garante del buen devenir seguido por la humanidad y en los ideales cívico-políticos aupados a raíz de la Revolución francesa. En el retrato de este imaginario social que él defiende se responsabiliza al ejercicio histórico de la voluntad humana en la tarea de forzar el vector de la historia a fin de la universalización del proyecto según el cual el futuro sea mejor que el pasado, asumiendo que el punto final de este recorrido es la materialización de un paraíso terrenal.

Settembrini personaliza los valores consagrados por la Europa emanada de las revoluciones burguesas, fundamentalmente la de brillo francés. Él es un adalid de la modernidad, en la medida en que es deudor del influjo de la fe en un propósito de gestión política muy a la francesa que, recorriendo el itinerario programático que va del utopismo de Saint-Simon al

"espíritu positivo" propugnado al modo de religión por Auguste Comte –para quien el "dogma del progreso" es indisoluble "del continuo mejoramiento de nuestra propia naturaleza, principal objeto de adelanto humano" (Comte, 1980: 78)-, planea una regeneración de un dañado tejido colectivo por vía de un riguroso conocimiento de las leyes rectoras del funcionamiento interno de la sociedad, en un parangón con el modelo de conocimiento empleado exitosamente en el dominio de la Física (Marcuse, 1971: 321-349). Es revelador que este personaje se enorgullezca de pertenecer a una *Ligue pour l'organisation du progrès*. Organización de cariz francmasónico diseminada por la práctica totalidad de la geografía europea del momento que, apoyándose en la estela ideológica dejada por una particular lectura del darwinismo, tiene por vocación el compromiso con el alcance del progreso para la humanidad, erigido ahora en nueva deidad y signo de felicidad. Su *leitmotiv* ideológico: la transmisión de los preceptos filosófico-políticos de la Ilustración mediante el apoyo en una infraestructura institucional desplegada por diferentes países y en una cercana colaboración con las directrices de los partidos progresistas europeos del momento. La *Ligue* en cuestión se presenta como una vacuna de color reformista ante los desajustes en el organigrama social suscitados a remolque del empuje de la sociedad industrial. Pero no solo eso: su objetivo último es la utopía consistente en una entera erradicación de cualquier asomo de sufrimiento humano por medio de una correcta administración del conocimiento científico sobre un, hasta la fecha, inmaduro y caótico magma social.

En este encuadre, uno de los nudos argumentales centrales de la novela será la reflexión acerca de qué tipo de nobleza de espíritu pudiera atesorar la enfermedad, en la medida en que se admite que ella es la que, a la postre, da sentido a una vida. La respuesta de Settembrini, apóstol de las luces que quieren permear la atmósfera de la época, es considerar esta mentalidad ennoblecedora de ella como algo profundamente arcaico, anacrónico, oscurantista, resultado sin más de los prejuicios y la ignorancia. Para el italiano, la enfermedad, la cual nos haría tomar contacto con un "régimen nocturno", nada apolíneo, de la vida, es, por encima de otra cosa, una humillación para las posibilidades en las que se inscribe el ser humano. Y en esto, que no en otra cosa, reside la auténtica tragedia suya: en un aborto de las potencialidades humanas.

De manera que la reflexión en torno a la enfermedad es lo que sirve a este personaje de catapulta para la realización de una loa al progreso. Se trata de una visión de las cosas nunca vista hasta el s. XVIII no solamente en círculos occidentales sino en cualquier otra latitud geográfica y que impregnará el sentido histórico adoptado por las sociedades venideras: una consagración sin rémoras al espíritu de optimismo epocal según el cual la idea de que un ilimitado mejoramiento de la humanidad es responsabilidad exclusiva de una ejercitación de la voluntad humana mediada por el conocimiento del mundo y no de instancias metasociales. "Para esta corriente –ha dicho Robert Nisbet- el objetivo del progreso, el criterio del avance, es la consecución *en la tierra* de esas virtudes morales o espirituales y, en último término, el perfeccionamiento cada vez mayor de la naturaleza humana" (Nisbet, 1996: 21). Por tanto, la

idea fuerza compartida como dogma por el italiano es que la adscripción al imaginario social del progreso, reflejada en el culto sin barreras asignado al trabajo humano, a la actividad de signo productivo, induce un avance imparable y sin cortapisas de la humanidad venidera, conducente a la consecución final del reino de la felicidad. Como se ha recalcado suficientemente, como si de un metamorfoseado sentido de la historia cristiano, junto a una inversión del paraíso redentor planteado por esta religión, se tratase. "La significación de esta visión de un fin último, como *finis* y *telos*, es lo que suministra un esquema de orden y significación progresivas, un esquema que fue capaz de superar el miedo de los antiguos a la fatalidad y la fortuna (Löwith, 1973: 25). Categoría de trabajo sobre cuyos hombros recaerá, entonces, la forma mediante la cual esa voluntad humana autónoma, desligada del enquistado en prejuicios y concesiones a ataduras exteriores, se manifiesta. La concepción de la enfermedad en este horizonte de pensamiento no deja lugar a dudas:

> Se remonta a los tiempos dominados por la superstición, en los que la visión del hombre era fruto de un pensamiento degenerado que le privaba de toda dignidad; a los tiempos dominados por el miedo, en los que la armonía y el bienestar eran considerados sospechosos y diabólicos, mientras que la enfermedad se entendía como una especie de pasaporte hacia el cielo. Pero la razón y la Ilustración disiparon estas sombras que pesaban sobre el alma de la humanidad, aunque no del todo, pues la lucha todavía continúa. Y esta lucha, señor mío, se llama trabajo, trabajo terrenal, trabajo por la tierra, por el honor y los intereses de la humanidad; y renovadas en la lucha de cada día, esas fuerzas liberarán definitivamente al hombre y lo conducirían por los caminos de la civilización y el progreso hacia una luz cada vez más clara, dulce y pura. (Mann, 2009: 128)

No obstante, la enfermedad es solo un gesto que incita a una inquietud por ahondar en una dimensión mucho más amplia y penetrante de la experiencia humana: el sufrimiento personal absolutamente indisociable a la misma vida y no como la sombra negada de ella. Para el apostolado de Settembrini, su única causa repetitiva: una nefasta gestión del entramado social. Su único remedio a mano para hacerle frente eficazmente: de nuevo el escrupuloso conocimiento científico-técnico de las leyes gobernadoras de la dinámica social. Así pues: dado que, en última instancia, la irrevocable singularidad de la vida individual queda, de este modo, enteramente evaporada bajo la moldura de la universalidad y abstracción *insitas* en los parámetros diseñados desde lo político, las episódicas patologías que afectasen a lo primero encontrarán una respuesta necesariamente en lo segundo. En efecto, a partir de entonces todo desajuste, cualquiera que fuese la peculiaridad de este, relativo a aspectos de la vida social tendría, presumiblemente, una protocolaria resolución. Basta que la ciencia y la técnica disipen su ecuación explicativa y se instrumentalicen al dictado de unos fines globales perseguidos por el cuerpo social. Una versión de lo social en donde, en adelante, el destilado de cualquier tipo de acontecimiento se verá secuestrado por la lógica sellada en la alianza entre Estado y Ciencia.

> Tal es, pues, la finalidad de la "Patología Sociológica". En unos veinte volúmenes, en forma de diccionario, se estudiarán y enumerarán todos los casos de sufrimiento humano que se puedan imaginar, desde los más íntimos y personales hasta los más grandes conflictos de grupos, o el sufrimiento que se deriva de las luchas de clase y los conflictos internacionales: en una palabra, se expondrán los elementos químicos cuyas múltiples mezclas y combinaciones determinan los distintos tipos de sufrimiento humano y, tomando como directriz principal la dignidad y felicidad de los hombres, se propondrán los medios y las medidas que se consideren indicados para eliminar la causa de estos males. Destacados representantes de la intelectualidad europea, médicos, economistas y psicólogos tomarán parte en la redacción de esta enciclopedia del sufrimiento, y la sede central de Lugano se encargará de recopilar los diversos artículos. (Mann, 2009: 316)

Lo que el italiano preconiza, convirtiéndose en portavoz transmisor de una consigna con un sobresaliente impacto en el decorado de la época, es que el sentido de todo por entero debe estar orientado por el *telos* del imaginario social del progreso, emergente figura prometéica transformada, al cabo, en una mutada y sibilina confesión de calado laico. El quid consiste en qué hacer, bajo este programa, con aquellas formas de expresividad de lo simbólico con un inadecuado o malparado encaje en el seno de este imaginario social (Durand, 2000: 99 y ss.). Por ejemplo, qué hacer, como tanto preocupaba a Friedrich Nietzsche y algunos selectos espíritus del momento, con la tonalidad atávica del arte. Para Settembrini, privado el registro de este de la intención de unas atribuciones de mejora moral, se tornaría ridículo. A su juicio, el lema de un aquilatamiento de la vida dispensado por el arte podría verse esquematizado bajo una diametral disyuntiva: adormecer o liberar. Por tanto, en esta lectura la naturaleza del arte no es valorada en sí mismo, sino en razón del propósito al cual esta se encomienda. Según Settembrini solo cabe, simplificadoramente, la segunda opción. Es más, la embriaguez procurada por una absorción en la primera debiera ser ahuyentada. Por eso, el arte que no se sujetase a la categoría de emancipación como precondición suya no solo sería una empobrecedora mistificación de la realidad sino que pesaría como obstáculo en el logro de la ansiada emancipación.

Es sabido que la música, lenguaje en donde en una tradición apegada a la cultura germánica se destila la pureza de lo prístino, lo telúrico, lo dionisíaco, juega un papel estelar en el itinerario de la obra de Mann, como también en la de F. Nietzsche, su principal inspirador. La *hybris* a la cual concita la música es un modo sin sucedáneos de comunión con una ancestral, des-histórica, verdad. Acaso porque ella sea considerada como un modo peculiar de lo poético sumamente reacio, por definición, a las exigencias de un imperativo moral emancipador en donde pueda ser encorsetada. Y esto es lo que precisamente irrita a Settembrini: la dificultad interna del arte a la hora de instalarse y engarzar con la gramática del ideario progresista en donde lo histórico-político desplazan a la espiritualidad mítico-religiosa, acaso porque para este ideario la esencia de todo se constriña, sin más, a las coordenadas de lo histórico-político. En otras palabras: ¿qué hacer con el eco, evocado musicalmente, de lo más originario constantemente acontecido, de un retorno de lo mismo?

> La música despierta…, y en este sentido es moral. El arte es moral en la medida en que despierta a las personas. Pero ¿qué pasa cuando ocurre lo contrario: cuando anestesia, adormece y obstaculiza la actividad y el progreso? La música también puede hacer eso, es decir, ejercer la misma influencia que los estupefacientes. ¡Un efecto diabólico. Señores míos ¡El opio es cosa del diablo, pues provoca el embotamiento de la razón, el estancamiento, el ocio, la pasividad… Les aseguro que la música encierra algo sospechoso. Sostengo que es de una naturaleza ambigua. Y no es ir demasiado si la califico de políticamente sospechosa. (Mann, 2009: 148)

En una alusión como parangón con las nociones de lo apolíneo y lo dionisíaco nietzscheanas de las que echará mano sin reparos Thomas Mann, Settembrini entiende que el mundo se ha debatido y debate incesantemente entre dos fuerzas antagónicas: la luminosidad de la razón y la oscuridad de lo más prístino. El romanticismo, por el italiano sumamente repudiado, fue, por ejemplo, una apuesta paradigmática por lo segundo. La modernidad es, sin embargo, por proseguir con la estela nietzscheana, intrínsecamente apolínea. Es más se autodefinirá en base a una radical negación de aquello en sí irreductible o puesto escrupulosamente a distancia de lo apolíneo, tildado ahora como algo profundamente diabólico. Y aunque, como al alimón supieron presentir literatos de la talla de Th. Mann o Stefan Zweig, el diablo aparentemente exorcizado siempre haya estado ahí presente, agazapado, recordándonos de vez en cuando que también él existe y tiene necesidad de un reclamo de sus derechos en la trama social, el curso evolutivo de la modernidad ha consistido en una infructuosa tarea encargada de su domeñado (Zweig, 2013). Para Th. Mann la Civilización ha sido precisamente no más que eso, un titánico combate contra el embrujo al que arrastran las fuerzas dionisíacas. Settembrini, sin embargo, se hace cargo de que el timonel que lleva a un mejor puerto a la sociedad venidera no puede ser otro que la razón.

> Sin embargo, la *hybris* de la razón contra las fuerzas oscuras representa el grado más alto de lo humano, y atrae la venganza de los dioses envidiosos y, *per esempio*, la lujosa arca que surcaba el océano se va a pique, y eso constituye un noble final. También la hazaña de prometeo fue fruto de la *hybris*, y su castigo, encadenado a la roca escita, es a nuestros ojos el más sagrado de los martírios. Pero ¿qué es de esa otra *hybris*, de la perdición que se encuentra por adentrarse en el perverso mundo de la sinrazón, de las fuerzas enemigas del género humano? ¿Acaso tiene algo de noble? ¿Puede haber honor en tal conducta? *¿Sí o no?* (Mann, 2009: 457)

Por otra parte, el progreso, no lo olvidemos, ha estado vinculado a una pulcra gestión del espacio y el tiempo. Settembrini recalca que la superioridad ostentada por Occidente sobre Oriente consiste en que el primero ha sabido sacralizar el tiempo. Occidente habría conseguido vacunarse frente a los estragos provocados por la indiferencia ante la fugacidad del devenir temporal, disciplinando la temporalidad a merced de un mejor provecho y utilidad social. En realidad, Settembrini está haciendo una inintencionada alusión al régimen temporal del que hará uso la modernidad, es decir, el tiempo visto como invariante y cuantificable que abomina de lo eterno y recurrente. Un régimen, como ha desentrañado certeramente Norbert Elias, que, surgido de la sustitución de Dios por las leyes de la naturaleza, consiguió desgajar el tiempo de su unidad con la centralidad de Dios y el ser humano. De manera que el "tiempo de los Dioses" o "tiempo de los sacerdotes" daría paso al "tiempo del Estado" o "tiempo de los reyes y funcionarios" (Elias, 1989: 120). Podría decirse que algo semejante a lo ocurrido con el espacio,

cuya vanagloria, en este caso, vendría dada por su administración funcional acorde a las concesiones conferidas al canon racionalista que ha servido de faro en la planificación del urbanismo moderno (Lefebvre, 1976: 43-71). No obstante, según Naptha esta buena gestión occidental del espacio-tiempo marca una indudable diferencia con respecto a otras culturas, puesto que es el factor que habría facilitado un progreso histórico vedado a estas otras.

> Nuestro tiempo es tan escaso como el espacio de nuestro noble continente, recortado y subdividido con tanta finura; nosotros dependemos estrictamente de una cuidadísima administración tanto de lo uno como de lo otro, dependemos del aprovechamiento: aprovechamiento del tiempo y del espacio, ingeniero. Tome como ejemplo nuestras grandes ciudades, esos centros y hogares de la civilización, esos crisoles del pensamiento. En la misma medida en que el terreno sube de precio en ellas, en que malgastar el espacio se convierte en algo imposible, también el tiempo, ¡fíjese bien¡, se vuelve cada vez más precioso. *Carpe diem¡* Fue un hombre de ciudad quien dijo eso. El tiempo es un regalo de los dioses, entregado al hombre para que lo aproveche en aras del progreso de la humanidad. (Mann, 2009: 312)

Con todo, la faceta más relevante del imaginario social progresista preconizado por Settembrini es su indisolubilidad de una programática de sello político. Es aquel que, oponiéndose a un crisol de convicciones, privilegios y servidumbres adosados a la prevalencia del sistema de gobierno monárquico y la Iglesia cristiana en el viejo orden tradicional, sueña con materializar los ideales cosmopolitas de la Francia republicana por el resto del mundo. Es aquel indisociable de la idealizada promoción de los valores de *Liberté*, *égalité* y *fraternité*, en abrupta ebullición con el detonante revolucionario; en suma, de la inclinación a una transmutada sacralización del Estado-nación, y consiguientemente de la *citoyenneté politique*, llevada a cabo a raíz de la modernidad (Agamben, 1998: 151 y ss.). En su caso, un coctel aparentemente bien avenido de humanismo y política que, sazonada de una considerable dosis de *boutade*, dinamizará una correcta expectativa de porvenir para un mundo a alcanzar. De manera que la extensión de la universalidad de la ley, junto al compromiso conjunto contraído con los deberes cívicos, arrastraría consigo *ipso facto* la entera felicidad de la humanidad en su totalidad. Porque, conviene tenerlo presente, la dignidad humana solo toparía la autojustificación de su autenticidad en los adentros del umbral de un marchamo político, nunca en las afueras de este. En realidad, se trata del afán inscrito en la época moderna por otorgar valor a la *Civilización* -al más puro estilo francés- en detrimento de la *Cultura* –al estilo de raigambre germánica- (Elias, 1987: 57-82). Su enemigo recalcitrante en esta empresa: la autoridad representada por los ya decadentes sistemas políticos europeos, empantanados en la familiaridad a un natural abolengo, emblematizados por la vetusta organización social imperante en la Viena imperial.

> Pero ese día llegará –dijo Settembrini, y sonriendo bajo su bigote-. Llegará, si no sobre las alas de la paloma, sobre las del aguila, llegará con la aurora del hermanamiento de todos los pueblos, bajo el signo de la razón, la ciencia y el derecho. Traerá consigo la santa alianza de la democracia de los ciudadanos: esplendorosa contrapartida de la infame alianza de los príncipes y sus gabinetes, de los que el abuelo Giussepe en persona fuera amigo mortal, en una palabra: la República Universal. (Mann, 2009: 202).

Naphta: imaginario social de la tradición

El segundo personaje, más controvertido que el anterior, es Naphta. Su descripción aporta los siguientes rasgos: Catedrático de lenguas clásicas, de origen alemán en familia humilde, poco agraciado físicamente, nada histriónico, excelente conocedor del saber de raigambre grecolatina y medieval, estudioso consagrado a *La Torá*, de habla categórica y cáustica, acérrimo defensor de la verdad perenne de la antigüedad en su *querelle* contra el espíritu de novedad impulsado por los modernos. Se educó en la elitista institución jesuítica, buque insignia del catolicismo contrareformista, con un acusado peso en la Teología, viendo truncada su esperanzadora carrera académica a consecuencia de una repentina enfermedad, lo que no le impidió conservar una distinguida aristocracia del espíritu durante el transcurso de sus días.

El desafío de Naphta no tiene, en modo alguno, un cariz novedoso en el concierto de la historia del pensamiento occidental moderno. En resumidas cuentas, se trata de la contraofensiva ideológica del catolicismo a la implantación de la ontología política moderna. Literatos, pensadores e historiadores a quienes pudiera objetárseles cualquier otro defecto menos el de la lucidez lo han seguido más o menos a rajatabla. Es la senda inaugurada en su problematicidad por Joseph De Maistre, Edmund Burke o Gilbert K. Chesterton entre otros pensadores desterrados por erigirse en contrafiguras de la modernidad. Como emblema de reaccionario demodé al uso, el profesor de Teología alemán desconfiará, sobre todo, de la ingenuidad y atrevimiento en la creencia del victoreado avance en la dignidad humana que pudiera estar reportado por los ideales políticos instaurados en la modernidad y decisivamente entronizados a causa de la Revolución francesa. Él representará el desentierro de la pureza más íntima de los valores germánicos, los de una agonizante organicidad y singularidad ensamblada con la vida, resistente al plegamiento en el hegemónico legado universalista de ciudadanía entallado en un corte napoleónico (Elias, 1987: 57-82). No le falta razón, pues, a Georg Lukács, cuando afirmaba que el más acuciante problema con el que se enfrentó el universo cultural burgués alemán en la Edad Moderna –y Mann como insigne representante suyo- fue el esfuerzo por encontrar un equivalente de marca genuina en donde se tradujese el ser y fundamento de la categoría de citoyen (Lukács, 1969: 48). Lo que, a la postre, serviría de frágil puente de unión entre la Cultura (Alemania) y la Civilización (Francia y Gran Bretaña).

En una de sus primeras controversias dialécticas destapadas con Settembrini, Naphta pronuncia su ferviente aversión a uno de los axiomas neurálgicos sobre los que ha gravitado el significado del progreso en la modernidad: la consideración del trabajo activo como genuina fuente de desarrollo de las potencialidades humanas y motor sin cortapisas de un inacabado avance histórico. Para él sería un grave equívoco alentado por la modernidad cincelar, a secas, lo que es el ser humano en lo que este hace. En lugar de la *vita activa* enseñoreada a raíz de la modernidad, aboga, como contrapartida, por la *vita contemplativa* sobrevalorada con anterioridad en el marco de la sociedad grecolatina y medieval (Arendt, 1998. 21-36). El problema de fondo consistirá, para él, en la ficción conllevada en la endiosada

autodeterminación de la voluntad humana aupada a un elevado rango por la modernidad. Su propuesta doctrinal, a contrapelo de los designios de la época, desemboca, entonces, en una apología de la inacción. Una manera de decir que el mundo no debiera ser violentado por designio o transigencia humana alguna en aras de la falaz tentativa de hacerlo progresar. Dice Naphta:

> ¿Y la mística occidental? ¿Y el quietismo, que cuenta entre sus adeptos a Fenelon y enseña que toda acción es un error porque querer ser activo es ofender a Dios, que es el único que debe obrar? Cito la doctrina de Miguel de Molinos. Parece, pues, que la posibilidad espiritual de encontrar la salvación en el reposo está universalmente difundida entre los hombres. (Mann, 2009: 483)

En términos políticos, que duda cabe que el cultivado profesor confiesa su más profundo descreimiento de los ideales republicanos ensalzados por la modernidad en lo que estos portan de una afirmación de una visión burguesa del mundo en donde, tras el disfraz de una universalización de la categoría de derechos de ciudadanía, se encubre la operatividad de un elemento totalitario asociado a la cristalización del Estado-nación anulador de la más honda dignidad humana. Para él, pues, en el trasunto de la emancipación se oculta la tiranía de un terror dispuesto a ser implantado en la historia.

> Y en cambio –replicó Naphta, fue el amor al prójimo lo que puso en marcha la maquinaria con la cual la Convención Nacional limpió el mundo de "malos ciudadanos". Todos los castigos de la Iglesia, incluso la hoguera, incluso la excomunión, fueron impuestos para salvar el alma de condenarse eternamente, cosa que no puede decirse de la furia destructora de los jacobinos. Me permito subrayar que toda justicia inquisitorial y de sangre que no sea fruto de la fe en un más allá es una bestialidad sinsentido. (Mann, 2009: 508)

A contracorriente de la fe epocal en la ciencia, planteada desde la Ilustración como conocimiento liberador de dogmas y emblema sin parangón del progreso, Naphta no solo pone en duda la objetividad en ella de antemano impresa sino que muestra el empobrecimiento de su objetivo en relación al cifrado en el proceloso mar de la Teología. A su juicio, la Iglesia cristiana tuvo la virtud de saber ver que el modelo de conocimiento que no reportase una mayor plenitud en el plano de la espiritualidad humana carecería por completo de valor. Esta ha alertado acerca de que conocimiento y felicidad humana no solo no irían unidos sino que estarían intrínsecamente reñidos. La postura de Naptha es, en el fondo, una versión renovada de la lección antimoderna rezumada de la leyenda griega de la caja de Pandora o el mito del jardín del Edén del que salieron Adán y Eva al ser tentados por la voluntad de saber (Nisbet, 1996: 21). Y esta sabiduría antigua no debiera tergiversarse, como según Naptha ha ocurrido en demasía, bajo una esquematización trufada por una carga ideológica ilustrada en donde esta institución pretendería así apuntalar el oscurantismo en detrimento de la luz aportada por la racionalidad científica. En el conflicto desatado entre religión y ciencia inaugurado con las directrices gnoseológicas auspiciadas desde la nueva ciencia puesta en marcha por obra de Galileo y presente en todo el itinerario de la modernidad, lo que, en última instancia, sostendrá Naphta, anticipándose en buena medida a los desarrollos posteriores de la hermenéutica gadameriana o los de la sociología del conocimiento científico de s. XX, es que una concepción de la ciencia liberada de prejuicios es no más que un mito. La razón es que, casi parafraseando a F.

Nietzsche, en la trastienda de la ciencia se topa una interpretación del mundo llevada a cabo a partir de una voluntad que la precondiciona de raíz. Vale decir que no hay ciencia sin creencia que, desde su trasfondo, la preoriente. Y así, contra viento y marea, Naptha entiende que la creencia, que fuera encumbrada en la Edad Media en relación a la depreciación de la ciencia y más tarde denostada por el paradigma de conocimiento instado por la modernidad ilustrada, recobrará indirectamente su dignidad gnoseológica.

> La Iglesia ha hecho muy bien en condenar un afán de conocimiento de las cosas "sin prejuicios", es decir: un conocimiento que prescinde de las referencias a lo espiritual y del objetivo de alcanzar la felicidad; y lo que ha sumido y sume al hombre en las tinieblas es, por el contrario, esa ciencia natural "sin prejuicios y apartada de la filosofía. (Mann, 2009: 510)

Por otra parte, si –como arguye Naptha- Dios y el mundo son dos entidades diferenciadas vistas en una condición dual proyectada asimismo sobre el ser humano, tal como no se ha cansado de advertir la Teología doctrinal cristiana, entonces el problema de la consecución de la dignidad humana deriva hacia una tensión con la que tiene que lidiar interiormente el ser humano entre el registro de lo terrenal y el de lo trascendente, entre lo físico y lo espiritual. Enteramente despojado el mundo de esa antaño condición dual, afirma Naptha, se abonaría el terreno para la aceptación de que el único conflicto humano realmente posible pase a ser aquel de cariz extremadamente mundano consistente en cómo conciliar estratégicamente los intereses individuales con el criterio de utilidad común reclamado por el Estado.

De ahí la abominación que en Naptha se desprende al *Contrato social* de cuño rousseauniano como remiendo malamente ideado por la modernidad para apuntalar un orden en un escenario epocal desasido de trascendencia, trasladando la vieja matriz de legitimación central acaparada tradicionalmente por la Iglesia al dominio de las atribuciones concedidas al Estado. De manera que esta usurpación o simple traslado de la *numinosidad* atribuida a Dios a las competencias del Estado-nación (Beriain, 2005: 39) aquilataría un inevitable abuso de poder suyo -la "violencia legitima" fieles al léxico weberiano- que solo podría ser contrarestada por una subordinación a las prerrogativas de la Iglesia, toda vez que el rango de lo divino se impone sobre el de lo humano y, por consiguiente, la unión de los seres humanos bajo la vitola de un signo espiritual implica una mayor autenticidad que la pivotada en torno a la institución del Estado pretendidamente transformado en ente representativo por antonomasia de lo social. En otras palabras: será incomparablemente más digna, por su destello espiritual, el tipo de salvación del ser humano y la historia ofrecida por el cristianismo a la posteridad e institucionalizada oficialmente por la Iglesia que la delegada en el ejercicio del programa político en manos del Estado.

Es más, a colación de esto Naptha esgrimirá una argumentación nada sorprendente para quienes estuviesen al corriente de la sustancia de la cual se nutre el movimiento ideológico enemistado con los principios de los que habría hecho gala la modernidad, a saber: la omisión del hecho de que el prototipo de Estado emanado de las revoluciones liberales modernas es un

Estado esencialmente burgués y, por tanto, deudor del *leitmotiv* primigenio de esta clase en paulatino ascenso desde el declive del medievo, a saber: el dinero.

Diagnóstico acerca del significado conferido al Estado en la panorámica moderna en el que el antimodernismo, aquí abanderado sin reservas por Naptha, confluirá paradójicamente con planteamientos tan contrapuestos a este como pudiera ser la filosofía marxiana ¿Habrá que recordar lo que soliviantara al de Tréveris y a su amigo Friedrich Engels en El Manifiesto Comunista que "todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo es profanado, y, al fin, el hombre se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los demás" a consecuencia de la implantación del sistema económico burgués (Marx-Engels, 1998: 56). Si bien, como es lógico, con soluciones para esta patología marcadamente distantes en lo que respecta a la opción ideológica asumida. Pensemos que en el intervalo que va desde finales de s. XIX hasta la conclusión de la II Guerra Mundial el valor de la democracia surgida de las revoluciones burguesas estuvo en tela de juicio desde ángulos bifrontes. La respuesta reactiva inspirada por el desenmascaramiento del espejismo albergado en los ideales burgueses se enfilará desde un ángulo de añoranza característico del radicalismo tradicionalista como, al alimón, desde el que ansía revolucionar la historia para ver cumplidas las expectativas de las clases desfavorecidas en el futuro. Dicho lisa y llanamente, a distancia de la oficializada lectura de la modernidad, según Naptha los principios de la tan laureada Revolución francesa, en su germen embrionario, hallaban más tarde su definitiva consumación con la cristalización del Estado burgués capitalista.

> Puede usted ahorrarse la réplica, pues conozco bien la ideología política de la burguesía. Su objetivo es el imperio democrático, la elevación del principio del Estado nacional hasta un nivel universal: el Estado universal. ¿Y quién será el emperador de ese imperio? Ya lo conocemos. Su utopía es espantosa, y sin embargo, en este punto estamos de acuerdo, ya que, de algún modo, su réplica universal capitalista es trascendente, su Estado universal viene a ser la trascendencia del Estado laico; y estamos de acuerdo al creer que a un estado original perfecto de la humanidad le corresponde un estado final perfecto en el horizonte. (Mann, 2009: 515)

Pero es más, la doctrina social de la Iglesia, insistirá Naptha, ha supuesto un freno inigualable a la codicia humana fruto del pecado original bíblico, que, una vez desmontado, ha facilitado la explotación humana reinante a sus anchas en el modelo de sociedad gobernado por las trazas del Liberalismo económico. Sin embargo, él defiende que el legado del pensamiento cristiano ha mantenido mejor que ninguna otra instancia al uso a raya las ambiciones del mercado, condenando moralmente -mediante lo que años después Karl Polanyi habrá de catalogar en una terminología con mayor precisión sociológica como "modelos normativos institucionales"- al afán de lucro resultante de la retahíla de negocios encadenados a la especulación e intereses del capital. Por eso, en este legado el campesino y el artesano salen bien parados, no así el comerciante y el industrial. El rechazo de raíz del cristianismo a la afirmación del mundo burgués, del que se apropia Naptha, conllevaría un consiguiente desprecio del capitalismo, dado que en el ideario de aquel se porfía sobre el hecho de que la lógica del mercado debiera

colocarse a remolque de la persona y no, como sucede en el capitalismo, invertirse esta relación.

> Usted constata que la moral económica cristiana, con toda su belleza y su humanidad, implica la servidumbre. Yo, por mi parte, me doy cuenta de que la causa de la libertad, la causa de las unidades, por formularlo de un modo más concreto, aun siendo como es siempre una causa altamente moral, está vinculada históricamente a la degeneración más inhumana de la moral económica, a todos los horrores del comercio y la especulación modernos, al demoníaco imperio del dinero, del negocio por encima de todo. (Mann, 2009: 519)

Y el otro rostro de la modernidad, el que hace frente recientemente al Liberalismo económico, el comunismo -con los primeros efectos de la Revolución rusa todavía candentes-, tampoco sale nada bien parado del juicio de Naptha. Para él la llamada "dictadura del proletariado" se autoconcibe como una tentativa de salvación política contemporánea de la humanidad ante la degeneración del mundo burgués, el mundo cuyo único móvil es el articulado en torno al valor del dinero. Para ello anhela instaurar un nuevo reino de Dios en la historia, aunque despojado empero de un absoluto trascendente. La esencia del comunismo sería, entonces, la de una metamorfosis de la idea salvífica cristiana encarnada en la historicidad. Si bien, desposeído este de una consagración al ideal espiritual y supremo de Dios, acabará predestinado a desatar el terror histórico en aras de la plasmación de su ideal de bien en el mundo. Mucho antes de que se adujera la existencia de un travestido mesianismo escatológico encerrado sin ambigüedades en el sentido revolucionario de la historia planteado en el comunismo (Mannheim, 1997), (Aron, 1999), Naphta ya parece haberlo desentrañado con clarividencia.

> La dictadura del proletariado, esa condición de la salvación política y económica de nuestro tiempo, no tiene sentido de una soberanía por la soberanía misma y de validez eterna, sino el de una solución provisional del conflicto entre el espíritu y el poder bajo el signo de la cruz, el sentido de una superación del mundo terrenal a través del poder sobre el mundo, el sentido de una transición, de la trascendencia, el sentido del reino de Dios. El proletariado ha hecho suya la doctrina de san Gregorio Magno, en él se ha renovado su fervor religioso y, como también dijera el santo, no podrá apartar sus manos de la sangre. Su misión es instituir el terror en aras del bien del mundo y de alcanzar la salvación última: la vida en Dios sin Estado ni clases sociales. (Mann, 2009: 517).

Desenlace: irrupción de la violencia

A medida que avanza el curso de la novela, Th. Mann relata cómo las enconadas disputas entre estos dos personajes van adquiriendo un acento crecientemente más encarnizado. El blindaje de ellos en posiciones cada vez más pertrechadas revela que se hace ya inviable la construcción de un puente de diálogo alguno entre ambas visiones del mundo. A la par el novelista alemán enmarca esta belicosidad en el retrato de una atmósfera teñida por un aumento de crispación que comienza a adueñarse por entero de los residentes del Sanatorio alpino. A la mínima nimiedad, gran parte de los huéspedes ven ofendido su honor u orgullo, por motivos irrisorios o intencionados malentendidos. Un calenturiento clima ambiental empapado por la irritabilidad y susceptibilidad tanto a la ofensa como a la difamación llega a viciar completamente las relaciones interpersonales en el interior del recinto de reposo. En consecuencia, se agudizan

continuos incidentes en donde la dignidad de los residentes parece, debido a cualquier insignificante circunstancia, haberse mancillado, llegando en ocasiones a recurrir a la agresividad y el maltrato físico directo entre ellos.

En este caldo de cultivo, el desaguisado que servirá como pretexto para el desate de la violencia entre Settembrini y Naptha será una reflexión protagonizada por el segundo en torno a la libertad, en la que se aducía la preeminencia de una libertad interior sobre una exterior que será luego malograda por la metafísica implantada por la burguesía. Aunque a decir verdad uno a otro se recriminaban *in crescendo* el perfil seguido para la orientación en la formación personal del joven Hans Castorp, siempre en una pose de árbitro neutral e impasible, por una senda errónea y bajo el negativo auspicio de la demagogia. Tarde o temprano, pues, estaba vaticinado que el desencuentro desembocaría en hostilidad. La voluntad de uno se mostraba como un insalvable obstáculo para el despliegue de la del otro. En un momento dado Settembrini acusa sin recelo a Naptha de intentar dirigir intencionadamente la educación del joven ingeniero a través del engaño y la persuasión. Esta acusación lastimo lo más profundo del ser de este último. Y su respuesta será concluyente:

> su ideal de humanidad ya no va a ninguna parte; eso se lo aseguro, a ninguna. Incluso ahora ya no es más que una reliquia de otro tiempo, un recuerdo clasicista obsoleto, una entelequia absurda que solo incita al bostezo y con la que la nueva revolución, nuestra revolución, caballero, intenta romper. Cuando nosotros, como educadores, sembramos la duda, una duda mucho más profunda de lo que su modesta ilustración podría soñar jamás, sabemos perfectamente lo que hacemos. Sólo del escepticismo más radical, del caos moral nacerá lo absoluto, el terror sagrado que necesita nuestro tiempo. Esto se lo digo para justificarme y para instruirle a usted, caballero. Lo demás se decidirá en otra parte. Ya tendrá noticias mías. (Mann, 2009: 906)

La indefinición de las noticias a las que se refiere Naptha son las de la información de la convocatoria del reto a un duelo para resarcir su afrentado honor. Como buen moderno, Settembrini desaprueba la práctica del duelo como fórmula de impartición de justicia, prefiriendo ceñirse a los patrones de la jurisprudencia basados en un acatamiento al ordenamiento civil. Por su parte, Naptha recrudece la fisonomía del reto, imponiendo como exigencia el inexcusable empleo como arma de la pistola en detrimento de la espada y despreciando la posibilidad del auxilio médico para socorrer el daño causado. Por mucho que a este se le intentara entrar en razones desoirá todo consejo al respecto. Y, así, la interrogante de fondo que ronda en el entorno, llegando a atormentar a Hans Castorp, es la de cómo es posible que de una discusión en torno al manejo argumentativo de cuestiones de índole intelectual y abstracta pueda llegar a desencadenarse un drama de tal calibre. Settembrini aporta una pista importante, que harto seguro refrenda Th. Mann, al afirmar:

> Lo abstracto, lo depurado, lo ideal es, al mismo tiempo, lo absoluto y, por lo tanto, lo realmente importante e intocable; y por eso alberga muchas más posibilidades de despertar el odio y la enemistad irreconciliable que la vida social. .. Quien no es capaz de defender un ideal con su vida y con su sangre, no es digno de llamarse hombre, y hay que ser un hombre por espiritualista que se sea. (Mann, 2009: 909)

Y aquí, precisamente en esta alusión a lo absoluto, nos topamos con la radicalidad atesorada en el imaginario social, en la dimensión de lo ideal, para galvanizar, a buen seguro que como ninguna otra instancia, la praxis tanto individual como colectiva. Radicalidad resumida en una pregunta que Th. Mann lanza al aire sin hallar respuesta convincente alguna: "*¿Cómo iba a ser posible que lo espiritual, porque era intangible, condujera de manera irrevocable a lo animal, a un desenlace por medio de la lucha física*". Al fin y al cabo, es el cauce final al que conduce la anunciada colisión entre estos dos imaginarios sociales que, como *Dioses* disfrazados, fijan una contradictoria duplicidad en las pautas del destino histórico a seguir, provocando una guerra cruenta cuya esencia se nos desvela como un hostil desacuerdo entre como es y debiera ser interpretado el mundo dando una inevitable prevalencia a un significado de valor sobre un otro. El duelo se zanja con un disparo de bala al aire de Settembrini y, a continuación, con otro disparo de bala apuntado por Naptha en su sien. Gesto claramente interpretable como una intencionada lección de entereza ofrecida para arrojar luz ante la presunta actitud de cobardía mostrada en la liza por su acérrimo contrincante. Th. Mann nos desvela la oculta contradicción interna en la que se ve atrapado el italiano, acaso ofreciéndonos con ello un asomo a la pista aclaratoria acerca de la contradicción más general en la que se ve inevitablemente inmersa el espíritu adalid de la modernidad.

> En el duelo con Naptha, el extremista, se había comportado como un hombre; en el terreno de los grandes ideales, sin embargo, allí donde la humanidad se funde con sumo entusiasmo con la política para alcanzar la victoria y el imperio de la civilización, donde la pica del burgués se consagraba en el altar de la humanidad, no quedaba tan claro que él –o que el hombre en un sentido más impersonal y general- considerase correcto abstenerse de derramar la sangre que fuera necesaria; es más: su circunstancia personal contribuía a que, en la postura de Settembrini, primase cada vez más el coraje del águila sobre la dulzura de la paloma. (Mann, 2009: 922)

No sin motivo la novela cierra su andadura con un guiño al preludio de la primera gran confrontación bélica de s. XX, con el asesinato en Sarajevo del archiduque de la Austria-Este Francisco Fernando. En efecto, ahora sí, a la alusión a un *tempus novus* que, con la aparición de la contienda bélica, verá definitivamente confirmada la agonía de una, en otra hora, centralidad simbólica, normativa y política, así como la hegemonía de una otra que la contraría. En este contexto, Settembrini y Naptha son figuras duales arquetípicas magistralmente dibujadas por Th. Mann en donde se condensan dos imaginarios sociales contrapuestos cuyo único desenlace factible es un trágico enconamiento de una violencia a muerte entre sí. El primero representaría el triunfante espíritu de la democracia capitalista surgido de la evolución natural proseguida por las revoluciones burguesas, protagonizado por Gran Bretaña y Francia. El segundo representaría la figuración del espíritu decadentista, parafraseando a S. Zweig (2009), de *El mundo de ayer*, congraciado con la fisonomía cultural y política de los decimonónicos Imperios alemán y austro-húngaro en trance de superación por el devenir histórico. La novela augura como este último tiene las horas contadas ante el viento huracanado de las soflamas progresistas proclamadas a todas luces por la modernidad.

De modo que, dirá Th. Mann, en los preliminares a la I Guerra mundial, un clima de arrebatadora embriaguez y excitación de las pasiones colectivas, fruto del estallido final de una acumulada tensión, se apoderó de toda Europa, como si se destapara "*el poder de una serie de fuerzas elementales que se liberaron en el mundo y que, secundariamente, le liberaron a él*". Que duda cabe que *él* es Hans Castorp, signo paradigmático de la desorientada juventud de su tiempo, probablemente destinado a poner fin a sus días en el frente de guerra a consecuencia de una catarsis pobremente gestionada fruto de la liberación de estas endemoniadas fuerzas.

Conclusiones

Una vez periclitada nuestra incursión en el examen de los imaginarios sociales subyacentes e implicados en los idearios ideológico-políticos puestos en liza en el transcurso de la modernidad y claramente objetivados en *La montaña mágica*, se extrae, a modo de conclusión, lo siguiente:

a. La novela refleja, no sin señalar ciertos flecos suyos sin cerrar, el triunfo sin concesiones de un imaginario social progresista llamado a convertirse en emergente deidad futura.

b. El desalojo definitivo, no sin llamar la atención acerca del desarreglo estructural a este consiguiente, del imaginario social tradicionalista de la centralidad antaño articuladora de la vida colectiva.

c. La radicalidad íntimamente atesorada en ambos imaginarios sociales para, en una coyuntura histórica, despertar e impulsar el móvil de la acción colectiva en una determinada dirección.

d. La comprensión de que tras los desencuentros ideológicos, políticos, económicos o incluso bélicos late una decidida confrontación trágica entre imaginarios sociales, entre *Dioses*, en disputa por el significado de valor último acerca de lo que las cosas son y, sobre todo, debieran ser.

Referencias

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.

Arendt, H. (1998). *La condición humana.* Barcelona: Paidós.

Aron, R. (1999). *Introducción a la filosofía política. Democracia y revolución*. Barcelona: Paidós.

Beriain, J. (2005). *Modernidades en disputa.* Barcelona: Anthropos.

Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad, vol I.* Barcelona: Tusquéts.

Castoriadis, C. (1994). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto.* Barcelona: Gedisa.

Comte, A. (1980). *Discurso sobre el espíritu positivo.* Madrid: Alianza.

Durand, G. (2000). *Lo imaginario.* Barcelona: Ediciones del Bronce.

Elias, N. (1987). *El proceso de civilización.* México: FCE.

Elias, N. (1989). *Sobre el tiempo*. México: FCE.

Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política*. Barcelona: Península.

Löwith, K. (1973). *El sentido de la historia*. Madrid: Aguilar.

Lukács, G., (1969). *Thomas Mann*. Barcelona: Grijalbo.

Mann, Th. (2009). *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa.

Mannheim, K. (1997). *Ideología y Utopía*. México: FCE.

Marcuse, H. (1971). *Razón y revolución*. Madrid: Alianza.

Marx, K. y Engels, F. (1998). *El Manifiesto Comunista*. Madrid: Alba.

Nisbet, R. (1996). *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa.

Zweig, S. (2009). *El mundo de ayer*. Barcelona: Acantilado.

Zweig, S. (2013). *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*. Barcelona: Acantilado.

Imaginarios sociales y territorios urbanos en la ficción negra

Social imaginaries and urban territories in crime fiction

Manuel Torres Cubeiro
IES Eusebio da Garda / USC/ GCEIS
mtcubeiro@edu.xunta.es

Resumen

El artículo presenta un acercamiento a los imaginarios sociales de los territorios urbanos y del criminal urbano en la ficción negra (literatura y audiovisual). El concepto de imaginarios sociales de Juan Luis Pintos es usado para presentar los rasgos de los imaginarios del criminal en las urbes (Londres, San Francisco, Estocolmo, Barcelona y Vigo) en cinco clásicos de la ficción negra: C. Doyle y su Holmes; D. Hammett y su detective de la Continental; Sjöwall y Wahlöö con su Inspector Martin Beck; Vázquez Montalbán con Carvalho; y D. Villar con Leo Caldas. En segundo lugar se presentan rasgos del imaginario social del criminal urbano en una serie de televisión contemporánea de ficción negra: *Sherlock,* una recreación del clásico de Doyle. El ensayo termina con unas conclusiones sobre la confluencia entre el IS del criminal y de los territorios urbanos.

Palabras clave: imaginarios sociales; Pintos; ficción negra; crimen; territorialidad urbana.

Abstract

The article presents a approach to the social imaginary of urban territories and urban crime in crime fiction (literature and audiovisual). The concept of social imaginary of Juan Luis Pintos serves to present features of the urban imaginary of the criminal in cities (London, San Francisco, Stockholm, Barcelona and Vigo) analyzing five classic crime fiction series of novels by C. Doyle and Holmes; D. Hammett and his Continental Private eye; Maj Sjöwall / Per Wahlöö and Martin Beck; Carvalho and M. Vázquez Montalbán; and Leo Caldas with D. Villar. Then, the social imaginary features of the urban criminal are presented in a TV show of contemporary crime fiction: *Sherlock*, a BBC recreation of Doyle's classic. The essay ends with conclusions about the confluence between social imaginaries of the criminal and urban territories

Key Words: Social Imaginaries; Pintos; crime fiction; crime; urban territoriality.

Recepción: 18.4.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Lo que sabemos de la realidad lo sabemos a través de los medios de comunicación.
Niklas Luhmann (2000)

Introducción

La sociedad global es urbana, nacida con la industrialización tras la modernización demográfica. Ese paso de la sociedad tradicional a la industrial vino acompañado de un aumento de la complejidad social. La literatura y la ficción jugaron un papel clave en ese proceso donde nuevos territorios urbanos debían comprenderse. Los imaginarios de lo urbano con los que los emigrantes rurales se acercaban a la ciudad colaboraron y colaboran en ese proceso. En el siglo XXI la sociedad global post industrial ha sufrido cambios que han aumentado aún más si cabe su complejidad. La literatura, la ficción de estos nuevos territorios, urbanos y digitalizados, juega un papel clave ofreciendo imaginarios desde los que facilitar las migraciones de los nuevos ciudadanos urbano del mundo globalizado y digitalizado.

En este contexto presentamos la noción de imaginarios sociales (IISS) centrándonos en una sociología de la ficción de los territorios urbanos en la ficción negra con especial atención al imaginario del criminal urbano (véase Torres, 2014; 2019). Hemos seleccionado cuatro clásicos y un autor contemporáneo de la literatura negra en las que las ciudades donde se desenvuelven las tramas tienen un papel protagonista. Hacemos nuestro recorrido analítico por cinco autores de la ficción negra: Sherlock y Londres (Conan Doyle) en la época victoriana de finales del siglo XIX, primero; el Agente de la Continental en San Francisco (Dashiell Hammett) en los primeros años del siglo XX segundo; la Barcelona de Carvalho en la postguerra española (Montalbán) en tercer lugar; en cuarto lugar, el inspector Martin Beck y el Estocolmo (Maj Sjöwall y Per Wahlöö) de los años 60 y 70 del siglo XX; finalmente, la ciudad de Vigo con Leo Caldas (Domingo Villar) ya en el siglo XXI. Finalizamos con un análisis de una serie de televisión donde el imaginario del detective de la ficción negra habita nuevos territorios urbanos digitales: el Londres de *Sherlock* de la BBC. En cada una de estas ficciones negras delimitamos el papel de los territorios urbanos imaginados al hilo de un detective persiguiendo al criminal como encarnación del mal. De esta forma presentamos una primera aproximación a los imaginarios sociales del territorio urbano en la ficción negra.

¿Por qué imaginarios sociales y ficción negra?: Una sociología de la literatura centrada en los imaginarios sociales.

Lo que denominamos sociedad hoy en día describe un entramado *complejo* de relaciones difícilmente abarcable por el individuo humano. Complejo quiere decir aquí que los elementos que componen nuestra sociedad no pueden tener relación, uno a uno, entre sí (Luhmann, 2007: 46-47). La complejidad obliga a la selección, a la simplificación. Por eso, nuestra idea de lo que es la sociedad no puede incluir todos y cada uno de los elementos que la integran, y por lo tanto es una simplificación. Y es en esas simplificaciones donde lo que llamamos sociedad juega un papel fundamental. El trabajo del sistema social es proveernos de esas simplificaciones

y que con ellas cada humano piense, no del todo en lo cierto, que comprende. Es aquí donde cumplen su función los imaginarios sociales.

Los imaginarios sociales (IISS) son simplificaciones construidas para hacer accesible esa complejidad de la que hablábamos: son reducciones de la complejidad ofrecidas por la sociedad. Se ofrecen y aprenden en las comunicaciones de forma reiterada hasta que se convierten en obvias. De esta manera la sociedad aumenta, no asegura, el éxito de la comunicación. Con ello aumenta las posibilidades de entenderse y la supervivencia del grupo. Con los IISS la sociedad al mismo tiempo se abre a nuevas posibilidades, pues los IISS no tienen la solidez ontológica de las cosas, sino la versatilidad cambiante de la comunicación. Lo que ofrecen los imaginarios son simplificaciones que el sentido común acepta sin cuestionar para *percibir, explicar y actuar* en el mundo como si supiéramos y comprendiéramos su complejidad (Coca y Valero: 2010: 61). Según Pintos los IISS son muchos y contradictorios entre sí, ofrecen la capacidad de actuar, explicar y percibir-comprender no de forma unívoca sino en contextos fragmentarios y poco coherentes (Torres 2015). Pintos (2003) entiende que cada imaginario se construye por oposición y contraste con los restantes. Para detectarlos es necesario analizar posturas contrapuestas sobre un mismo asunto en la comunicación social (Pintos, 1995, 2018; Pintos, Marticorena y Rey, 2004; Pintos y Marticorena, 2012).

En nuestro caso nos fijaremos primero en cómo cada ficción negra construye el imaginario de la urbe donde la acción tiene lugar. Nos fijaremos en las dualidades con las que la ciudad es presentada: zonas buenas frente a zonas peligrosas, visiones idealizadas de la ciudad frente a realidades crudas, etc. Nos fijaremos también en la contraposición entre el imaginario del detective frente al criminal, y cómo cada uno es presentado en relación con el otro. Pintos (2003) entiende que los IISS son percepciones de percepciones, construidas pensando en las percepciones que se asumen como las percepciones que el otro no ve, valga la repetición. De ahí que la contraposición y la contradicción sea la matriz (Durand, 2005) o el magma (Castoriadis, 1989) donde el imaginario ofrece simplificaciones en la comunicación social.

Para simplificar la realidad compleja la sociedad funciona repitiendo comunicaciones hasta que estas adquieren tal cotidianeidad que parecen naturales. En la sociedad moderna la idea de amor romántico nos permite introducir el papel de la literatura en la construcción social (Luhmann, 1985; 2010). La literatura, desde un punto de vista sociológico, ofrece un campo de reiteración y prueba donde los IISS emergen. Con el paso de las sociedades agrícolas rurales a las industriales urbanas, las reglas de las uniones matrimoniales cambiaron. Luhmann estudia cómo justo en ese momento surge y se generaliza el código del amor romántico (Luhmann, 1985). Luhmann entiende que a base de prueba y error se van generando una serie de reglas sobre qué esperar y cómo actuar cuando dos personas quieren tener relaciones íntimas pero se encuentran en un nuevo contexto social, la ciudad, donde no valen las reglas con las que fueron educados (Torres, 2012, 2013). Es ahí donde Luhmann describe cómo surge el código y las reglas del amor romántico (Luhmann, 2010). El amor como sentimiento es relevante para

cada individuo, pero el código con el que lo identifica se generó y se genera socialmente. Luhmann estudia su creación en las novelas románticas que se multiplican en ese momento: nacen un conjunto de expectativas y reglas con las que los posibles amantes o conjugues puedan tener más posibilidades de llegar a entenderse. Los IISS del amor nacen entonces para simplificar la complejidad de posibles relaciones sociales que los nuevos contextos urbanos habían generado. Es también en ese momento de urbanización con la industrialización y la demografía moderna donde el imaginario del criminal y su archienemigo el detective se consolidan. En sociología la literatura es un elemento más de los medios de comunicación de masas, cuya función social, como la del sistema educativo formal, es la de *definir lo que es real* en la sociedad compleja contemporánea.

Pasamos e presentar los IISS del entorno urbano y del criminal en novelas de ficción negra. Hemos seleccionado la muestra comenzando en los años finales del siglo XIX con el Londres victoriano para llegar al Vigo del siglo XXI. Las presentamos en orden histórico, como ejemplos de la reiteración del IISS urbano/rural unido al del criminal/detective. Cada una de las obras analizadas ha sido un éxito de ventas. Todos los ejemplos elegidos enmarcan sus narraciones en entornos urbanos. Otro rasgo que hemos utilizado para la selección de la muestra ha sido su serialidad. Todas y cada una de las noveles utilizadas dieron lugar a una serie de al menos tres libros con traducciones en múltiples idiomas y reediciones; todas cuentas con versiones o adaptaciones en formato audiovisual.

Sherlock Holmes: un Asperger en el Londres victoriano del siglo XIX.

En 9 obras y 64 relatos desde 1887 hasta 1926 Conan Doyle (1859-1930) creó a Sherlock Holmes (Doyle, 2008). Holmes encarna el prototipo de detective enfrentado con una lógica racional a un crimen aparentemente irresoluble. Siempre con la ciudad de Londres y la Inglaterra victoriana como escenario. Tras Poe con su Dupin y múltiples antecedentes en la literatura universal (Rigal y Correoso, 2018), Conan Doyle creó a Sherlock Holmes en el siglo XIX como la encarnación del detective, investigador o policía, estableciendo el canon de la ficción negra. Con una personalidad, digamos, peculiar o excéntrica pero atractiva, el Holmes de Doyle posee una mente privilegiada: una capacidad analítica sin par, una lógica aplastante, siendo pertinaz y testarudo al mismo tiempo que noble. Cada caso ofrece un enigma, un crimen incomprensible al que sus capacidades se enfrentan. Watson, su inseparable Sancho, narra el proceso por el que Holmes desvela el misterio y al autor del crimen. Una vez descubierto, el interés por el criminal desaparece. Sólo una nueva entrega en la serie hace reaparecer al héroe ante un nuevo crimen por resolver.

De esta manera los tres elementos clave de la ficción negra quedan acuñados en las novelas de Conan Doyle. En primer lugar, el *investigador*, de alguna manera diferente al resto de los humanos. Holmes es un personaje cercano al Trastorno del Espectro Autista (TEA) tipo Asperger (Loftis, 2014). Al TEA se suma en Holmes el síndrome del sabio. Un segundo rasgo del prototipo

de ficción negra es el 'proceso de investigación'. Holmes ha de seguir un proceso repetido hasta la saciedad en la ficción negra posterior: el enigma planteado por el crimen alimenta la narrativa hasta su resolución. Finalmente, el tercer elemento del canon creado por Holmes es su antagonista: el *criminal* el autor o autores del crimen. Doyle crea, además, al alimentar la serialidad del personaje de Holmes, un *alter ego* para Holmes: Moriarty. En las novelas de Conan Doyle, Moriarty escapa una y otra vez hasta el episodio "aparentemente" final de la serie. Con este tercer elemento Doyle acuño dos imaginarios maniqueos eternamente unidos en la ficción negra posterior: por un lado, un investigador empecinado en desvelar el misterio de un crimen como si de un reto personal se tratase; por otro lado, un oscuro e invisible asesino oculto que pagara por sus maldades para restablecer la tranquilidad y el orden. Este antagonista malvado, tan inteligente como el detective (hasta ser descubierto) se convertirá en la imagen opuesta del protagonista. Todo ello con Holmes y Moriarty en la macro urbe victoriana del siglo XIX.

La ciudad de Londres (Dorado 2013) es omnipresente en el Sherlock de Doyle. Londres aparece dividida en una segmentación entre el Este y el Oeste. Como Moriarty frente a Holmes, dos mundos se diferencian en la topografía Londinense de la ficción de Doyle. El Bien y del Mal, en una lucha constante de los protagonistas por encontrarse y ser encontrados. Dorado (2013) constata la dualidad urbana entre el *West End* y el *East End* de Londres, tanto en los paisajes urbanos exteriores como en los diseños y decoración de viviendas y recintos en múltiples novelas victorianas, incluidas las de Holmes. El Este como encarnación del bien y el Oeste como visión de la prostitución y el crimen "se muestran aparentemente como mundos contrapuestos, pero íntimamente interdependientes y esta dualidad geográfica y vital ha quedado reflejada de manera ejemplar en el Londres victoriano" (Dorado, 2013: resumen).

Este imaginario de la urbe con dos espacios enfrentados y contrapuestos será una constante en la ficción negra: se delimita una zona segura de la ciudad frente a una zona negra, donde todo es posible y el crimen impera. El lector primero, y luego el espectador en la ficción audiovisual, como después veremos, *entra* así en la lógica del crimen. El horror de lo anormal es analizado también geográficamente, generándose pautas para comprenderlo mientras se nos entretiene. Esta contraposición presente ya en Doyle se repite una y otra vez en toda la ficción negra. Doyle crea el canon: un investigador peculiar que restaura el orden que un criminal ha roto en una ciudad. Veamos ahora cómo funciona al otro lado del planeta, en el territorio del imaginado lejano oeste, ahora urbanizado e industrializado, en la gran urbe de San Francisco en las novelas de Dashiell Hammett.

El agente de la Continental en la ciudad sin fin, San Francisco (1ª mitad siglo XX)

Dashiell Hammett (1894-1961) y el agente de la continental (Hammett, 2011, 2016) reinventan el modelo británico de Doyle. Hammett rompe sin embargo con el canon británico para crear

un estilo crudo: el denominado *hardbolied*. Como señala Chandler, otro clásico de novela negra:

> Hammett devolvió el crimen a la clase de gente que suele cometerlo por razones reales y no sólo para proporcionarle al escritor un cadáver; y, que además, lo cometen con los medios disponibles al alcance de la mano: nada de pistolas de duelo, curare o peces tropicales. (Chandler y Raymond: 1950, 27, citado en Bartual, 2007: 107)

El agente de la Continental, el protagonista de numerosas novelas de Hammett, no tiene nombre, su personaje se define por su incansable esfuerzo por resolver un crimen al ser contratado. Vive y trabaja en el entorno urbano del San Francisco y la Norteamérica de principios del siglo XX. No trabaja para la policía oficial. Hace lo que sea necesario, legal o no, para resolver el asunto por el que ha sido contratado. Su lealtad es para con su cliente. "Las ciudades en las que transcurren *Cosecha roja* y *La llave de cristal* están gobernadas por mafias locales" (Bartual, 2007: 107). La ciudad es presentada como en las descripciones de la Escuela de Chicago: barrios donde impera el crimen y la policía tiene difícil acceso, pero el detective privado lo resuelve.

El imaginario del detective con gabardina y sombrero, fumando a la sombra de una farola en una ciudad oscura es el de las obras de Hammett. Su labor no es racional o inteligente como la Holmes, su trabajo es el de una apisonadora dispuesta a resolver lo que le encargan. El entorno donde trabaja son las ciudades de la prohibición del alcohol, con el contrabando del crimen organizado como entorno. De nuevo aparece una clara dualidad: un entorno urbano pobre y empobrecido pero noble donde el trabajador de las diversas industrias sobrevive a duras penas. Por otro lado, un mundo criminal que las novelas nos describen en detalle: un mundo sin valores, donde se asesina, secuestra o extorsiona como medio de vida. No tenemos a un Moriarty como antagonista, sino a toda la urbe y su territorio donde el anonimato y la ley del silencio imperan. El lector, el espectador de las versiones cinematográficas de las novelas de Hammett, entra desde el salón de su casa en el mundo del hampa para comprenderlo. Las novelas de Hammett lo describen con crudeza, sin tapujos. El detective de la agencia es contratado para deshacer un entuerto, pero no es ni el loco Quijote, ni el victoriano Holmes. El imaginario del detective se trasforma ahora en un modelo duro, frio, como el mundo anónimo de sus antagonistas. El imaginario de la ciudad donde la clase media consume la ficción negra ofrece una visión desmenuzada de los territorios que debe evitar ,al mismo tiempo que se le atribuye humanidad. La corrupción de todo el entramado social del capitalismo urbano en expansión se observa sin ocultar sus matices. El detective de Hammett es peculiar en su dureza y determinación, pero como el de Doyle restaura el orden en un universo de corrupción que engloba toda la ciudad, humanizándola aunque sea de esta forma un tanto contradictoria. Veamos ahora la ficción negra en la obra de Vázquez Montalbán.

Carvalho: la ciudad, la corrupción y la droga en la segunda mitad del siglo XX

Un detective es también un sociólogo, un sociólogo práctico, siempre que sea un buen detective.
Isaac Asimov (2019)

La serie de Vázquez Montalbán con su detective Carvalho como protagonista nos presenta "novelas realistas, crónica de la que va a ser la vida española de la transición desde la decadencia del franquismo" (Sánchez, 2014: 812). Montalbán nos describe en las primeras siete novelas de la serie Carvalho (1972; 1974; 1977; 1979; 1981; 1983; 1987) "la realidad política y social de una época marcada, entre otras cosas, por la transición, el pelotazo urbanístico y una inestabilidad social que afecta especialmente a los más desfavorecidos" (García, 2014: 316). Montalbán dibuja un retrato de los barrios desfavorecidos para que los habitantes de esos mismos barrios pueden "ver": "una representación de aquellas áreas que permanecen ocultas al público y al discurso social" (García, 2014: 317). Carvalho nos adentra por lo tanto en la Barcelona oculta del régimen Franquista, la Barcelona negada en los primeros años sangrientos de la represión y la postguerra. Pues para el régimen no existía la delincuencia o la drogadicción tras la "cruzada" franquista. Otro Imaginario de la ficción negra como fotografía de "la realidad social", ocultada al ciudadano, pero desvelada en la ficción negra. Montalbán comparte esta "visión" de la ficción negra con los autores suecos que analizaremos a continuación.

Carvalho se mueve por toda la ciudad desde las zonas humildes de las barriadas a las grandes casas de la burguesía catalana. En esta ficción negra la contraposición entre los barrios "buenos" y "malos" del Londres victoriano no es tan marcada. Montalbán nos ofrece una descripción de las penalidades de los barrios marginales, pero también de los barrios acomodados. El imaginario urbano de las zonas buenas y malas es utilizado en las novelas de Montalbán para negarlo, ofreciéndonos uno nuevo, una ciudad sin fin, donde la corrupción, las drogas y la corrupción impregnan todo el entramado urbano. Lejos de la clasificación moralista victoriana, la urbe adquiere personalidad propia, donde el gallego Carvalho va desvelando la urdimbre que mantiene unidas todas las partes de la ciudad. El pasado olvidado de la toma franquista de Barcelona y la represión se unen al presente de drogas mientras se narra la biografía de Carvalho, los diferentes criminales y sus víctimas.

La serie de novelas de Montalbán va evolucionando con la España democrática, llega 1992 y las olimpiadas:

> Carvalho, cada vez más angustiado por los cambios, simboliza «the relationship between the human mind and the urban environment, and the psychological consequences upon the individual when buildings, public spaces and even entire areas are removed or undergo profound physical changes» (García, 2014: 321).

El imaginario maniqueo de dos ciudades se difunde por la ciudad en crecimiento eterno. La Barcelona de Carvalho es: "una ciudad en crisis, no tanto económica, sino de valores, de memoria histórica y social ante la cual, al final, acaba rendido y sin esperanza" (García, 2014:

322): una urbe imaginaria. La novela negra de Montalbán quiere ser una descripción de la realidad del posfranquismo y la transición, para ello utiliza el imaginario maniqueo de la ciudad como herramienta para romperlo y mostrar su continuidad. El imaginario urbano construido sobre la contradicción entre barrios buenos y malos se rompe para desvelar los procesos por lo que la ciudad expande sus límites. Veamos ahora el imaginario del detective y sus criminales en las novelas de Carvalho.

Los criminales de Montalbán son de los barrios altos, como los clientes que pagan al detective Carvalho, mientas que víctimas son de los barrios pobres (García, 2014: 320). Aunque los sicarios y ayudantes del detective son también de los barrios bajos, personajes cercanos a los estereotipos. Carvalho se sitúa en medio: "Carvalho se sitúa en la frontera (…) marginalidad deliberada por parte del detective ofrece a Carvalho la posibilidad de investigar e interrogar (…) sin formar parte totalmente de ellas" (King, 2013: 30). Carvalho nos ofrece un imaginario del detective pausado pero constante, no implacable como el agente de la continental ni racionalista como Holmes. La biografía de Carvalho (Coria y Blanco, 2013) como la de la ciudad que habita es híbrida, fragmentaria, olvidadiza. El contraste sobre el que se construye el imaginario del detective en las novelas de Vázquez Montalbán es el del cansancio ante la corrupción, en una visión tranquila pero imparable del restaurador del orden. Su biografía recoge los rasgos del justiciero en una imaginería sin aristas, suave, tranquila. El detective parece un observador, un narrador sin demasiadas fuerzas para cambiar nada. Carvalho nos ofrece una restauración del orden describiendo la historia oculta de la ciudad de Barcelona. Como veremos coincide con el imaginario de detective de las novelas nórdicas de Sjöwall y Wahlöö.

M. Beck: la caída del estado de bienestar en la segunda mitad del siglo XX

Maj Sjöwall (1935-) y Per Wahlöö (1926-1975) crean entre 1965 y 1975 una serie de 10 novelas con el inspector Martin Beck como protagonista en Estocolmo, Suecia (Sjöwall y Wahlöö, 2016a–j). fue gobernada por la social democracia durante décadas y se convirtió en el imaginario europeo en el prototipo del estado de bienestar: "El modelo sueco se vende todavía como una alternativa utópica y excelente al resto del mundo" (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 52). Las novelas urbanas ambientadas en Estocolmo con el inspector Martín Beck nos muestra la criminalidad y los trapos sucios de un estado de Bienestar en descomposición, la utopía de una izquierda idealizad se rompe aquí en mil pedazos. Sus novelas nos acercan a un "izquierdismo deshumanizado" (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 36). Los policías compañeros de Beck son inútiles: lo más alejado del imaginario del detective perfecto. Martin Beck persevera en sus investigaciones, pero resuelve los crímenes casi por casualidad. Como nos describe Denis Lahane sobre la última novela de la serie (Sjöwall y Wahlöö, 2016j), primero refiriéndose Beck y luego a sus compañeros, funcionarios:

> El trabajo del policía es perseverar, analizar las pruebas, cotejar los datos, hacer el papeleo y seguir el caso hasta el final. Lo que obstaculiza esa labor será la total y absoluta incompetencia burocrática (una constante en la Suecia de 1975) descrita por Sjöwall y Wahlöö. (Mankell, Nesbo y Connelly 2016: 58)

Lejos del perfecto Holmes, aún más del implacable ojo privado de la continental de Hammett o del melancólico Carvallo, el inspector Beck es un gris burócrata tristón rodeado de incompetencia. Pese a todo, fiel a los cánones de la ficción negra, el caso se resuelve. Pero no se soluciona por un razonamiento perfecto, o por la aplicación de un novedoso procedimiento técnico, se resuelve por la constancia del aparato burocrático y la casualidad. Beck es mediocre. Su mediocridad cumple una función social, descrita en el imaginario del inspector que nos presentan estas novelas.

No existe tampoco un Moriarty o una mafia como imaginario antagonista en las novelas del inspector Beck, ni la podredumbre de la Barcelona de Montalbán. Los criminales son hombres grises, sus víctimas son también fruto de la casualidad, del azar. Una cajera que aparece en la última entrega de la serie, *Los terroristas* (Sjöwall y Wahlöö: 2016j) afirma de la sociedad en la que vive "es incomprensible y sus líderes deber ser criminales o dementes" (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 59). La pederastia, la violencia de género, el alcoholismo, el asesinato por venganza, o un criminal son presentados como elementos grises en el paisaje urbano de Estocolmo. Beck los encierra y los entiende, pero persiste una mirada aburrida y negativa: "la idea de justicia según la cual todos somos culpables de algo y, si no somos castigados por los crímenes de los que realmente somos responsables, lo seremos por aquellos que no hemos cometido" (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 48).

El imaginario del criminal se enriquece en estas novelas para presentarnos la función social de la criminalidad, como los mismos autores describen en una entrevista: "una sociedad estructurada de una determinada manera, analizando la criminalidad como una función social, así como la relación de esta criminalidad con la propia sociedad" (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 35).

El Estocolmo de Martin Beck nos presenta: "una ciudad y un país en transición de igual modo que describen una época de cambios (…) Una época en que poderosos cambios en las infraestructuras creaban condiciones para los ciudadanos pero también nuevos escenarios para el crimen" (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 41). El Estocolmo nuevo es rutinario, gris, frio:

> se describe un pueblo que se despierta, las rutinas de sus habitantes, los individuos que constituyen las piezas de dichas rutinas, el mosaico de pequeños sucesos triviales que pueden observarse desde el balcón de una ciudad bien organizada de la socialdemocracia escandinava. (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 18)

Beck es un detective hastiado en una ciudad supuestamente perfecta pero rutinaria, fría y llena de delincuencia. Nos acerca a la urbe al presentárnosla fría y corrupta. El orden social se mantiene y restablece por rutina, casualidad y dejadez, como si funcionase por sí solo. Veamos

ahora cómo se redefine el imaginario del detective, la ciudad y el criminal en la ficción negra en el Vigo de las novelas de Villar.

Leo Caldas navega las rías gallegas en el Vigo del siglo XXI

No hay gallego sin aldea. No hay en Galicia una ciudad que no tenga la ruralidad en su interior, rompiendo con el imaginario de la radical separación entre lo urbano y lo rural. No hay mejor ejemplo de cómo el imaginario de lo urbano se nutre del imaginario de lo rural, la aldea, que las novelas de Domingo Villar. Galicia es una región del noroeste del estado español. El paso a la industrialización se da en esta región española en los últimos 50 años (Beiras, 1995) de forma que la migración a las ciudades ha sido reciente y acelerada (Mariño, 2000). No hay un gallego habitante de sus urbes que no tenga relación familiar con alguna parroquia rural, una aldea en la terminología local, donde se crio o se crían sus hijos los fines de semana. Las hasta ahora tres novelas del gallego Villar (2006; 2010; 2019), presentan a su detective el policía nacional Leo Caldas. Leo vive en Vigo, la urbe más poblada de Galicia, abierta al mar atlántico con las islas Cíes cerrando la ría. Y Leo se desplaza frecuentemente hasta la aldea donde su padre cuida de las uvas que producen albariño.

La Galicia que se nos presenta en las novelas de Villar es urbana pero rural. La taberna situada en el centro de Vigo donde Leo Caldas acude a diario está rodeada de cafeterías. Los habitantes de la taberna son un grupo de "catedráticos": los viejos sabios jubilados habitantes de cualquier entorno urbano. Las calles de Vigo, los entornos de los pueblos dormitorio a lo largo de su ría, observan en libertad los movimientos de cada uno, sin dejar constancia de ellos. Pero, cuando Leo Caldas va reconstruyendo los pasos de cada víctima en las tres entregas de la serie la ciudad se vuelve protagonista, presentándonos las huellas y heridas de su historia. Así en la tercera entrega de la serie, *O ultimo barco,* cada edificio derribado por el desarrollismo postfranquista aparece fotografiado en los edificios que se construyeron con la especulación de políticos y constructores. Lejos de caer en un relato sobre las mafias de la construcción o la droga, la ciudad de Vigo y sus pueblos satélites se dibujan en un imaginario rico en matices *donde las heridas han dado lugar a nuevas posibilidades*. Villar recrea en el imaginario de la ciudad de Vigo, una urbe abierta al cambio desde un pasado no olvidado sino encerrado en un andar melancólico inteligente. Leo Caldas pasea por la ciudad, como Sherlock en Londres, o el agente de la Continental por San Francisco o Carvalho por Barcelona y los nombres de las calles de la ciudad adquieren entidad propia:

> Caldas atravesó la calle del Príncipe, cruzó la Puerta del Sol y pasó un arco que en otros tiempos había sido una de las puertas de la ciudad vieja. Descendió por el empedrado dejando a la derecha la biblioteca universitaria y la casa episcopal. Tomó la calleja que llevaba a la concatedral, en dirección opuesta al templo, y bajó por la calle Gamboa. (Villar, 2006: 83-84)

La investigación es llevada paso a paso por su equipo bajo su dirección. Pero su labor no es despótica o tiránica, sino pausada pero respetuosa. Leo recrea el imaginario del detective en un quehacer persistente sin caer en la obsesión o la violencia. En *O último barco* (Villar, 2019), uno

de los testigos clave será un mendigo que pasa desapercibido a todos. Leo se sienta con calma a su lado para descubrir a un catedrático de lenguas clásicas: un sabio observador que le dará datos para componer el rompecabezas del crimen por resolver. Leo se enfrenta al criminal en esta última novela siendo él el protagonista, y no la violencia sangrienta de su antagonista.

Las novelas de Villar nos ofrecen un criminal alejado del imaginario sangriento del asesino de mujeres al uso en la mayor parte de la ficción negra (Torres, 2019). No se subraya, en las novelas de Leo Caldas, lo morboso. Se subraya la tranquilidad en la que la modernidad y la tradición se integran de forma cadenciosa en el paisaje urbano, donde lo rural no puede desaparecer porque está presente en el interior de la ciudad. Donde el criminal no está tan alejado del detective, ni la urbe del rural. Se integra el móvil, el teléfono, internet con la taberna típica gallego, al mismo tiempo, como decíamos, Leo no deja de ser un gallego urbano con aldea. El IS urbano de las novelas de Villar es armonioso, tranquilo, equilibrado: rural. El detective Leo se mueve con calma por la urbe, dialoga con todos como si en un pueblo estuviera. El criminal es uno más del paisaje urbano. Leo no es violento ni rápido, como Beck, parece restaurar el orden con calma, casi con rutina, como si sucediese de forma natural. Veamos ahora un ejemplo de los Imaginarios sociales de la urbe, el criminal y su antagonista en formato audiovisual.

Sherlock (BBC 2010-2017) en el Londres digitalizado del siglo XXI

La BBC ha recreado en tres temporadas el clásico de Doyle en la serie *Sherlock*. Los personajes de Holmes, Watson y Moriarty son los protagonistas. Holmes aparece de nuevo como un detective "especial" con Trastorno del Espectro Autista tipo Asperger con el síndrome del sabio. *Sherlock* respeta las narrativas de las novelas de Doyle pero la BBC las actualiza a sociedad moderna hiper conectada en un Londres luminoso sin niebla. De alguna manera, parece como si acercaran al hombre moderno la figura del Holmes de Doyle. Así, el Holmes de *Sherlock* usa el móvil para hacerlo todo, incluso para movilizar una red de sin techo londinenses convertidos en sus ayudantes en la sombra. Al mismo tiempo, su amigo Watson, veterano de guerra y médico, abre una página web donde publica los "casos" que van resolviendo. En los diferentes episodios de la serie vemos como Holmes descubre una mano oculta que teje una red criminal: Moriarty, maestro del hackeo de códigos informáticos. Londres se ha digitalizado adquiriendo los rasgos de una urbe del siglo XXI.

Tras dos temporadas resolviendo crimen tras crimen con apariciones puntuales de Moriarty, en el episodio final de la segunda temporada Holmes se enfrenta "definitivamente" a Moriarty. Vemos cómo Holmes aparece una y otra vez en los medios hasta hacerse famoso resolviendo a casos. Moriarty no se queda atrás en fama y notoriedad, pues, tras acceder al servidor del Banco de Inglaterra desmantela el sistema informático de una prisión de alta seguridad al mismo tiempo que se deja atrapar robando las joyas de la corona. Todo mientras lo vemos hackeado los sistemas de cada institución desde su móvil y retar a Holmes en las cámaras de seguridad de

la Torre de Londres. Tras ser detenido, Moriarty chantajea a todos y cada uno de los miembros del jurado, y es declarado inocente. Moriarty se presenta entonces en Baker Street para tomar té con Holmes. En este encuentro Moriarty le dice a Holmes: «cada héroe necesita su villano. Me necesitas. Sin mí, no eres nada. Porque tú eres exactamente como yo, salvo que tú eres aburrido». El imaginario del criminal no puede prescindir del detective. Holmes aparece así como el restaurador de un Londres ya no solo geográfico sino digital, digitalizado. El criminal y Holmes viven la realidad aumentada. Al mostrárnoslo como normal en la serie, lo humanizan, nos acercan la nueva urbe. Holmes de nuevo restaura el orden, no sólo en la ciudad real sino también en la digitalizada.

Con *Sherlock* el imaginario del detective ha sido reescrito en su enfrentamiento con Moriarty. Holmes y Moriarty no pueden morir. La ficción, como la realidad, nos ofrece una eterna lucha entre el orden social y la aparición de nuevos crímenes. Moriarty nos educa en la ficción sobre la persistencia del mal y la eterna lucha de la sociedad para mantenerlo a raya. Sabemos que la sociedad ha surgido en la evolución humana para educarnos y aumentar la probabilidad del éxito de los grupos humanos (Luhmann, 2007). La ficción negra cumple una función esencial en este sentido. Los arquetipos narrativos del bien y del mal, del investigador pertinaz y el criminal no menos persistente, representan esa eterna lucha. La ficción televisiva al recrear esa lucha nos educa sin datos estadísticos en la persistencia del crimen y en la no menos pertinaz lucha de los agentes sociales por mantenerla. El clásico de Doyle en la BBC recrea y actualia no solo los argumentos de las novelas originales, sino sobre todo los arquetipos clásicos (véase Balló y Jordá, 1998). La ficción televisiva hace aún más efectivo su efecto socializador (Luhmann, 2000). Esto nos lleva a que cuando en la realidad un crimen nos toca, la sensación que tenemos es: “no puede ser real”. Pues la interiorización de los imaginarios los coloca en nuestra psique adquiriendo más realidad que la realidad misma. Los clásicos de la literatura de la ficción negra del siglo XXI han creado personajes sacando esa lucha entre el bien y el mal de las calles para meterla ahora en el interior de nuestras mentes. No en vano, tanto el detective como el criminal se convierten en expertos en la mente humana, especialistas en psicología clínica y tecnólogos de la sociedad.

Conclusiones

> *La imagen es cognitiva, es decir, permite conocer y hacer casi cualquier cosa, siendo soporte de nuevos procedimientos y lógicas.*
> Manuel Cebral Loureda (2018)

De la misma manera que las migraciones en el siglo XIX dieron lugar al capitalismo industrial, hoy en día con la superposición de las urbes digitales, habitamos nuevos territorios urbanos, ahora digitalizados. Habitamos territorios urbanos digitalizados donde buena parte de nuestras interacciones son a través de medios digitales: teléfonos, redes sociales, etc. El trabajo de la sociedad, ahora y siempre, ha sido hacer plausible la comunicación en cualquier contexto,

adaptándose al cambio. La literatura y la ficción negra ofrecen simplificaciones, imágenes y prototipos de esos entornos urbanos digitalizados. Los imaginarios sociales son parte de estas simplificaciones ofrecidas una y otra vez en la comunicación social hasta convertirlas en obviedades. En el caso de la ficción negra se nos ofrecen como hemos visto simplificaciones de los entornos urbanos, ayudándonos a comprenderlos. Las imágenes de Londres, San Francisco, Estocolmo, Barcelona, y Vigo presentes en la ficción negra analiza acercan las ciudades al lector: las dividen en una topografía de bondad y maldad, las humanizan. Pero los IISS no ofrecen una imagen monolítica y coherente de la ciudad y la criminalidad.

Desde el siglo XIX con Doyle y su inicial Holmes, las oposiciones urbano/rural y la de criminal / detective, no han sido coherentes. La sociedad tampoco es estática, coherente. La sociedad es compleja, inabarcable, siempre en cambio. Los imaginarios sociales ofrecen imágenes donde se representa y simplifica esa complejidad. Por eso no existe una imagen canónica siempre repetida sino un cierto aire de familia entre las diferentes recreaciones del canon. Por eso el detective de Doyle sirve de base al *hardboil* del agente de la Continental, o los melancólicos Beck, Montalbán o Leo Caldas. Son lo mismo y no lo son. Lo mismo pasa con las ciudades imaginadas que hemos ido describiendo. Londres es simplificado en una geografía moral en las novelas de Doyle, un esquema imaginario que se repite para variar constantemente en el San Francisco, la Barcelona o el Vigo de las novelas posteriores. Porque la clave del IS está en acercar una imagen de la ciudad asequible, comunicable, para que cuando paseemos por sus calles reales creamos entenderla sin realmente hacerlo. Para que cuando un crimen real no saque de la ensoñación de la ficción negra tengamos esquemas de los que partir para afrontar la realidad. Además de ofrecernos patrones para enfrentarnos a la ciudad y el crimen real, tienen otra función social: son mecanismos de control social (véase Martínez, González de León y Berini, 2019).

Las urbes son presentadas en la ficción negra como lugares la criminalidad: una zona delimitada de la ciudad se idealiza como segura y sin crimen frente a otra donde impera el desorden y la criminalidad, lo vimos en las novelas de Conan Doyle. En esa oposición el imaginario de Holmes resuelve racionalmente los crímenes restaurando el orden. Frente a él, como su enemigo, Moriarty es la encarnación del mal urbano, pero la genialidad de Holmes hace justicia. Tenemos pues la territorialidad de la urbe descrita, no en detalle, pero sí dándole al lector una sensación de cercanía. Los nombres de las calles de estas urbes acaban idealizados en la ficción negra. Se entrena al espectador a viajar por la ciudad evitando zonas conflictivas. La ficción trasmite por lo tanto *mapas morales* superpuestos a los mapas reales. Porque la sociedad genera en cada ser humano suficiente autocensura y auto control para que la policía o el detective no tenga realmente que intervenir, pues con el solo hecho de ofrecerle en la ficción negra imaginarios de los entornos urbanos el individuo de la postmodernidad, ya "sabe" cómo actuar, o cómo no actuar. El esquema se repite para San Francisco, Barcelona, Estocolmo o Vigo. Cada uno de nosotros lo ha visto infinidad de veces en las series, y lo ha leído en la novela

negra. Por eso, cuando algo sucede, la primera reacción es sensación de irrealidad. Se dice: "No me puede estar pasando a mí" "Esto solo pasa en las pantallas". Pero se "reconoce" lo qué pasó y se "tiene" un patrón sobre cómo actuar.

Ante un crimen la sociedad, ese dispositivo surgido para aumentar las posibilidades de éxito de los grupos humanos, restaura el orden con un doble procedimiento. Primero, actúa el policía y la ley como el sistema inmune del orden social. Gracias a la ficción sabemos cómo van a actuar en la realidad. Si algo falla tenemos, como los glóbulos blancos de la sangre en el cuerpo humano, la ley y el orden. Pero hace falta además confiar y creer en ellos. Aquí entran en juego los imaginarios que nutren de sentido y esperanza en estos momentos en los que no parecen existir. Las series de televisión, como un elemento más del dispositivo social, construyen esos imaginarios. Sherlock y la inagotable lista de series de ficción negra retoman los imaginarios analizados en la literatura escrita. Al mismo tiempo que nos entretienen y fascinan nos educan y controlan.

Como hemos visto, el criminal siempre aparece en un entorno urbano, urbanizado. En nuestra sociedad hiper individualizada e hiperconectada, todo vecino puede ser un criminal, pero no importa, siempre hay ley y orden, que, en el peor de los casos, restaurará el orden. De esta manera la conciencia individual mantiene la censura y la esperanza: el orden prevalecerá, y yo he de mantenerme calmado a pesar de la amenaza, eso sí, vigilante porque el vecino puede ser el peligroso criminal. No se te ocurra pensar que el banquero o el presidente del país o el monarca puedan ser los malos. El mal está en ti, mantén el control, denuncia el delito, mantén el orden. Por qué los IISS nos enseñan a mirar hacia un lado al mismo tiempo que nos hacen desviar la mirada.

Esta repetición del esquema que hemos analizado entre los dos imaginarios, el del detective y el del criminal (loco o no), coloca en cada conciencia individual la secuencia de acontecimientos que se deben esperar cuando el crimen no esté en la ficción televisiva sino en la realidad. Al ver en los medios la noticia de un crimen en nuestro barrio, en nuestro país, sabemos perfectamente qué esperar. Sabemos cómo debe actuar el detective, la policía o el ministerio de interior. La ficción televisiva nos ha educado en las expectativas sobre lo que deben hacer, sobre cómo deben hacerlo. Es tan omnipresente la influencia de la ficción negra en la realidad que, por ejemplo, la Unidad de análisis de la conducta del FBI ha nutrido la creación de sus perfiles de la ficción negra desde el origen. O al revés, los integrantes de esa mitificada unidad han pasado a ser escritores de ficción.

Lo eficaz del control social generado en la ficción negra es su aparente inexistencia. Como el diablo al esconderse, pero continuar una y otra vez actuando, la sociedad funciona haciéndonos olvidar su existencia. Como el diablo al que atribuimos la maldad, la anonimidad de la sociedad hace su trabajo. Pues el orden social existe porque no se sabe de su existencia. La inconsciencia sobre el trabajo de la sociedad, como el de los pulmones o del latir del

corazón en el cuerpo, que se hacen visibles cuando fallan. Esto nos permite vivir en el desorden urbano real pensando que todo está perfectamente organizado. El control social lo ejercemos nosotros mismos sobre nuestras conciencias, y lo hacemos sin necesidad de violencia aparente (véase Martínez, González de León y Berini, 2019). Lo ejercemos sobre nosotros mismos y nuestros conciudadanos sin percatarnos. Ese es el trabajo del dispositivo que denominamos sociedad donde los imaginarios sociales juegan un papel central.

Vivimos pues juntos, pero solos, como explica Sherry Turkle (2012) al describir nuestra sociedad hiper conectada. En esa soledad de la sociedad urbana global hipercompleja, la ficción negra en la literatura y en la serialidad televisiva nos acompaña para embarcarnos una y otra vez en la resolución de crímenes donde dos imaginarios se enfrentan en un duelo sin fin siempre en un entorno urbano. De un lado el imaginario del detective, no siempre perfecto, pero luchando sin descanso por esclarecer un crimen. Del otro lado el imaginario de su oponente anónimo, por lo general un criminal autor de los crímenes. Siempre en escenarios urbanos, urbanizados. Estas narraciones nos fascinan, como si siempre fuera la primera vez en todos y cada uno de nuestros atracones, los *binge watching o binge reading*. Estos imaginarios en las series de ficción negra juegan su rol en el control y mantenimiento del orden social: lo hacen convirtiéndonos en sus agentes. Porque, desde un punto de vista sociológico el imaginario del detective y del criminal nos controlan, como los imaginarios del amor romántico o los cuentos de lobos en las sociedades agrícolas tradicionales. La ficción negra, las series y la ficción negra, además de entretenernos, mantienen y perpetúan el control del orden social usando patrones generados ya en el siglo XIX.

Referencias

Asimov, I. (2019) *El sol desnudo*. Madrid: DeBolsillo.

Balló J. y Jordá J. (1998). *La Semilla Inmortal: Los Argumentos Universales.* Barcelona: Anagrama.

Bartual Moreno, R. (2007). La novela policíaca: ficción detectivesca y" hard boiled". El modelo norteamericano como trasgresor de la norma inglesa. *Despalabro Ens. Humanidades,* (1): 97–107.

Beiras, X. M. (1995). *O Atraso Económico Da Galiza*. Santiago de Compostela: Laiovento

Castoriadis, C. (1989). *La Institución Imaginada de La Sociedad. 1.Marxismo y Teoría Revolucionaria, 2.El Imaginario Social y La Institución*. Barcelona: Tusquets.

Cebral Loureda, M. (2018). *Teoría Da Imagem*. Rianxo: Axouxere.

Coca, J. R. y Valero Matas, J. A. (2010). Technological Images about Human Self-construction on Spain Context. A preliminary Study. *Stud. Sociol. Sci., 1*(1):58–66.

Coira, J. y Blanco Chivite M. (2013). *Carvalho: Biografía de Un Detective de Ficción*. Madrid: El Garaje.

Dorado, M. (2013). *Visiones de la metrópolis imperial: Londres como espejo literario de la dualidad victoriana de fin de siglo (1877-1901)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Doyle, A. C. (2008). *The Complete Stories of Sherlock Holmes*. Londres: Wordsworth Library Collection.

Durand, G. (2005). *Las Estructuras Antropológicas de Lo Imaginario*. Madrid: FCE.

García, E. R. (2014). Miradas" noir" de Barcelona: desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera. *Dicenda,* (32): 313–40.

Hammett, D. (2011). *El Agente de La Continental*. Madrid. Alianza.

Hammett, D. (2016). *The Continental Op: The Complete Case Files*. Nueva York: Open Road Media.

King, S. (2013). Carvalho y Cataluña: la subjetividad de los márgenes. *MVM Cuad. Estud. Man. Vázquez Montalbán, 1*(1): 28–45.

Loftis, F. (2014). The Autistic Detective: Sherlock Holmes and his Legacy. *Disability Studies Quarterly, 34*(4). http://dx.doi.org/10.18061/dsq.v34i4.3728.

Luhmann, N. (1985). *El Amor Como Pasión. La Codificación de La Intimidad*. Barcelona: Península.

Luhmann N. (2000). *La Realidad de Los Medios de Masas*. Barcelona: Anthropos, Universidad Iberoamericana.

Luhmann N. (2007). *La Sociedad de La Sociedad*. Mexico: Universidad Iberoamericana, Herder.

Luhmann N. (2010). *Love: A Sketch*. Nueva York: Polity

Mankell, H., Nesbo, J, y Connelly, M. (2016). *Todos hablan de Maj Sjöwall y Per Wahlöö*. Barcelona: RBA

Mariño Ferro, X. R. (2000). *Antropoloxía de Galicia*, Vol. 3. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Martínez Lucena, J., González de León, A. y Berini, S. A. (Eds.), 2019. *Control social e imaginarios en las teleseries actuales*. Barcelona: UOC.

Pintos de Cea Naharro, J. L. (1995). *Los Imaginarios Sociales: La Nueva Construcción de La Realidad Social.* Santander: Editorial Sal Terrae.

Pintos de Cea Naharro, J. L. (2003). El metacódigo, relevancia/opacidad, en la construcción sistémica de las realidades. *RIPS*, *2*(1-2), 21–34

Pintos de Cea Naharro, J. L. (2018). Imaginarios sociales: construcción de la realidad y política de las cosas (inédito).

Pintos de Cea Naharro, J. L. y Marticorena J. R. (2012). Análisis sociocibernético del discurso. La explotación de datos y los procedimientos informatizados en las investigaciones sobre Imaginarios Sociales. Un caso. *RIPS, 11*(2): 47-79.

Pintos de Cea Naharro, J. L., Marticorena, J. R. y Rey, R. (2004). El rol del paciente en salud mental (inédito).

Rigal, M, y Correoso, J.M. (2018). Cervantes y el relato detectivesco: La fuerza de la sangre. *Hipogrifo, 6*(2), 201-213.

Sánchez Zapatero, J. (2014). Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego. *Signa*. 23: 85–86.

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016a). *Roseanna. Martin Beck I*. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016b). *El Hombre Que Se Esfumó. Martin Beck II*. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016c). *El Hombre Del Balcón. Martin Beck III*. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016d). *El Policia Que Ríe. Martin Beck IV*. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016e). *El Coche de Bomberos Que Desapareció*. Martin Beck V. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016f). *Asesinato En El Savoy. Martin Beck VI*. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016g). *El Abobinable Hombre de Säffle. Martin Beck VII*. Barcelona: RBA

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016h). La Habitación Cerrada. Martin Beck VIII. Barcelona: RBA.

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016i). El Asesino de Policias. Martin Beck IX. Barcelona: RBA.

Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016j). *Los Terrorristas. Martin Beck X*. Barcelona: RBA.

Torres Cubeiro M. (2012). ¿Por qué Luhmann? *Rev. Novos Direitos Bras.,* (3): 3–11.

Torres Cubeiro M. (2013). *Niklas Luhmann*. A Coruña: Baía Edicións.

Torres Cubeiro M. (2014). La locura como crimen: imaginando locos en la novela negra contemporánea I; la novela nórdica. *Rev. Lat. Sociol.,* (4): 65–81.

Torres Cubeiro, M. (2015). La evolución del concepto de imaginarios sociales en la obra publicada de Juan Luis Pintos de Cea Naharro. *Imagonautas,* (6): 1–14.

Torres Cubeiro, M. (2019). Imaginarios sociales del detective y el criminal en True detective, Scherlock y Hannibal. En J. Martínez Lucena (ed.), *Control social e imaginarios en las teleseries actuales* (pp. 191-202). Barcelona: UOC

Turkle S. (2012). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other.* Nueva York: Basic books

Vázquez Montalbán, M. (1972). *Yo Maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta

Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta

Vázquez Montalbán, M. (1977). *La Soledad Del Mánager*. Barcelona: Planeta

Vázquez Montalbán, M. (1979). *Los Mares Del Sur*. Barcelona: Planeta

Vázquez Montalbán, M. (1981). Asesinato En El Comité Central. Barcelona: Planeta

Vázquez Montalbán, M. (1983). *Los Pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta

Vázquez Montalbán, M. (1987). *Asesinato En Prado Del Rey y Otras Historias Sórdidas*. Barcelona: Planeta

Villar, D. (2006). *Ollos de Auga*. Vigo: Galaxia

Villar, D. (2010). *A Praia Dos Afogados*. Vigo: Galaxia.

Villar, D. (2019). *O Ultimo Barco*. Vigo: Galaxia.

La democracia en deconstrucción. Digitalidad global, capitalismo autoritario, populismo. Propuestas sentimentales para la reconstrucción

Democracy in Deconstruction. Global Digitality, Authority Capitalism, Populism. Sentimental Proposals For Reconstruction

Aldo Juan Enrici
Universidad Nacional de la Patagonia Austral
enrici_20@hotmail.com

Resumen

Experimentamos una deconstrucción política de la democracia. Para dar cuenta de ello se exponen sus características. Se describe la etapa actual de deconstrucción de la democracia a partir de Jacques Derrida y Richard Rorty. Se describen los tres acontecimientos sobresalientes de la actual deconstrucción: la digitalidad global, el capitalismo autoritario en China y el populismo político. Se mencionan propuestas de reconstruccion entre Richard Rorty, Mauricio Beuchot y Martha Nussbaum. Ellos coinciden en la carencia de espacios de educación sentimental. Se propone una hipótesis. Se hace referencia al filme Roma como modelo literario de reconstrucción sentimental de la democracia.

Palabras clave: democracia; digitalidad global; autoritarismo; populismo; carencia sentimental; Roma.

Abstract

We experience a political deconstruction of democracy. To account for this, its characteristics are exposed. The current stage of deconstruction of democracy is described from Jacques Derrida and Richard Rorty. The three outstanding events of the current deconstruction are described: global digitality, authoritarian capitalism in China and political populism. Reconstruction proposals are mentioned between Richard Rorty, Mauricio Beuchot and Martha Nussbaum. They coincide in the lack of spaces of sentimental education. A hypothesis is proposed. Reference is made to the film Roma as a literary model of sentimental reconstruction of democracy..

Key Words: Democracy; Global Digitality; Authoritarianism; Populism; Sentimental lack; Roma.

Recepción:3.5.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Introducción

El presente trabajo se inspira en la película Roma. En la fortaleza sentimental de la mujer que ama sin argumentos públicos basados. En esta película se deshacen temas históricos como la servidumbre, la burguesía, la amistad de género. La deconstrucción muestra los contrastes persistentes de una teoría o de un discurso. La destreza de la deconstrucción se basa en una exposición de las estructuras falocráticas que componen el discurso. La democracia permite, según la utopía liberal de Richard Rorty, (1989: 15) la discusión pública en torno a solventar la crueldad y el sufrimiento social. Debe ser posible, no obstante, la recreación continua de la vida privada.

Planteo metodológico

El presente trabajo revisa la cadencia filosofica de la democracia actual. Del mismo modo como la escritura fue incorporada al logos a pesar de sus limitaciones, la democracia como "incondicional político" ha entrado en cuestión. Nos parecía, hasta hace poco, que todo lo que se hiciese dentro del marco político podría acreditarse desde la democracia. La deconstrucción propone la imposibilidad de que los productos narrativos tengan sentido en estado ideal. Se desvanece la convicción de que la filosofía moderna se caracteriza en torno a un deseo inherente de colocar el significado en el centro de la presencia (Derrida, 1989). Richard Rorty comparte la propuesta de Derrida en términos políticos. Anima a una deconstrucción política de la actualidad. Los mismos que desmontan la democracia y ocupan el centro actualmente.

La deconstrucción del mundo político implica una parcelación de su territorialidad en fragmentos. Mencionaremos tres: la digitalidad global, el autoritarismo Chino y el populismo. Estos fragmentos comparten el territorio actual de la democracia. No pueden distinguirse ni tampoco asimilarse. Guardan la memoria de lo que fueron en la democracia moderna pre-deconstruida.

Este episodio es advertido desde la educación sentimental. Se muestran entonces los posibles aportes de Mauricio Beuchot y Martha Nussbaum. Como superación se expone el modelo social que exhibe el film *Roma*. Una empleada doméstica indígena que llega a la ciudad. Está fuera de los valores ciudadanos. Muestra fusiones consistentes con la armonía *Phronética* de la vida.

Tres significados deconstructivos

Explicar la realidad a la luz de un referente absoluto hace de éste un discurso subordinado a la metafísica de la presencia. En torno a un centro privilegiado: la presencia" (Derrida, 1989: 24). Para mostrar que en el centro no se encuentra, sino en los márgenes. La presencia actual de la democracia posee tres satélites que sesgan el significado, sobre los cuales se asienta su relato político. El pupulismo, la digitalidad global y el capitalismo chino desplazan la centralidad

democrática. La centralidad es desmontada en la precariedad de una estructura formal que no explica casi nada, (Derrida 1989: 28). La aparición de escritura contamina *al logos*. La democracia también se contamina, a través de inscripciones, que la aproximan al límite.

Richard Rorty se aproxima a una versión netamente política de la deconstrucción. Constituye su aplicación al autoritarismo predemocrático y antidemocrático, de raíz patriarcal (Reguera, 2018). La democracia es un estado de debates públicos. No obstante, en esos debates se evita apelar a principios ontológicos (Rorty, 1988). La filosofía no sostiene a la democracia en el centro de la cultura occidental. En el siglo XXI continuamos siendo narrados desde la democracia. Esta vez la narración está a cargo de las redes sociales, el capitalismo chino y de los líderes populistas. Alcanza una territorialidad que solo puede corresponderse con un "nosotros democrático" incompleto. El adiós al "consuelo metafísico" y la adopción de un mundo sin punto arquimediano, el vértigo que sentimos ante la fragmentación de vocabularios, es inherente a la democracia (Rorty, 1991). Luego de ocurrida la deconstrucción los contaminantes fortalecen lo verdadero de la democracia. No existe horizonte de sentido permanente sino en constante deconstrucción. La democracia como forma de gobierno indiscutida, transparenta tres significados que desmontan su condición de Presencia.

Digitalidad global

Hablar de deconstrucción del mundo democrático, implica reconocer significados que se imponen a la centralidad democrática. Estos significados interceden en la gobernanza actual del sistema. Los tres casos se relacionan entre sí. La sociedad está compuesta por redes comunicacionales que vinculan los tres pilares. Al mismo tiempo todo sistema es sensible a los estímulos ambientales.

Gran hermano y rizoma son alegorías cada vez más utilizadas cuando se habla de Internet. La red siente la necesidad de imponer un control cuyo objetivo es uniformar el comportamiento de los usuarios. La digitalidad global se comporta, como estructura rizomática que no encaja en modelos rígidos (Ragneda, 2011). Diariamente generamos datos sobre nosotros mismos sin necesidad de imposición ni tortura. El resultado es más denso que cualquier panóptico que nos vigile. Nos vigilamos entre nosotros como si fuéramos auto-panópticos, como si fuéramos soldados del Partido Único. Todos esos datos quedan al servicio de los gigantes digitales. El rizoma es una metáfora de la territorialidad democrática deconstruida en digitalidad. La actual democracia tecnológica se extiende sin raíces ni poderes verticales. A primera instancia el rizoma insinúa una liberación de la mirada vertical panóptica. La compleja sociedad globalizada requiere que el poder sea reconocido como un lugar multidimensional, en continuo fluir, sin enraizarse. La inteligencia digital consiste en su capacidad de hacer que los humanos generen contenidos a través de la confesión ingenua de sus deseos. Estas expresiones constituyen insumos permitentes para la proliferación de la inteligencia artificial. La inteligencia artificial no es un enemigo, a la manera de las sagas famosas, cuando los robots se vuelven

contra los humanos. La inteligencia artificial amenaza otra concepción del trabajo. La tarea que nos queda es politizar la revolución tecnológica, alienta Joan Subirats, (2019). Mayor es la participación humana en actividades combinadas con la inteligencia artificial. Una participación que provoca datos suficientes para que la inteligencia artificial de las grandes redes anticipe resultados sociales. La idea de reemplazar el pensamiento de todos los ciudadanos por un grupo de computadoras sería absurdo (Helbing el al., 2019). Reduciría drásticamente la diversidad y la calidad de las soluciones alcanzables. Los problemas del mundo no han disminuido a pesar de la reciente inundación de datos. Los métodos de control local distribuido son a menudo superiores a los enfoques centralizados. Ocurre especialmente en sistemas complejos. Sus comportamientos son altamente variables, difícilmente predecibles. No son capaces de optimización en tiempo real. Esto es cierto para el control del tráfico en las ciudades. Más aún para los sistemas sociales y económicos de nuestro mundo altamente conectado (Helbing el al., 2019: 79). La actividad ascética cobrará importancia. Al menos existe la posibilidad de que comencemos a dedicarnos a nosotros mismos. En otros casos alimentaremos las bases de nuevos robots. Actualmente estamos haciéndolo. Entrar a una página para informar sobre nuestros gustos implica energizar la tarea robótica. Cargar un robot es modelo de razón lúdica que potencia la autonomía humana, pero, a su vez, limita el poder controlador de la razón instrumental. Para Gimeno y López Frías (2018: 230) las nuevas necesidades del pos trabajo ponen su objetivo en la duración de la vida y la sofisticación del entrenamiento en actividades de cuidado de sí mismo. Cada uno recibe la información personalizada de acuerdo a lo que emite en sus dispositivos. La información personalizada crea una "burbuja que filtra nuestro alrededor. Un tipo de prisión digital para nuestro pensamiento (Helbing el al., 2019: 80). La democracia se debate con un sistema que controla deseos. Un sistema descentralizado tecnocrático utiliza un sistema de información súper inteligente.

El capitalismo autoritario. China

China ya no es lejana. Las grandes marcas se manufacturan en China. China propone una nueva forma de entender la territorialidad internacional en un estado del planeta. Según Michael O'Sullivan (2019) el mundo es liderado por democracias liberales, pero también por capitalismos totalitarios como China que ya tienden más hacia el autoritarismo que el socialismo. Los beneficios de la globalización, a través del flujo más libre de dinero, personas, ideas y comercio, han sido muchos. Pero, sostiene O' Sullivan, en lugar de un mundo plano, lo que ha surgido es uno de mesetas irregulares. Antes de los gigantes digitales la localización era un factor competitivo clave. Se aproxima a gran prontitud un nuevo modelo cuyo sentido es diferente. El mundo se ha disociado de su espacialidad topológica. Todo puede estar en conexión. Hemos dejado de creer en la sabiduría ilustrada etnocéntrica, o en la razón inefable de la objetividad científica. Si nos relacionamos con alguien, de modo digital, y ese alguien vive a diez mil kilómetros, lo que importa es que empaticemos. Es más sencillo entenderse con un nuevo contacto (cuyas datos son los que nos interesan) que con el vecino.

Existe sistema capitalista de libre empresa gobernada de modo autoritario en China. Se quiebra de este modo la tradicional consistencia entre democracia y capitalismo. Un precepto ejemplar en Estados Unidos. Llegamos a la inédita convivencia de un régimen político comunista con un sistema económico capitalista, en una de las civilizaciones más tradicionales que han existido. (Martínez, García y Martínez, 2007: 3). Los adultos chinos pasaron su infancia en un país colectivista, que admiraba la reforma cultural maoísta. Viven ahora en una China colmada de marcas occidentales que considera el enriquecimiento económico como uno de los objetivos más buscados (Trevisan, 2006: 126). Después de decenios de concentrarse sobre ella misma, se ha vuelto una superpotencia, perfectamente articulada a la globalización, sobre la cual incide cada vez más. (Frèches, 2005: p.12). Un experto como John Keane, manifiesta que el nuevo imperio chino está densamente enredado (*deeply entangled*) con los Estados Unidos. A nuestro alrededor pocas cosas carecen de su paso por China. No solo son mil trecientos millones de chinos, sino que en cada hogar del mundo está presente la producción China. La economía del Partido Comunista, advierte Keane (2018), ha superado a Estados Unidos como la nación comercial más grande del mundo. La proximidad ha dejado de ser relevante en las decisiones (Albar, 2017). Detrás de las marcas y productos más emblemáticos del siglo XX occidental, (desde automóviles hasta computadoras), se extienden inversiones chinas. Detrás de esas inversiones otras democracias callan decir que China es un país sin libertades políticas. La libre empresa se vuelve libre explotación ambiental y humana. Friedman y McCormick (2015) anotan que la clase obrera y el campesinado siguen excluidos de la política, frente a un Estado que los contempla con profunda suspicacia. Los obreros y campesinos insurgentes son canalizados a través de procesos burocráticos bizantinos y atomizadores.

El Populismo

Hay un sobresalto en torno al ejercicio de la gobernanza. Atraviesa de modo autoconciente por el estadio de populismo. Los líderes populistas son reconocidos porque hablan de modo llano, directamente al ciudadano, evitan las élites políticas burocráticas. El populismo Propone un modelo de protección ante un destino preocupante. De acuerdo a la definición tradicional de Laclau y Mouffe (1987: 30) hay populismo siempre que las identidades colectivas se construyen en términos de una frontera dicotómica que separa a "los de arriba" de "los de abajo". El populismo es una dramatización personalista dentro del sistema democrático. Detrás de los líderes políticos populistas hay quienes suponen la ontologización del Pueblo y del líder. En *La Razon Populista* Laclau (2005) propone un quiebre. Está presente ya desde el título. Hay un *Logos* populista. Una racionalidad específica implica pensarlo de modo diferente a como casi siempre se había hecho. Deja de ser un epifenómeno o una desviación. Javier Balsa reconoce dos lógicas en el populismo. Concibe por un lado una operación de inclusión radical que implica un corrimiento de la frontera de lo socialmente legitimado. Por otro lado, la operación populista despliega una particular lógica para construir una hegemonía de nuevo tipo. Ella funciona proponiendo resignificar del concepto de "soberanía popular" (Balsa, 2010: 9). La

politóloga Ngaire Woods al hablar del populismo actual, advierte que con populismo nos referimos a un modo de insurrección popular contra el establishment posterior al declive financiero, desde 2008. La mayor parte de la población siente el engaño sufrido por el vínculo entre especulación financiera y la clase política (Ngaire Woods, 2018). Ha visto sus ingresos estancados o reducidos. Entonces aparecen los líderes populistas. De acuerdo a Abts y Rummers (2007: 410-415) el populismo tiene una tradición lejana. El actual populismo democrático se caracteriza como la disminución del apoyo electoral a los candidatos tradicionales, la volatilidad del electorado, la creciente fragmentación de los partidos y el surgimiento de movimientos sociales representados por personalidades excéntricas. Es, podríamos decir, una "relación paradójica" que se mantiene entre democracia liberal y líder personalista. Las Izquierdas y Derechas políticas ya no importan tanto. Importa la experiencia de "cercanía" con un líder que promete salir de los sombríos enjuagues de los aparatos gubernamentales.

Educación sentimental

La historia contemporánea contiene episodios lamentables, en los que reconocemos que la falta de empatía es criterio de discriminación. La deconstrucción de la democracia puede moderarse de modo sentimental. El riesgo es que estos nuevos íconos se vuelvan definitivos y poco discutidos. El otro riesgo es que se reconozcan de modo tardío, motivos deconstructivos, que no se divisan aunque estén cercanos. Peters y Besley (2019) mencionan la "biologización de la razón digital" como un fenómeno deconstructivo que se encuentra en una forma emergente temprana. Richard Rorty, posteriormente Martha Nussbaum y Mauricio Beuchot, coinciden en sostener una Educación Sentimental en las actuales situaciones educativas. La educación no debe perder su contenido auto-evaluativo, ni su capacidad de imaginación. Debe ser vinculante con la ética personal y con la política comunitaria. Richard Rorty plantea por escrito la democracia como prioridad política, como dijimos más arriba. De lo contrario la democracia estaría justificada por una ontología autoritaria. Toda ontología es autoritaria al plantearse como fundamento nos dice desde una actitud rortyana Reguera (2018: 14). La democracia es nuestro modelo de vida pública. Una sociedad de este tipo considera el equilibrio reflexivo como el único método para las discusiones de política social. Cuando una sociedad de ese tipo delibere, pospondrá aquellos derivados de explicaciones filosóficas (Rorty, 1988). La democracia nos propone el ejercicio de comprensión de la contingencia comunitaria. La contingencia comunitaria promueve la educación sentimental para entender las constantes situaciones de falta de perfección. La educación sentimental intenta hacerse cargo de los sufrimientos y evitar las crueldades desde la democracia. Por un lado, al ampliar nuestra capacidad de compasión con aquellos modos de sufrir que por ahora desconocemos. Por otro lado al reconocer distintos tipos de carencias compasivas. Para ese fin propone la apertura hacia nuevas experiencias estéticas que consideramos populares. De este modo se abre la lectura de novelas y de informes

antropológicos, la experiencia cinematográfica (Rorty, 1991), los blogs de internet. Para la reconocida filósofa Martha Nussbaum, el futuro de la democracia (Nussbaum, 2010), pende de un hilo. En casi todas las naciones del mundo se están erradicando los espacios curriculares y las carreras relacionadas con las artes y las humanidades. Tanto a nivel primario y secundario como a nivel terciario y universitario. Son concebidas como ornamentos inútiles por quienes definen las políticas estatales. El aspecto relacionado con la imaginación, la creatividad y la rigurosidad en el pensamiento crítico, pierde terreno en la medida en que los países optan por fomentar la rentabilidad a corto plazo mediante el cultivo de capacidades utilitarias y prácticas, aptas para generar renta (Nussbaum, 2010, 17).

Una fuente para la reconstrucción. Roma

La deconstrucción democrática impide la generación original de formas vinculares afianzadas. Quien está proyectado para soportar la ruptura social, está preparado para prodigar amor. Un modelo de reconstrucción política se observa en la película mexicana Roma, de Alfonso Cuarón (2018) -Oscar al mejor filme extranjero de 2018-. El título tiene una pesquisa deconstructiva que nos libra de la verosimilitud de la trama. Roma es una colonia. A la vez, remite al nombre de una ciudad central para la cultura de occidente. Roma es la capital de un imperio donde hay esclavos.

La literatura del filme muestra un personaje discriminado. Cleo es una joven mixteca. Es encargada doméstica de una familia de clase media, cama adentro. Habla en idioma originario con su hermana, quien también convive en la casa familiar del barrio *Roma,* México. Habla en castellano con sus patrones. Lava, plancha y hace dormir a los niños. Pero Cleo expresa una actitud de amor ancestral ante su familia adoptiva burguesa.

Desde el modelo deconstructivo, hay algo de la *Roma* imperial en la ciudad de México. Una situación que explica la proliferación de los tres fenómenos mencionados. En términos deconstructivos México tiene rasgos de capital del mundo, como la Roma europea. En México DF, en colonia *Roma*, barrio próspero de la ciudad, conviven "el amo y el esclavo" en una relación que reconstruye la analogía humana. Esta analogía había sido deconstruida por la distinción colonialista de clase y raza. Hay un despliegue contrastante en que el sujeto debe subordinarse para poder formarse, para poder proporcionarse una continuidad. No hay algo previo al juego mismo de subordinación. Desear las condiciones de la propia subordinación es condición para persistir como sí mismo (Butler, 2001). Cleo compadece a sus patrones. Entabla simpatía con los niños. Su actividad muestra el ejercicio de la educación sentimental. El filme reconstruye la relación particular de una familia de padres profesionales y niños dependientes de la televisión en los años 70. Una familia abatida por la falta de sentido de su historia de vida. Sus actitudes son tan funcionales como amistosas. El frecuente silencio de la muchacha, a la vez criada y nana, familiar íntimo de los sufrimientos. A lo largo de la historia, cumple de modo mecánico de sus tareas cotidianas. Cleo sobresale por el modo callado en el que se desenvuelve

que traza para educar a los niños que tiene a cargo. El ansia con la que busca al padre de su hijo. El desengaño con ese hombre equivocado, miembro de fuerzas parapoliciales. Cleo es un himno que rebasa la deconstrucción. Encarna la emergencia de un poder antes menospreciado, que ahora puede ser una fuente para la reconstrucción incontestable. Hay una clave de la democracia que explica la presencia de Cleo. No hay empoderamiento alguno ni resentimiento (Gifre, 2019:175). No tiene dudas. A la vez, la familia que la emplea reconoce sus virtudes. La protege y admite los valores interculturales de esta coexistencia. No obstante las carencias culturales o educativas, Cleo se comporta como líder sentimental, como un *Phrónimos* trágico. Está por encima de la democracia en varios aspectos. No proviene de la democracia en su crianza. Sabe aceptar esa condición. En esa construcción se incorpora la sabiduría sentimental de Cleo. Por más que ponga su vida en riesgo, lo que no se puede arriesgar es la propia formación de alarmas para detectar el sufrimiento.

Conclusiones

Se puede hablar de crisis deconstructiva de la democracia. Un debilitamiento que la fortalece. Acontece un despliegue de la deconstrucción política. No sabemos qué es la democracia en estos tiempos. Sus límites consisten en la dificultad para reconocer carencias sentimentales en la formación de los profesionales urbanos. La deconstrucción democrática nos mira de frente, pero no la hemos enfrentado definitivamente. Aun así, limitan más nuestro futuro. El mundo democrático está deconstruido, hemos descubierto la esencia de la técnica, asomando como la punta de un témpano. Los hielos subacuáticos no se divisan. Como en el film Titanic, no podemos torcer el recorrido. Los tripulantes se sienten vulnerables. De ese relato, como de Roma, aprendemos que puede aparecer amor en las situaciones dificultosas. Al mismo tiempo descubrimos que no hay comunidades inmunes. Hay necesidad de que la verdad se reconstruya desde una propuesta de autoexamen. Convocamos una convivencia abierta a nuevas experiencias para enlazar la deconstrucción democrática. Una de esas formas de cohesión se manifiesta mediante la formación de virtudes.

En las narraciones clásicas las virtudes dependían de la experiencia y la praxis, sin quedarse en la mera repetición de actos. La tragedia era uno de los caminos para suscitar en los individuos la virtud, como se hizo en la Grecia clásica. El héroe trágico es un *phrónimos*, sostiene Mauricio Beuchot (2016). Se opone desde su libertad política al destino inexorable, *ananké*. La formación de virtudes, principalmente de la prudencia, pretende la educación para agudizar los sentimientos políticos en una sociedad transcultural. La educación política debe darse, pero no debe ser imposición de una corriente política, sino habilitación para saber decidirse por alguna (Beuchot, 2016: 106). Mauricio Beuchot, con voluntad de proporción política, se interpela sobre si debe haber una educación política más seria. Responde que hay que educar para que se tomen decisiones políticas con autonomía. Esta es la educación que está ausente y que debe esperarse en democracia. La democracia se está privando de discusiones éticas dentro de su

educación. Hemos deliberado acerca de estos cambios. El héroe democrático debe mantenerse tan sensible como prudente. Al igual que el héroe trágico. Un defensor educado en el cuidado del "nosotros" inclusivo. Un héroe que intenta convivir con las permanentes variaciones de la democracia.

Referencias

Abts, K. y Rummens, S. (2007). Populism versus democracy. *Political studies*, 55*(2),* 405-424. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9248.2007.00657.x

Albar Villegas, J. A. (2017). Digitalización y mercados de exportación. *ICE, Revista de Economía,* (898), 35-45. https://doi.org/10.32796/ice.2017.898.1959

Balsa, J. (2010). Las dos lógicas del populismo. Su disruptividad y la estrategia socialista.*Revista de Ciencias Sociales, 17*(2), 7-27.

Beuchot, M. (2016). Tragedia, Phrónesis y Educación por la Experiencia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, *21*(72), 103-111.

Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder.* Valencia*:* Cátedra.

Cuarón, A. (dir.) (2018). *Roma* (película). México: Participant Media, Esperanto Filmoj.

Derrida, J. (1989). *La Deconstrucción en las Fronteras de la Filosofía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Frèches, J. (2005). *Il était une fois la Chine: 4500 ans d'histoire*. París: XO Éditions.

Friedman, E. y McCormick, B. L. (2015). *What if China doesn't democratize?: implications for war and peace*. Londres: Routledge.

Gifre, E. M. (2019). Reacciones ante "Roma" de Alfonso Cuarón: no sólo una película. Diseminaciones. *Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales, 2*(3), 179-198.

Gimeno Monfort, X. y López Frías, F. (2018). Una crítica a la modernidad a partir de la "inutilidad" del juego. El imperativo metanoético de Sloterdijk y la razón lúdica. *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, (23), 219-238.

Helbing D. et al. (2019) Will Democracy Survive Big Data and Artificial Intelligence? En D. Helbing (ed.), *Towards Digital Enlightenment*. Cham: Springer.

Keane, J. (2018, 19 de marzo). One world, two empires: Is China-US conflict inevitable? (entrada blog). http://www.johnkeane.net/one-world-two-empires-is-china-us-conflict-inevitable/

Laclau, E (2005). *La Razón Populista.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laclau, E. y Mouffe, Ch. (1987). Post-Marxism without apologies. *New Left Review*, *166*(11-12), 79-106.

Martínez, L. L. L., García, L. E. P. y Martínez, E. L. (2016). El pasado de China como explicación de su auge actual. *Red Internacional de Investigadores en Competitividad, 1*(1), 1-17.

Nussbaum, M (2010). *Sin fines de lucro: por qué la democracia necesita de las humanidades.* Buenos Aires, Madrid: Katz.

O'Sullivan, M. (2019). *The Levelling: What's Next After Globalization*. París: Hachette.

Peters, M. A. y Besley, T. (2019). Critical philosophy of the postdigital. *Postdigital Science and Education*, *1*(1), 29-42. https://link.springer.com/article/10.1007/s42438-018-0004-9

Ragneda, M. (2011). Internet y Control Social. Entre Rizoma y Gran Hermano. *Perspectivas de la comunicación, 4*(1), 42-52.

Reguera Bello, G. (2018). Richard Rorty: La filosofía como política cultural, deconstrucción del autoritarismo y ética contingente. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, (21), 10-34.

Rorty, R. (1988). The priority of democracy to philosophy. *The Virginia Statute of Religious Freedom* (pp. 257-288). Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

Rorty, R. (1989). Contingency, irony and solidarity. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

Rorty, R (1991). Nietzsche, Socrates, and Pragmatism. *South African Journal of Philosophy, 3* (10), 61-63.

Subirats, J. (2019). ¿Del poscapitalismo al postrabajo? *Nueva Sociedad*, (279), 34-48.

Trevisan C. (2006). *China O Renascimento do Império.* São Paulo: Ed. Planeta.

Woods, N. (2018, 5 de febrero). El buen populista escucha a la gente. *El País.*

La ciudad representada en la novela. Elementos para su análisis

The city represented in the novel. Elements for analysis

Oscar Rosas Castro
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
oscarrosas23@yahoo.com.mx

Resumen

Entre las múltiples formas de analizar la ciudad y las problemáticas de sus habitantes están las posibilidades de acercarse a la comprensión de los fenómenos identitarios y de pertenencia a través de los cuales los habitantes se apropian de su ciudad. Un elemento fundamental para comprender esa relación son las representaciones que los habitantes hacen del lugar que habitan y la novela es un recurso artístico a través del cual se construyen esas representaciones simbólicas con las cuales se asocian estilos de vida característicos de una ciudad. El presente texto está dedicado a proponer herramientas conceptuales que permitan acercarse al estudio de la ciudad y sus identidades desde las novelas. Para lo cual es necesario pensar desde la dimensión simbólica del espacio, la apropiación de los lugares y las acciones que particularizan a una ciudad desde la representación literaria, a fin de comprender los fenómenos de identidad social vinculados a lo urbano.

Palabras clave: novela; ciudad; lugar; identidad; representación.

Abstract

Among the multiple ways of analyzing the city and the problems of its inhabitants are the possibilities of approaching the understanding of the identity and belonging phenomena through which the inhabitants appropriate their city. A fundamental element to understand that relationship are the representations that the inhabitants make of the place they inhabit and the novel is an artistic resource through which those symbolic representations are constructed with which life styles characteristic of a city are associated. The present text is dedicated to propose conceptual tools that allow approaching the study of the city and its identities from the novels. For which it is necessary to think from the symbolic dimension of the space, the appropriation of the places and the actions that particularize a city from the literary representation in order to understand the phenomena of social identity linked to the urban.

Key Words: Novel; City; Place; Identity; Representation

Recepción: 15.6.2019
Aceptación definitiva: 9.9.2019

Introducción

Asumimos que las novelas reproducen y producen imaginarios sobre lo que se considera que son las ciudades. Más allá de la veracidad o ficción en la narrativa, las novelas repercuten en la forma como se conciben, perciben, imaginan y habitan las particularidades de las ciudades. Sobre este supuesto, las novelas pueden ser una herramienta para el análisis de lo urbano, lugares e identidades. El reto está en la construcción de conceptos y desarrollar la metodología con la cual poder acercarse a la posibilidad de pensar las identidades urbanas, la apropiación del espacio público y su patrimonio cultural.

La relación entre novela y ciudad es intrínseca. De hecho, la novela surge y se desarrolla en el ambiente urbano. Quizá con mayor fuerza durante el realismo del siglo XIX la novela hizo de las ciudades sus propios protagonistas; la Dublín de Joyce, el París de Víctor Hugo, la Londres de Dickens, hasta la discusión entre San Petersburgo y Moscú expuesta por Tolstoi en Ana Karenina sobre el intento de Rusia para poner un pie en Europa. Existe una asociación directa entre la narrativa y la representación de la ciudad.

Así era de esperarse que los análisis literarios repararan en la técnica con la cual una ciudad se convirtió en personaje, en el factor decisivo para contar una historia. La ciudad aparece como la condición *sine qua non* para la novela y esa línea de investigación ha trascendido a la propia literatura. La discusión sobre la metodología con la cual analizar una obra llevó, principalmente al marxismo (Lukács, 1968, 2010; Benjamin, 1996, 2003, 2004, 2012) a considerar los factores sociales en los cuales se da una novela, se consume y discute. Alan Swingewood (1988) dice sobre la corriente marxista, especialmente de Lukács (1988: 20), lo siguiente:

> La novela surge como género literario importante en sociedades caracterizadas por el capital industrial, el urbanismo y un sistema de clases móvil. Es en este sentido muy general como la novela refleja la visión del mundo de la clase media industrial, la clase cuyo patrocinio ha sostenido, en gran medida, la importancia cultural y la adaptabilidad de la novela.

Esta definición es importante porque asume que los marxistas leen en la novela no sólo lo que la obra dice y cómo lo dice sino que también refleja una estructura que está por encima del autor y su individualidad o inspiración creativa. Así que el marxismo abrió una caja de pandora que tuvo un momento de debate importante hacia la década de los sesenta del siglo XX pero pensó en lo social a través del análisis de la forma y técnica mediante la estética.

profundizó en la estética en tanto análisis de la forma y técnica, y no en lo social.

Desde entonces la sociología entró al debate, pero asumió que lo social implicaba la relación de la obra con el autor, el autor con el medio editorial, el impacto de una obra en el gremio, las interpretaciones vinculadas al desarrollo intelectual y biográfico de un autor. La línea que se propone en este artículo dista totalmente de esa línea a la cual agregaban como social la distribución de la obra, sus ventas y asume inalcanzable medir el impacto de una obra en la sociedad basado en las opiniones de sus lectores.

En 1992 Pierre Bourdieu (2011) publicó la primera edición de *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, en el Prólogo hace un análisis de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert con la intención de mostrar la agudeza con la cual el novelista francés narra en esa novela el nacimiento del campo literario en el París de la segunda mitad del siglo XIX. Desde luego que no es posible asumir que ese fuese el objetivo de Flaubert, pero Bourdieu deja ver como la estructura social se expresa a través de la obra de un autor.

Esa tesis reabrió nuevamente la discusión de la relación entre novela y lo social, la novela y la ciudad a la cual se han sumando los estudios sobre los imaginarios, las representaciones sociales y ahora hemos visto ramas de la geografía humana que también están interesadas, principalmente las escuelas que se han posicionado alrededor de Franco Moretti y Bertrand Westphal.

La intención de este texto dista de ser un recorrido por el debate, se pretende exponer conceptos que ayuden a pensar la relación entre novela y ciudad a partir de la representación que las novelas hacen de la ciudad como un acercamiento al imaginario construido sobre los lugares que habitamos. Es decir, la novela X dice que determinada ciudad es X cosa. Por recurrir a un ejemplo: la novela David Copperfield de Charles Dickens dice que Londres es una ciudad deshumanizada. Esa imagen de la ciudad de Londres tuvo fuerza hasta hace apenas 30 años, así que inclusive la imagen de Londres de Dickens duró más tiempo que la Londres actual y ello tuvo repercusiones que implican estilos de vida que singularizan a la capital inglesa.

La novela como representación simbólica de la ciudad

Con la intención de no detenerse en el debate sobre la definición de la novela, se asume la caracterización generalizada que hace Jean Bloch-Michel (1967: 38) quien considera que la novela es el género literario más joven, cuenta con personajes que le son más cercanos al lector y desarrolla aventuras más conocidas, diferenciándose de sus antecedentes épicos.

El surgimiento de la novela es asociado a la Reforma religiosa y el impacto de permitir que el individuo asuma sus propias decisiones. La introspección pietista, la experimentación con las autobiografías y el impulso por representar la realidad consolidaron al género. Los filósofos recurrían a la novela para exponer y difundir sus tratados, Rousseau y Diderot por ejemplo. Según Morroe Berger, Marx sostenía que Balzac recurre a otra técnica y "nos da una historia maravillosamente realista de la sociedad francesa… de la cual he aprendido más que de todos los historiadores, economistas y estadígrafos conocidos del periodo" (1979: 11).

La fuerza de las novelas en las ciencias sociales puede deberse a la profundidad de análisis social que exponen los escritores a través de sus obras literarias. Ese atributo para ver más allá de lo evidente o para lograr evidenciar lo que está más allá de los límites cognitivos de la inmensa mayoría es uno de los criterios con los cuales un escritor alcanza la trascendencia socialmente. Sólo por mencionar un caso que ejemplifique esta afirmación, remito a los

famosos comentarios de Karl Marx sobre lo agudo de los análisis que Honoré de Balzac hizo sobre la sociedad francesa y sus conflictos a mediados del siglo XIX.

Ésta es la forma en la que interesa la literatura desde esta perspectiva, específicamente la relación de la novela con lo social. La novela tiene un fondo social que trasciende las corrientes literarias a las que se pueda adscribir técnica o estéticamente. Es decir, ya sea en el realismo o romanticismo del siglo XIX así como en el realismo mágico o el hiperrealismo, las novelas refieren a sociedades particulares y no sólo a situaciones ficticias aisladas de los referentes reales.

Si bien es cierto que algunas corrientes como el realismo o la novela histórica remiten a referentes concretos en la historia o lo social y hasta se localiza espacialmente con referentes claros, lo mismo aporta una situación hipotética fantástica como *1984* de Georg Orwell o *Nuestra señora de París* de Víctor Hugo, que *La comedia humana* de Balzac. Y es justo aquí donde los estudios del imaginario y las representaciones sociales tratan de asir las reflexiones expuestas en novelas.

Llevar la novela a estas áreas de las ciencias sociales habilita la posibilidad de romper con la tradición de usar solo un caso, el de una obra maestra para ilustrar la transformación social y desde ahí atribuir a ésta un momento histórico. Resulta necesario ampliar la idea del contexto a otras obras con las cuales dialoga una obra maestra, reparar en el énfasis de la discusión de varias obras de entre las cuales habrá una a la que se le atribuyan más características de genialidad, pero asumiendo que esa obra alcanza el nivel de maestra en tanto representa la consolidación de un discurso que fue generado por un grupo que en ese momento comienza a ejercer el poder dentro del campo cultural. Es decir, la obra al ser valorada como maestra, legitima y evidencia el ejercicio del poder de un grupo sobre otros.

La intensión de pensar desde los imaginarios sociales y la representación social dista de ir por ese lado de las relaciones entre la literatura y lo social en que predominan las dinámicas de poder porque pone más énfasis en pensar la novela como fuente de información del imaginario social, específicamente la representación que hace la novela sobre la ciudad. La otra tradición clásica de la sociología de la literatura hasta Bourdieu se concentraron en el poder de un autor sobre otros, los vínculos políticos de un autor, el poder del capital cultural y la red a la que pertenece, el respaldo institucional, el momento histórico, el contexto cultural en el que aparece la obra, la inversión en la difusión, financiamiento, sello editorial que publica la novela, premiaciones, en fin, un número de variables que influyen en la posición de una obra sobre otras, de un autor sobre otros, pero ello dejó de lado lo que las propias novelas dicen.

Bourdieu en un primer momento

La sociología contemporánea ofrece herramientas alternativas para pensar la literatura y justo podríamos asumir que es el mismo Bourdieu quien tratando de comprender el surgimiento del

campo literario en París del siglo XIX, abre la Caja de Pandora al recurrir a su estructura conceptual para analizar la novela *La educación sentimental* de Gustav Flaubert en el prólogo de su libro *Las reglas del arte* (2011). Utilizó su argumentó a favor de la comprobación de que el novelista francés expone claramente el nacimiento del campo literario, la dinámica de los grupos de poder de escritores y sus disputas asociadas específicamente a zonas del París de mediados del siglo XIX. Inclusive localiza en un mapa los distintos grupos sociales y las rutas que hacen posibles los enfrentamientos.

Su teoría fue desarrollada para comprender los fenómenos sociales reales pero en ese análisis decidió aplicar su teoría a la ficción, a la novela de Flaubert porque éste ya había representado la aparición del campo literario valiéndose del recurso de personajes de ficción en un espacio urbano real. No está demás agregar la anécdota de que para Bourdieu es la agudeza y sensibilidad de Flaubert la que le despierta la admiración que Balzac inspiraba en Marx.

Se asume la existencia de hábitos culturales que conforman lo que Pierre Bourdieu define como *Capital cultural*; este concepto alude a la acumulación de conocimientos culturales que distinguen a las clases sociales y grupos. Por ende, no es homogéneo, sino diverso. Ese capital cultural se adquiere mediante dos formas que pueden ser integrales: la primera es la herencia, para la cual el sociólogo francés desarrolla el concepto de *habitus*, que refiere a la interiorización de la cultura exterior; la segunda es la socialización que deriva en el *campo*, donde el capital con que cuenta el sujeto se exterioriza y lo posiciona en un contexto.

Estos conceptos se valen de sus propios recursos para definir y analizar ese capital en el ámbito real. Sin embargo, la propuesta que se presenta es replicar el ejercicio de Bourdieu al aplicar esa estructura conceptual a los personajes de las novelas por considerar que son una representación del mundo real y ayudan en la construcción de especificidades de la ciudad exponiendo formas de sociabilidad inmanentes a un espacio determinado.

Así, las novelas son fuentes de información que pueden ser sometidas a herramientas analíticas para acercarse a los hábitos culturales característicos de los distintos grupos sociales, la apropiación y representación de los espacios urbanos específicos en que cada grupo construye su identidad.

Los personajes literarios de las novelas pueden ser usados como referentes que ayudan durante el proceso de desnaturalizar la interiorización–*habitus* y exteriorización–*campo* que se asume institucionalizado o de *facto*. Ayudan a poner énfasis en las percepciones que particularizan la pertenencia a un espacio específico dentro de la ciudad.

Pese a que Bourdieu pensaba sólo en el ejercicio de Flaubert en el contexto del nacimiento del campo literario en el París del siglo XIX, su análisis ofrece una herramienta para utilizar las novelas como fuente de información al plantear "la estructura que organiza la ficción, y que fundamenta la ilusión de realidad que produce, se oculta, como en la realidad, bajo las interacciones entre personas que estructura" (2011: 35).

Así el genio de Flaubert está en su capacidad para desvelar los hábitos de un fenómeno recién iniciado. En ello nos ofrece herramientas abstractas para comprender la representación social contenida en la novela, dice Bourdieu (2011: 63) al estudiarlo:

> Para revelar completamente la estructura que el texto literario sólo desvelaba velándola, el análisis tiene que reducir el relato de una aventura al protocolo de una especie de montaje experimental. Se comprende que el análisis implique un profundo desencanto. Pero la reacción de hostilidad que suscita obliga a plantear con toda claridad la cuestión de la especificidad de la expresión literaria: formular también es introducir formas, y la negación que lleva a cabo la expresión literaria es lo que permite la manifestación limitada de una verdad que dicha de otro modo resultaría insoportable. El «efecto de realidad» es esta forma muy particular de creencia que la ficción literaria produce a través de una referencia denegada a lo real designado que permite saber rehuyendo saber de qué se trata en realidad. La lectura sociológica rompe el hechizo. Al dejar en suspenso la complicidad que une al autor y al lector en la misma relación de denegación de la realidad expresada por el texto, revela la verdad que el texto enuncia, aunque de tal modo que no la dice; además, hace que surja a contrario la verdad del propio texto, que precisamente se define en su especificidad por el hecho de que no dice lo que dice como lo dice ella. La forma en la que se enuncia la objetivación literaria es sin duda lo que permite la emergencia de lo real más profundo, más oculto (aquí la estructura del campo del poder y el modelo de envejecimiento social), porque es el velo que permite al autor y al lector disimulado y disimulárselo.

Podemos leer varios supuestos: primero que Flaubert expone el campo literario (desde luego que me refiero a la dinámica de las relaciones de poder) del París de mediados de siglo XIX; el segundo supuesto es que estos personajes no van a recorrer la misma trayectoria en la trama debido a que pertenecen a condiciones distintas que les han sido heredadas. Es decir, que los agentes o personajes no deciden por sí mismos las trayectorias que van a recorrer, sino que existen condiciones ya determinadas que les anteceden y que no determinan pero si posibilitan. Tercero, el propio campo se desarrolla a partir de varios supuestos en los que tampoco incide el personaje que se inserta en él. Así se comienza a dilucidar la estructura social que le antecede al agente o personaje: la estructura del propio campo y las condiciones heredadas por cada agente.

Cabe considerar que desde el análisis de las novelas es posible ubicar expresiones y marcas que definen al espacio porque el análisis de Bourdieu sobre Flaubert sucede específicamente en París no en Viena ni Londres. De hecho, no sería posible que sucediera en otra ciudad y esa particularidad caracteriza al París de mediados del siglo XIX. Identidad conformada por un rompecabezas simbólico posible de ser captado a través de los personajes literarios. La ciudad no es únicamente un espacio físico, geográfico, sino que es construido simbólicamente y la literatura aporta a esa construcción. El novelista no sólo es un artista inventor sino también un reproductor de la estructura social que pesa sobre él y su obra.

Desde luego que esta postura teórica y metodológica del análisis de novelas dista mucho de la tradición de la Crítica literaria que, en términos generales, se ha centrado en analizar las obras, las novelas, a partir de la experiencia estética. Desde esa perspectiva, la forma, la técnica de la que se vale el escritor es el pilar para comprender el sentido de la obra. Sin duda la discusión al respecto ha hecho grandes aportes al análisis y cada uno de ellos son elementos a considerar cuando se profundiza en la investigación de una novela, pero el interés de este texto está sólo

en lo que se dice que sucede en la obra con referencia a la representación que hace de la ciudad, por ende, se piensa en la obra en sí misma y no sus referentes ni interpretaciones estéticas.

Así se abre una brecha entre ese primer momento en que Bourdieu pone sobre la mesa la relación de develar la realidad a través de la novela porque lo que se propone este texto es deslindarse completamente de la posibilidad de verificar la veracidad de lo escrito. De ninguna manera se considera que la novela sea un testimonio.

Para el plano de las representaciones simbólicas resulta intrascendente el criterio testimonial de un relato, las consecuencias en el imaginario pueden ser completamente venidas de una ficción, la fantasía o un decir venido de la tradición oral que se pierde en el tiempo pero que trasciende por su valor de apropiación entre sus pobladores. Tesis básica en la discusión entre Memoria e Historia.

De tal forma que la novela se piensa como una ficción que plantea tramas supuestos y se desarrolla con referentes espaciales físicos que pueden ser localizados espacialmente y de hecho incide en la percepción y construcción de los referentes geográficos. Independientemente del género literario al cual recurra como herramienta o estilo artístico, la novela expresa la particularidad de la representación con la cual se apropia la realidad.

Segundo momento. Estudiar conjuntos y no solo unidades

Se asume que lo planteado en cada trama y por cada autor expresa una estructura que se encuentra por encima de las particularidades con las cuales se distingue cada una de ellas. Es decir, la obra reproduce, crítica y recrea una estructura simbólica que se propone develar a través de la sistematización de la información contenida en las novelas de determinado tiempo y espacio.

De tal forma que pese a que comúnmente se recurre al estudio de una obra o un solo autor estos ejercicios ayudan, pero solo son etapas del proceso. Para poder alcanzar a dilucidar la estructura que trasciende a una obra es necesario considerar estudiar idealmente por generaciones o periodos, regiones o ciudades, en el mínimo de los ejercicios de conjunto podría remitirse a la comparación de varias novelas de dos autores que tengan obra basta que se desarrollen en una misma ciudad. Es decir, las evidencias de la estructura se hacen visibles cuando la información trasciende a un único momento de un autor y se privilegia el análisis de la novela en relación con otras novelas.

Es un reto enorme estudiar conjuntos más que unidades. Las unidades ya han sido exploradas por los análisis literarios, de ahí que podamos encontrar infinidad de relaciones entre un autor y una ciudad o una novela y su visión de una ciudad. Ejemplos de ellos son la Madrid de Pérez Galdós, la Ciudad de México en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, el París de

Baudelaire o la Estambul de Orhan Pamuk. Pero ello limita la posibilidad de alcanzar a conocer la estructura social que incentiva y se reproduce a través de la representación novelística.

Franco Moretti (1999) es uno de estos investigadores que desde 1997 en que publicó su libro *Atlas de la novela europea 1800-1900*, presentó un ejercicio de análisis de todas las novelas del siglo XIX europeo en el afán de romper con la reproducción discursiva de las novelas reconocidas como cumbres de la literatura del periodo.

La metodología a la que recurrió Moretti sugiere contextualizar las obras maestras en la discusión de la cual son resultado, es decir, estudiar solo las obras maestras de la historia de la literatura solo genera la reproducción y legitimación de un discurso de poder que niega todas aquellas obras que aportaron para la consolidación de una obra por sobre las demás. Porque inclusive las novelas de los grupos que fueron negados por el grupo empoderado también aportan al desarrollo cultural de un lugar. El ambiente intelectual de París de mediados del siglo XIX permite que existan obras como *La educación sentimental* de Flaubert, tanto como *El spleen de París* de Baudelaire y no solo se debe a la clásica atribución de genialidad de uno u otro autor.

En este contexto, las novelas pueden ser una herramienta para el análisis de las representaciones simbólicas en las que se expresa el imaginario existente de la ciudad más allá de los recursos técnicos estéticos. Ahora dejemos por un momento este apartado sobre la novela y vayamos a los recursos teóricos de los cuales nos podemos valer para pensar la ciudad desde esta perspectiva.

La construcción simbólica de la ciudad como generalidad

Conviene recordar que la intención es pensar la ciudad desde lo que dicen las novelas que es, independientemente de la veracidad de la narrativa, es decir, independientemente de si es demostrable o no lo que una novela dice que es la ciudad en tanto que se asume que la novela hace una representación de la ciudad.

Ahora bien, la ciudad es un concepto que refiere a algo específico que deriva de la generalidad más alta en los estudios territoriales, el espacio. El espacio es la herramienta conceptual con la cual remitimos al nivel más abstracto en el ámbito de los estudios territoriales, recurrimos a él con afirmaciones contundentes como: *el espacio es una construcción social*, o *la producción social del espacio*.

De ahí que sea necesario recordar la definición básica del concepto de espacio, misma que apela simplemente a la extensión en la cual está contenida la materia (RAE, 2014) o área disponible para que pueda ser ocupada por la materia (*Dictionary of english grammar*, 2013). De tal forma que la definición de espacio es intrínseca a la de materia en tanto que la

posibilidad de movilidad de la materia define los límites del espacio, pero esta acepción sucede sólo en referencia a lo físico como evidencia de la existencia y genera la dualidad vacío/lleno.

Desde luego que la generalidad de espacio produce ambigüedad y ello obliga a que históricamente se haya recurrido a adjetivos que acoten las interpretaciones y faciliten la posibilidad de comprensión de las ideas.

Para esta propuesta de relacionar las novelas con el espacio, las novelas con la ciudad (porque desde luego que el espacio también contiene lo rural y quizá haya quien esté interesado en lo que las novelas dicen que es lo rural) es fundamental comprender que esta propuesta se suma a la corriente de la geografía humana que asume al espacio como una construcción social.

Asumir que el espacio se construye socialmente implica que es resultado de las relaciones sociales que suceden en él y por él. Es decir, es el contexto físico en el cual suceden las acciones de los individuos aunque no se limita a ser escenario, sino que también es un factor determinante para que las acciones sucedan de una manera y no de otra. De tal forma que el espacio se percibe, apropia, representa, imagina, se narra y se expresa a través de distintos recursos sociales y uno de ellos es el arte, la literatura, la novela.

El carácter social del espacio permite aceptar su dinamismo, cambia de sentido dependiendo de las características culturales que le son atribuidas en determinados contextos históricos y las novelas son una herramienta para reparar en esas transformaciones y producciones de representaciones simbólicas. Ese cambio de sentido sucede en tanto resultado de la interacción de lo social *con* y *en* el espacio. Y por interacción se entiende que ambos factores, espacio e individuos, son determinantes e inciden en el rumbo de las acciones.

De tal forma que el límite del espacio no es sólo la disposición de la materia, sino que está constituido por los límites de las ideas que podamos construir sobre él, su trascendencia está en el mundo de las ideas. No se limita a la materialidad con la cual podamos evidenciar su estado, vacío o lleno. Es decir, el espacio es lo que pensamos o decimos sobre él, tanto como lo que percibimos de él.

Ahora bien, al hablar del espacio urbano o ciudad como una unidad conceptual más concreta que la ambigüedad de solo espacio pero con las mismas atribuciones, solo se agrega que suceden al interior de límites territoriales que contienen estilos de vida que distan de los rurales. Es importante señalar que los estilos de vida no son establecidos *a priori*, sino que es una condición *a posteriori* en tanto resultado de las propias indagaciones y sistematización de la información contenida en las novelas. Así el estilo de vida de una ciudad es lo que dicen las novelas que sus personajes situados en X ciudad viven.

Hasta ahora, ciudad también aparece como una generalidad pero ésta tiene dos momentos distintos, uno primero en que hace de límite de la investigación, es decir, se puede elegir la Ciudad de México o Tokio como sitio de interés, y ello ya implica una delimitación. Inclusive

puede llegar a suceder que la misma ciudad sea un lugar, es decir que hay casos en los cuales la ciudad aparece como una unidad a la cual se relaciona con las características de un lugar. Un ejemplo de esta dinámica puede ser la novela *Santa* de Federico Gamboa donde existe una imagen sobre la Ciudad de México que se contrasta con el ambiente rural de principios del siglo XX.

En un segundo momento esa totalidad necesita desmembrarse para poder comprenderse como funciona. La gran mayoría de los casos permiten desmembrar la generalidad en partes que implican mayor singularidad y que se encuentran dentro del todo, son los lugares. Los lugares mencionados en las novelas que se desarrollan en una ciudad.

Así que el espacio es el todo donde existen las particularidades denominadas lugares y la propuesta es analizar esas particularidades porque es el nivel en el cual se expresa la interacción directa entre el espacio y lo social, esos lugares y la relación entre ellos dentro del espacio con el cual se identifica a la ciudad.

El carácter social del espacio

Para pensar el carácter social del espacio y el lugar es fundamental iniciar por revisar la propuesta de Georg Simmel (2016), pese a que su propuesta teórica es de inicios del siglo XX, sus principales textos sobre el tema fueron publicados en 1908 en su compendio titulado *Sociología*, su recuperación e impacto es reciente quizá debido al auge de la exploración de la *experiencia de vida del sujeto cognoscente* (Ethington, 2005: 46).

Ahora se recupera en tanto advierte lo importante de no explicar las cosas por sus causas en tanto ello implica tomar las condiciones formales como causas positivas productoras de las cosas. Las condiciones formales son simplemente las condiciones indispensables para que sucedan determinados acontecimientos. Con este principio, lo importante no está en reconocer el espacio sino lo que sucede *en* y *con* él. El espacio es la estructura *sine qua non* pero no el interés en sí. Con esta acotación se agrega un argumento más a la tesis sobre la trascendencia de la percepción del espacio por sobre lo que sea en sí mismo.

Recuperar lo planteado por Simmel aportar al fortalecimiento del concepto de lugar en la acepción que se plantea en este texto, principalmente por que se empeña por diferenciar entre la generalidad del espacio y la particularidad del lugar, cosa que suele confundirse o ser sinónimos en la geografía humana.

Desde luego que con Simmel aparece otra posibilidad de pensar la afirmación del *espacio como una construcción social* y pese a no ser posible citar una definición clara y concisa de lugar, se recurre a la paráfrasis y síntesis de sus ideas para enunciar una posible definición: lugar sería la porción del territorio que se particulariza a partir de la relación recíproca que establecen los individuos *con* y *en* éste. El lugar implica *Trozos* del espacio en tanto que éste

necesita ser dividido para su aprovechamiento práctico, estos trozos son *Puntos* dentro del espacio que se caracterizan con particularidades que otorgan *Unidad* al interior de cada uno de ellos y por consecuencia tienen límites. La *Unidad* es el lugar ya lleno de acciones recíprocas, por lo que expresa y sostiene la concepción de un grupo, hoy asumiríamos que esas acciones que identifican a esa unidad son su identidad. De tal forma que la identidad está directamente asociada con los lugares en tanto particularidades de la relación entre individuos y espacio (Simmel, 2016).

Simmel (2016) sostiene que el lugar tiene cuatro características: sucede en el plano Interior o Dentro, está Lleno, es Único y es Contenido. Es el punto donde se planea y acontece la transformación, por ende, es lo que interesa con mayor ahínco a lo social. Estas cuatro características solo pueden comprenderse a partir de la relación de polaridad intrínseca con el concepto de espacio, veamos como:

Lugar Donde suceden las relaciones recíprocas	**Espacio** Estructura Condición *sine qua non*
Interno o Dentro	Externo o Fuera
Lleno	Vacío
Único	General
Contenido	Forma
Se planea la transformación, acontece	Se evidencia la transformación

Tabla 1. Polaridad entre características de lugar y espacio. Elaboración propia.

Para Simmel "lo que tiene importancia social no es el espacio, sino el eslabonamiento y conexión de las partes del espacio, producidos por factores espirituales […] el espacio es una forma que en sí misma no produce efecto alguno" (2016: 544) –por espirituales entiéndase en Simmel lo social.

Las formas deben sus contenidos a otras condiciones que no se limitan al espacio, para explicar la diferencia entre forma y contenido Simmel recurre a la analogía sobre el lenguaje y las ideas, dice: "el lenguaje expresa los procesos de pensamiento, los cuales se desarrollan en las palabras pero no por las palabras" (2016: 544). El lenguaje sería la forma y los procesos de pensamiento el contenido.

Tampoco se desdeña la importancia del espacio de hecho es el factor donde se expresan las energías reales, conexión material o evidencia de la transformación, es él quien determina cosas y acontecimientos.

En medio de dos lugares hay vacío, existe el espacio. Esta afirmación implica dos cosas; el propio vacío entre dos lugares, pero también que los lugares tienen límites, los lugares se encuentran dentro de un marco. El límite implica y define lo interior, incomunicado, el encierro en sí misma, la posibilidad de ser caracterizado con particularidades, cohesión, una sociedad

unida tiene su marco bien definido; los límites son sociales, suceden y se definen entre las personas no por el espacio en sí mismo "el límite no es un hecho espacial con efectos sociológicos, sino un hecho sociológico con una forma espacial" (Simmel, 2016: 551).

Lo limítrofe del lugar produce efectos internos y externos, afecta ambos lados del límite, de ahí que sea fundamental pensar en las características del límite en tanto que un margen estrecho o ancho refiere directamente a características de un grupo con mayores o menores posibilidades e intereses de expansión. Un límite ancho permite mayor movilidad y flexibilidad a quienes se encuentran dentro, hay mayores posibilidades de desarrollarse hacia el interior, mientras que un margen estrecho obliga a romper fácilmente el límite y expandirse.

Por otra parte, a Simmel le interesan los lugares en tanto resultado de las acciones recíprocas que suceden en la línea de lo social, son esas acciones las que llenan de contenido social al lugar. Ahora bien, esas acciones recíprocas no son estáticas, sino que suceden en relación con el mismo espacio, entre actores e instituciones, lo cual imprime dinamismo y genera eslabonamientos y conexiones entre acciones recíprocas y lugares.

No está de más cerrar este apartado con la especificación de que al estar trabajando con las novelas y lo que éstas dicen sobre la ciudad, los lugares por analizar son aquellos que son mencionados en las propias novelas y las acciones de los personajes son las que caracterizan esos lugares. Las relaciones que suceden entre lugares son las que establecen los personajes de las novelas a través de sus propios recorridos o las propias redes que tejen entre ellos y que se expresan en los lugares que frecuentan.

Singularidad. Lugares

En el afán de continuar por esta línea de la construcción social del espacio se afirmó en párrafos anteriores que lugar es el concepto que remite a singularidad opuesta a la generalidad de espacio. Para la definición de lugar se retoma a Yi-Fu Tuan (1977) por ser reconocido por la comunidad académica de la Geografía humana como el autor que abrió la discusión respecto a ese concepto. Se recurre a la paráfrasis en tanto que Tuan realmente nunca hizo una definición del concepto sino que agrega posibilidades de pensar la relación entre espacio e individuo. Se buscó la definición más neutra entre esa corriente de la geografía humana por un lado, y por otro la de la corriente crítica dentro de la misma disciplina, donde destaca la versión de David Harvey (1996) y Doreen Massey (1992).

Cabe indicar que el lugar tiene una relación de polaridad intrínseca con la definición de espacio que Joan Nogué (1989: 69) describe así:

> los lugares dan carácter al espacio y encarnan las experiencias y las aspiraciones de los individuos, ya sea individual o colectivamente. El espacio tiene un carácter más abstracto e indiferenciado, que se convierte en lugar en la medida que le vamos otorgando significados y valores.

Así, se define como un área concreta bien delimitada con la que interacciona un individuo o un colectivo, esa relación lo dota de sentido, adquiere valor simbólico y afectivo, características que lo particularizan y diferencian del espacio.

El lugar hace de repositorio, escenario o propicia la acción, en el lugar se expresa la apropiación subjetiva y permite el vínculo de la identidad con porciones del espacio. Desde luego que el lugar no se limita a la infraestructura material contenida en conceptos como lo urbano, sino que remite al mundo de lo simbólico, es una idea o un afecto.

La decisión de optar por el concepto de lugar desde la perspectiva de la geografía humana para relacionarlo con la novela se debe a la posibilidad de considerar fenómenos que suceden en la relación entre lo individual y social con el territorio. Por ende, la línea que se abre parte del supuesto de asumir que el espacio es una construcción social, ello da pie a los estudios culturales, representaciones simbólicas y a los conjuntos de novelas que expresan particularidades identitarias de las estructuras que están por encima de las especificidades estéticas. Esta afirmación implica varios supuestos.

Interacción implica que un factor influye directamente en la constitución del otro y viceversa, de tal forma que ambos se constituyen en cuanto se relacionan, dependen uno del otro para poder caracterizarse o definirse. De tal forma que las novelas influyen en la concepción del espacio, así como el espacio influye en la caracterización de las obras. De ninguna manera se piensa que uno determina o condiciona al otro, sino que ambos posibilitan la definición del otro. El referente espacial al que se le atribuye el resultado de esa interacción es el lugar.

Las características particulares de un lugar son las que definen su sentido para una persona o comunidad específica. Desde luego que ese sentido sólo es trascendente para quienes comparten la misma experiencia con ese espacio y la novela es una herramienta que permite percibir la apropiación de los lugares.

Definir sentido como las características que singularizan al lugar implica que el espacio no tiene sentido porque no cuenta con las atribuciones que le da la interacción con las personas, no representa nada para nadie.

Cuando pensamos en el carácter simbólico del lugar se asume que los lugares están vivos, se alimentan de interacción, posibilitan las relaciones entre personas, por lo cual su sentido está sujeto a la apropiación de los lugares y el arte es uno de los múltiples factores decisivos en los cuales se expresa y genera el vínculo entre lugar y habitantes.

Los sentidos de los lugares se transforman. La relación del espacio con la apropiación de lugares específicos se expresa o evidencia con mayor fuerza entre las generaciones, dinámica en la cual una generación puede atribuir ciertos valores a un lugar que son susceptibles a cambiar con la interacción que puede llegar a tener una generación distinta. Desde luego que eso es una posibilidad no una regla en tanto que puede reproducirse el mismo sentido en varias

generaciones. Las generaciones son formas particulares de agrupación de lugares y tiempo que se distinguen a partir de estos dos factores, la evidencia de sus cambios se puede evidenciar en las novelas, tanto como en corrientes de pensamiento.

Existe la posibilidad de la simultaneidad de sentidos de un mismo lugar. Las variables que condicionan sus atribuciones son el mismo tiempo referido por generaciones tanto como las posibilidades de grupos con distintos valores culturales.

Hay dos conceptos que ayudan a pensar este punto, por un lado el de *palimpsesto*, término que en su origen remite a la recuperación de textos escritos en una superficie que ya había sido usada previamente, es decir, se reescribió sobre la misma superficie pero quedan restos de su primer uso. Ese término es usado en la arquitectura y en los estudios sobre el espacio para hablar de territorios o edificios que tuvieron distintos usos y modificaciones en transcurso de la historia y en determinado momento se decide hacer un recuento de sus distintas funciones.

Por otro lado, está el concepto de escala, que permite entender como distintas redes pueden converger en un mismo espacio sin que necesariamente interactúen. Desde luego que en las novelas pueden existir referencias distintas a un mismo lugar ya sea porque los personajes le dan distintos usos y atribuciones o porque en el registro del tiempo aparecen distintos momentos que suceden en un mismo lugar.

Luego entonces, los lugares en las novelas pueden tener distintos sentidos, distintas caracterizaciones que implican distintas concepciones y formas de relacionarse con el lugar, en cuyo caso lo recomendable es registrar sus variables porque ello implica la propia complejidad de la definición e identidades con las cuales es asociada. Generalmente esa fuerza de lugares en que convergen distintas concepciones permite la resignificación, cuestionamiento o afirmación de las redes de significado.

Aunque la definición clásica del concepto de lugar remite a la posibilidad de que un espacio se convierta en un lugar para una sola persona, estrictamente es imposible concebirse de esa forma individualizada en tanto que solo puede trascender a través de la sociabilidad. Desde luego que la opinión o experiencia de una persona puede otorgar sentido a un lugar, pero necesariamente implica que otras personas legitiman, comparten o reconocen ese sentido que parecía individual; e inclusive puede ser expresado individualmente pero solo trasciende a través de la relación con otros.

Por lo tanto, el lugar implica necesariamente una condición social que se cumple en el caso de la novela en tanto que ésta es un texto compartido, su carácter social está en la propia difusión del texto publicado. No le pertenece sólo al autor sino también a toda la red que implica que existan lectores, aunque para esta propuesta esa característica social de la novela solo sea una condición *sine qua non* sobre la cual trascender.

El concepto de lugar ha permitido que los estudios geográficos consideren la dimensión subjetiva, particularizada y se asume la trascendencia de los vínculos afectivos resultados de la experiencia generada entre una persona o grupo social y el espacio. Desde luego que la principal consecuencia de esa interacción es la influencia en la generación de identidades particulares que se oponen directamente a la homogeneidad de la globalización.

Se piensa el sentido del lugar como las acciones y hábitos que son posibles de realizarse en esa localización específica, su caracterización en las novelas define a ese punto en el espacio. Desde luego que una o varias de esas características pueden replicarse o reproducirse en otros lugares pero su singularidad está en la imposibilidad de ser completamente reproducidos. Tan solo al considerar la misma localización territorial física lo hace único, dos lugares no pueden estar en una misma referencia geográfica. El sentido del lugar es la forma con la cual se caracteriza la disposición de un lugar en el espacio.

Los hábitos otorgan sentidos a los lugares en tanto que son los que se practican en esos lugares, permiten la condensación y expresión de la cultura, por ende, de las identidades. Entre las distintas posibilidades de otorgar sentidos a un lugar se encuentran las características que son atribuidas a partir de hacer uso de esos lugares como escenarios de novelas. Este recurso literario contribuye a la definición de la identidad con la cual es reconocido un lugar y expresa sus particularidades dentro de una estructura social.

Redes de lugares de la ciudad representadas en las novelas

Ahora bien, se trata de comprender como se relacionan entre sí los distintos lugares mencionados en las novelas y no solo limitarse a enlistarlos, ésta es una parte del proceso de sistematización de la información. Precisamente es la relación entre lugares en donde se presenta la posibilidad de comprender el dinamismo del sentido atribuido. Ya se expuso en un primer momento con Simmel, a quien ahora se agregan las recomendaciones de Milton Santos (2000) quien ha advertido la necesidad de evitar buscar la media entre la totalidad porque esas metodologías suelen homogeneizar y dejar fuera información importante para constituir el todo.

El reto metodológico está en encontrar cómo los lugares forman redes a través del vínculo que establecen los personajes, es decir, las redes de lugares se tejen por las acciones de los personajes literarios. El reto metodológico está en descifrar cuáles de esos lugares singulares son trascendentes para la conformación del sentido de la ciudad; cómo aportan en su definición; qué posibilidades ofrecen a los actores y cómo se transforman hasta ofrecer distintos sentidos de un espacio único. En términos generales, como las novelas contribuyen a la apropiación de la ciudad y a la construcción de su identidad.

Es necesario entender el movimiento que permite que suceda el constante proceso de transformación y buscar herramientas que permitan evidenciar la representación social, así

como la construcción de sentidos de los lugares de una ciudad. El concepto de red ayuda a pensar la posibilidad de comprender las singularidades y las relaciones.

La particularidad de un lugar también se relaciona con la generalidad de la ciudad. Esta afirmación obliga a entender que lo macro constituye a lo micro, y viceversa. La ciudad es el marco de referencia en el cual pueden suceder las singularidades de lo micro. Un lugar X es singular en el marco de la ciudad y no podría existir de la misma manera en otra ciudad.

Recapitulando, el sentido de los lugares es atribuido socialmente, cambia y es diverso, no es único ni estático. Un mismo lugar en una misma época puede tener distintos sentidos dependiendo de quienes se lo atribuyan y desde luego que puede cambiar también en su definición por el mismo grupo en épocas distintas. De hecho, es ese sentido cambiante el rasgo de dinamismo en la transformación de los lugares, primero cambia el sentido y después se transforma físicamente.

Los lugares tienen características que le son atribuidas socialmente, su historia o memoria es el resultado de la interacción con lo social y los personajes de una novela representan los hábitos que caracterizan a un lugar, así el lugar es la posibilidad de que los personajes aprendan, reproduzcan, se apropien y transformen lo que pensamos que es la ciudad.

Ahora bien, pensar el lugar como unidad genera islas de sentido en un espacio inmensamente mayor. Si bien la singularidad de cada lugar aporta a la totalidad, también es posible pensar que una o varias características indispensables de cada lugar se comparten con otros lugares. Estas características compartidas generan los puntos en los cuales convergen redes que de otra manera solo coexistirían.

Las redes son las partes que permiten la pertenencia y el movimiento de los hábitos que caracterizan a los lugares, es decir, los personajes aprenden los hábitos en un lugar, se identifican con ellos y después exploran otros lugares que posibilitan la reproducción de los mismos hábitos o de acciones congruentes con determinada postura.

En las novelas existen distintas redes caracterizadas por los personajes que suceden al mismo tiempo en la misma ciudad, así como también existen lugares en los cuales convergen distintas redes. Veamos el esquema 1 para ayudarnos con el recurso gráfico:

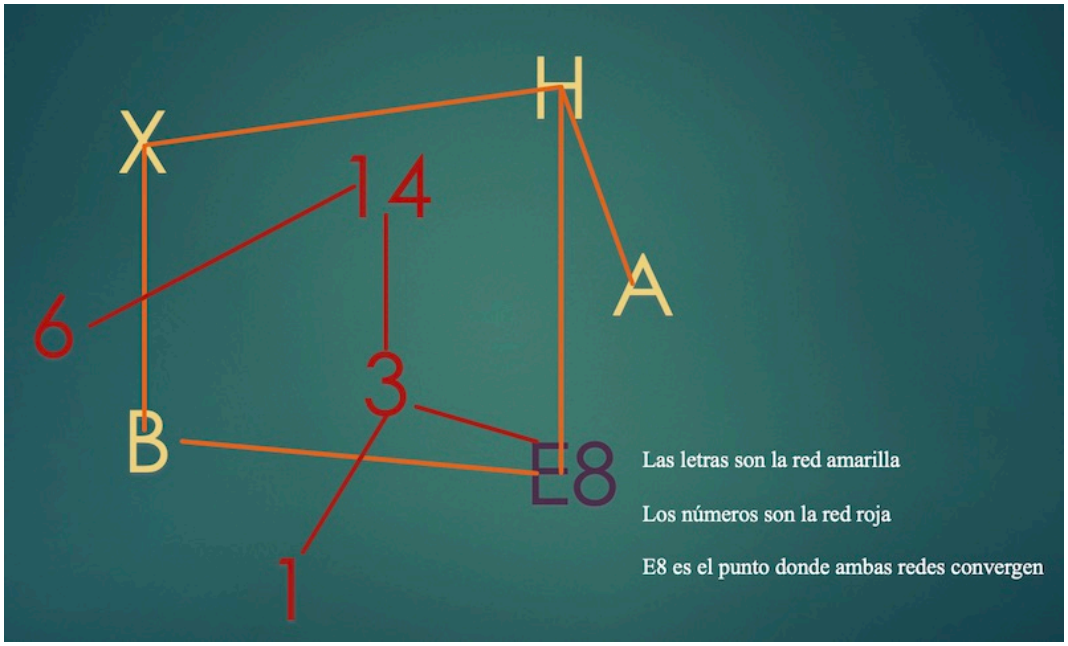

Imagen 1. Lugares, redes y lugar de convergencia. Elaboración propia

En el esquema 1 aparece la posibilidad de reconocer que ninguna de las letras o números son los mismo, cada uno de esos signos es un lugar que tiene su particularidad y es importante mantenerla, pero se agrupan en una red amarilla porque todos son letras y se diferencian de los números que están en una red roja. Es decir, hay personajes que conforman la red amarilla y visitan lugares específicos y otros que conforman una red roja y se apropian de otros lugares distintos a los de la red amarilla. Todo sucede en la misma ciudad, todos los lugares están ubicados en el mismo espacio.

En el esquema aparece la figura E8 que ejemplifica los puntos en los que convergen distintas redes, éstos son fundamentales para otorgar dinamismo al espacio. Ahí son los puntos principales para que se dé la posibilidad de transformar el sentido y por ende la relación de los personajes con los lugares. Son puntos de encuentro para debatir, juzgar, criticar, reformular o fortalecer los hábitos que define a las redes y lugares.

Los lugares de confluencia de personajes de distintas redes transforman el espacio plano en un espacio con escalas porque insertan la dimensión temporal en cuanto a redes diferenciadas. El tiempo es fundamental para percatarnos de que dos redes de valores se encuentran en un lugar en un momento específico, solo que al salir de ahí *A* ya no será la misma, ha se convierte en A^1 porque el tiempo también ha determinado la caracterización de *A*. Y así sucesivamente con cada lugar y circuito, se genera una espiral que deja un referente del sentido atribuido a un lugar en una época o perspectiva diferente de otro.

Por lo tanto, los lugares son dinámicos, se transforman, condicionan y posibilitan. Entonces podemos hablar de lugares que espacialmente tienen una misma localización georeferencial física pero que cambian de sentido sobre la línea del tiempo y sobre los grupos que se apropian y representan.

De tal forma que las redes están definidas por los hábitos o características que comparten ciertos lugares y los individuos que los practican, sin olvidar que la agrupación de lugares en redes no niega las particularidades de cada lugar. La diferencia es fundamental porque de ello depende la posibilidad de diferenciar a una ciudad de otras ciudades.

Conclusiones

Con los análisis de las novelas que el marxismo expandió a lo social con mayor fuerza en los sesenta, la aportación de Bourdieu en los noventa y las investigaciones más recientes de Moretti, hemos podido acercarnos a pensar las novelas como reproductoras de estructuras sociales. Son antecedentes fundamentales que han encontrado su propio límite por la asociación entre novela y sociedad a la que remitían, sin embargo la discusión ha crecido con la integración de conceptos como representaciones simbólicas y los venidos de los intereses de los estudios territoriales que incorporan ciudad, lugar y redes.

Desde las posibilidades que permite la relación de estos conceptos, se puede afirmar que las novelas desarrollan sus tramas en determinada ciudad y recurren a estructuras sociales singulares de la urbe a la cual remiten. Ya sea por los lugares que hacen de escenario, personaje, contexto, detonador o motivo de las acciones; tanto como por las propias acciones que los personajes practican en los lugares mencionados durante el desarrollo de la trama. De tal forma que esa estructura a la cual recurren las novelas para contar una historia evidencia la representación simbólica con la que es asociada la ciudad que es usada en la narrativa.

El análisis de la representación simbólica de la ciudad a través de la novela depende de trascender los límites de las unidades y de la estética. Es decir, de romper el límite de análisis de un autor y una novela específica en la que se utilizó determinada técnica narrativa, aceptar que esas metodologías han sido un aporte fundamental y que forman parte de un proceso que alcanza dimensiones más complejas cuando se analizan en conjuntos que permiten dilucidar otras problemáticas. Desde luego que hay novelas que exponen esa representación con más fuerza que otras, pero ello solo puede evidenciarse cuando se trabaja con un conjunto de novelas y éste se puede establecer a partir de varios criterios; periodo histórico, generación de autores, etc. Siempre que se mantenga el principio de remitir a la misma ciudad o comparativo entre ciudades.

La intención es mantener a la ciudad como eje de la representación simbólica y se asume que ésta es una totalidad que se establece en momentos distintos; uno primero en que es el motivo y principal delimitación de la investigación por lo que convoca a las novelas que cumplan con los criterios que se definan. Un segundo momento en que esa totalidad se desmantela para comprender que está conformada por lugares singulares que se relacionan a través de redes definidas por las acciones de personajes literarios. Para llegar a un tercer momento en que la

ciudad recupera su totalidad y así poder emitir un resultado del análisis de la dinámica con la cual se afirma lo que dicen las novelas que es la ciudad.

Las novelas contienen fuerza sobre lo social que requiere de ser analizada más allá de los planteamientos estéticos en tanto que el propio novelista puede que no llegue a ser consciente de la reproducción de la estructura social que su obra refleja. Mucho menos se puede responsabilizar a un autor por la reproducción de representaciones simbólicas que lo trascienden. Ello no niega lo que la obra expresa, ni las consecuencias que la obra tiene en la manera como pensamos, asociamos o identificamos la ciudad a la que remite.

Entre la multiplicidad de definiciones que se pueden hacer sobre una ciudad, también está la simbólica que trasciende por su propia fuerza para la apropiación que los habitantes hacen de su espacio. Lo simbólico es fundamental para comprender la apropiación de lugares y la dinámica del habitar. La novela es una herramienta con la cual acercarnos a esas formas de apropiación y representación simbólica que trascienden la veracidad, porque la ciudad también es lo que se dice que es en la novela, sus consecuencias existen más allá de asumir que es ficción.

Referencias

Benjamin, W. (1996). *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.

Benjamin, W. (2003). L*a obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Ciudad de México: Ítaca.

Benjamin, W. (2004). *El autor como productor.* Ciudad de México: Ítaca.

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.

Berger, M. (1979). *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*. Ciudad de México: FCE.

Bloch-Michel, J. (1967). *La nueva novela*. Barcelona: Guadarrama.

Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Dictionary of english grammar. (2013). Oxford: Oxford.

Ethington, P. J. (2005). Georg Simmel y la cuestión de la espacialidad. *Trayectorias, 7*(19), 46-58.

Lukács, G. (1968). *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo.

Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Méndez, E. (2017). Narrar la ciudad. Puebla: BUAP. Méndez

Milanesio, N. (2001). "La ciudad como representación", en *Anuario de espacios urbanos*. Georg Leidenberger (ed.). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Milanesio

Moretti, F. (1999). *Atlas de la novela europea*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Nogué, J. (1989). Espacio, lugar y región. Hacia una nueva perspectiva geográfica regional. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles,* 9, 49-62.

RAE (Real Academia Española). (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: ASALE.

Santos, M. (2000). El espacio y la noción de totalidad. En *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo, razón y emoción* (pp. 95-109). Barcelona: Ariel.

Swingewood, A. (1988). *Novela y revolución*. Ciudad de México: FCE.

Simmel, G. (2016). El espacio y la sociedad. En *Sociología: estudios sobre las formas de socialización* (pp. 544-568). Ciudad de México: FCE.

Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place. The perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Crônicas de um rio: a paisagem de um imaginário coletivo e imagens de memória

Chronicles of a river: the landscape of a collective imaginary and images of memory

Heloisa Preis Moraes, Mário Abel Bressan Júnior, Luzia Liene Bressan
Unisul, Unisul, Unibave
heloisapreis@hotmail.com, mario.bressan@unisul.br, luizalienebressan@gmail.com

Resumen

Tubarão, no estado de Santa Catarina, sul do Brasil, é uma cidade cortada por um rio que a divide em duas margens. Além de formar uma paisagem física, forma uma paisagem simbólica pregnante no imaginário social local especialmente pela tragédia de uma grande enchente no ano de 1974 que mobiliza o cotidiano das pessoas até os dias de hoje (Moraes e Máximo, 2016). Neste artigo, temos como objeto uma obra literária local em que buscamos seu sentido amplo através da recorrência de imagens presentes no imaginário e expressas nas narrativas. Como objeto de análise, apresentamos *Rio Tubarão: no curso da alma* (Mussi, 2015), composto por crônicas sobre o rio e, através da análise mitoestilística, com o levantamento de imagens pregnantes e recorrentes, buscamos discutir o que chamamos de a paisagem de um imaginário coletivo e imagens de memória. Assim, reforçamos os debates sobre imaginário e memória, especialmente em relação aos laços de pertencimento e identidade. Procuramos marcas que nos permitam identificar, na obra literária, uma paisagem imaginada que se coloca como arquivo coletivo na medida de suas recorrências. Acreditamos que o universo imaginário da obra, como uma produção local que expressa o cotidiano, vem ao encontro do próprio imaginário da coletividade, contribuindo para a sua potência de identificação.

Palavras-Chave: Crônicas; Imaginário; Memória; Rio Tubarão.

Abstract

Tubarão, in the state of Santa Catarina, southern Brazil, is a city cut by a river that divides it into two banks. In addition to forming a physical landscape, it forms a symbolic landscape impregnated in the local social imaginary especially by the tragedy of a great flood in the year 1974 that mobilizes the daily life of the people to the present (Moraes and Máximo, 2016). In this article, we have as object a local literary work in which we seek its broad meaning through the recurrence of images present in the imaginary and expressed in the narratives. As an object of analysis, we present Rio Tubarão: in the course of the soul (Mussi, 2015), composed of chronicles on the river and, through the mitosis analysis, with the collection of pregnant and recurrent images, we sought to discuss what we call the landscape of a collective imaginary and images of memory. Thus, we reinforce the debates about imagery and memory, especially in relation to the bonds of belonging and identity. We look for brands that allow us to identify, in the literary work, an imagined landscape that places itself as a collective archive in the measure of its recurrences. We believe that the imaginary universe of the work, as a local production that expresses the daily life, comes to the collective imagination itself, contributing to its power of identification.

Key words: Chronic; Imaginary; Memory; River Tubarão.

Recepción: 17.6.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Introdução

A base teórico-metodológica do Imaginário Social a partir de Bachelard, Durand e Maffesoli tem nos permitido, no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano, pensar esta relação que nomeia o grupo numa perspectiva local e regional. Temos procurado voltar nossos olhares e esforços de pesquisa para questões que são caras à identidade e ao pertencimento pelas práticas simbólicas que estruturam o cotidiano. Somados a estes esforços, vem o Grupo de Pesquisas Memória, Afetos e Redes Convergentes dando início a uma parceria na inter-relação dos estudos do Imaginário e Memória.

Todo mês de março a cidade de Tubarão, sul de Santa Catarina, Brasil, **comemora** o aniversário da grande enchente de 1974. O ato de celebrar mostra/relembra o enfrentamento e vitória de uma comunidade frente à mãe natureza. Tuba-nharô, pai feroz em tupi-guarani, cacique que daria nome à cidade e ao rio que a corta, tem presença central nesta narrativa de comunidade imaginada: aquela que se ergue depois do desastre e não se deixa sucumbir. Para uma ameaça do semblante do tempo, atitudes imaginativas e atos heroicos. A grande enchente, como nos revela Máximo (2017), marca o imaginário local e é imagem de uma identidade.

É deste imaginário, do rio que marca coletividade local, que tratamos neste artigo. As imagens potencialmente vivas (e vivificadas) têm uma força semântica no imaginário local: pai feroz, semblante do tempo, mãe natureza e o heroísmo do enfrentamento, bem como o rio como imagem presente na memória e trazida à tona por mecanismos de rememoração. A imagem do rio é o que nos motiva a discutir uma paisagem imaginada, por vínculo e pertencimento, e, nesta pesquisa, expresso via Literatura.

> Interessante percebermos que a Enchente de 1974 ocorrida na cidade de Tubarão, Santa Catarina, é mitema recorrente e funciona como uma religação, tal como apontada acima pelos autores, e que garante o pertencimento a esta comunidade imaginada. Na cidade, comemora-se o aniversário da enchente, o que quer dizer, em última instância, a conquista frente à tragédia (Moraes e Máximo, 2016: 185).

O ser humano e sua capacidade (e necessidade) de construir sentidos nos permite, tal como propõe Cassirer (1994), enfatizar que todo conhecimento e a relação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo se dá por meio de formas simbólicas. Daí porque o autor atribui o termo homo symbolicum. O dinamismo organizador da antropologia do imaginário está fundado no conceito de trajeto antropológico: "incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (Durand, 2012: 41). Logo, nesta perspectiva do imaginário, não há prevalência entre um dos polos, seja subjetivo ou sociocultural: são comunicantes, reversíveis e mediados por um processo de simbolização. Temos os arquétipos, entendidos como "prontidões potencialmente vivas, formas que, embora inconscientes, não são, por isso, menos ativas e, geralmente, moldam de antemão e instintivamente o pensar e o sentir humano" (Peres, 2014: 17); e o meio social que vai preenchendo de sentido essas prontidões.

Assim, o imaginário tem uma função de mediação do homem com o mundo, organizadora da vida e fator de marcas de homogeneidade na representação. "As relações sociais, suas manifestações, artefatos e processos, são causa e efeito de dimensões imaginárias" (Moraes e Máximo, 2016: 182). Logo, podemos corroborar que, para além de uma mera representação imagética, o imaginário é uma atmosfera, arquetipal, atemporal e coletiva, que nutre o universo simbólico e mental dos indivíduos, estabelecendo vínculos" (Moraes e Máximo, 2016: 182).

O imaginário se expressa em sistemas e práticas simbólicas sobre os quais buscamos refletir e as perspectivas da antropologia e da sociologia do imaginário têm se configurado como uma razão sensível (Maffesoli, 1996), teórica e metodológica, para as nossas questões de pesquisa, necessidade sentida quando tratamos dos estudos de linguagem e cultura (Moraes, 2016). A "cumplicidade das comunidades imaginadas (e imaginais) se consolidam pela linguagem, por intermédio de trajetos antropológicos, que perpassam o tempo, em espaços discursivos repletos de narrativas que historicizam cada processo de significação" (Moraes e Máximo, 2016: 182).

Neste curso, o símbolo aparece como categoria fundamental para a discussão da forma como as pessoas e comunidades se veem e se colocam. "O símbolo é o modo humano de articular a realidade, fruto de uma relação tensa de ruptura e união do homem com seu mundo que se lhe abre uma compreensão numinosa da realidade" (Mardones, 2006: 91). Por meio da análise das imagens expressadas, entendemos o corpo coletivo e sua forma, pois o símbolo "é um raio iluminador que abre ou desperta um sentido e desvela um significado profundo do mundo, da vida, da existência. É um conhecer que revela; um descobrir acesso ao coração palpitante da realidade; desperta e ilumina nossa existência" (Mardones, 2006: 92).

Os símbolos podem ser imaginados, expressos, criados, apropriados, mas, de toda forma é por meio deles que as sociedades se comunicam, criam vínculos de pertencimento e, até, de exclusão. O valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária (Pitta, 2005), logo, criar esta aura, é dar força e potência ao símbolo. As relações humanas são direcionadas por afinidades, identificações, empatias, as quais somente se expressam a partir do momento em que o indivíduo se associa às comunidades sociais, cria laços, estabelece vínculos de pertencimento e identificação.

As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psiqué; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Os símbolos podem revelar muito da identidade local de dado lugar. É aqui que justificamos a análise de narrativas em crônicas de vários autores em função dos símbolos de identidade: pois muito de sua formação imaginal sobre seu passado e seu devir, a identidade local, pode ser expressa nas narrativas.

O símbolo revela certos aspectos da realidade: os mais profundos, que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. Assim, alertamos sobre a importância do registro a respeito de suas origens e a possibilidade de sua manutenção e continuidade para as gerações futuras, para que

a cultura e a identidade da região não se perca ao longo do tempo (e gere outras questões simbólicas, como a preservação do rio). A Literatura aparece, pois, como um arquivo de imagens e memórias, formando uma paisagem imaginada e de partilha imaginal. Nas palavras de Silva (2017: 120), o singular no coletivo, tornado plural, pois "o imaginário é um discurso que articula nós de enunciação: o nós como pessoa da narrativa e os nós das amarrações cotidianas". A estrutura emocional do imaginário fundamenta-se nos sentimentos comuns, partilhados, já que "o microcosmo humano é assim compreendido como estando aninhado no macrocosmo em seu todo" (Maffesoli, 1996: 105).

Diante do exposto, buscamos, neste artigo, analisar o livro *Rio Tubarão: no curso d' alma* (Mussi, 2015), composto por crônicas sobre o rio e, pelas imagens pregnantes e recorrentes, discutir o que chamamos de a paisagem de um imaginário coletivo e imagens de memória. Assim, reforçamos os debates sobre imaginário e memória, especialmente em relação aos laços de pertencimento e identidade. Amparados pela mitoestilística (Godinho, 2003), procuramos marcas que nos permitam identificar, na obra literária, uma paisagem coletiva e imaginada que se coloca como arquivo coletivo na medida de suas recorrências. Ao se compreender as sensibilidades das crônicas nos aproximamos da ambiência da aura imaginária que percorre os textos. A simbolização e a força de sua recorrência, a serem verificadas no conjunto das crônicas sobre o rio, são uma forma de representação da sua unidade de uma forma sensível. Os ritos, do passado ou do presente, devem ser interpretados simbolicamente já que "nenhuma sociedade se pode estabelecer e subsistir se não se construir enquanto comunidade simbólica" (Sironneau, 2003: 221).

Perante esta coletividade, utilizamos para esta investigação o conceito de memória coletiva de Halbwachs (2003). Para o autor, por mais individual que possam ser nossas memórias, há sempre um elo coletivo que demarca uma recordação. São os testemunhos orais e visuais que formam e também rememoram nossas memórias.

É diante do corpo social de valores, crenças, instituições e rituais que a memória é acordada, segundo Huyssen (2000). Exemplos são o memoriais, os monumentos e os museus. Obras públicas para desfazer o esquecimento perante ao público. Através das reminiscências, podemos nos ligar ao passado e a forma como recordamos define como estamos no presente e o imaginário instituído. "Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar identidades e alimentar uma visão do futuro" (Huyssen, 2000: 67).

A escrita literária auxilia na constituição de uma recordação, como também traz de volta um tempo, um período e um fato de tempos atrás. Com o texto, especificamente com a obra estudada, *Rio Tubarão: no curso da alma* (Mussi, 2015), estamos diante de elementos que impulsionam nossos olhares sobre o imaginário local e a formação coletiva de uma memória.

Sentidos partilhados: a paisagem de um imaginário coletivo

Pela teoria do Imaginário, desenvolvida por Durand, este é um conjunto de imagens e de suas relações que constitui o capital do homo sapiens (Durand, 2012). Mello (2002: 11) afirma que "a leitura do imaginário parte de uma hermenêutica das imagens, dos símbolos e dos mitos de uma obra para a compreensão do imaginário de um autor, de uma cultura, de uma época". Vemos, então, que as imagens estão em relação com a nossa forma de ser/estar no mundo e, ao buscar seus sentidos, entendemos a própria ética da estética de um grupo, cultura ou época. Por ética da estética entendemos, a partir de Maffesoli (2007: 12): "é fato que o ético, fundamento do vínculo social, depende estruturalmente do estético: é essa capacidade de experimentar emoções, compartilhá-las, transformá-las em cimento de toda a sociedade".

Y. Durand (1988:15) contribui com a discussão aqui proposta, definindo que "o imaginário recobre a totalidade do campo antropológico da imagem que se estende indistintamente do inconsciente ao consciente, do sonho e da fantasia ao construído e pensado, em resumo, do irracional para o racional". Por este viés, o imaginário é o mediador, pois por meio dele o sentido pode se manifestar e se realizar. É a ponte que permite a travessia da inconsciência para a consciência, do passado para o futuro, complementando e totalizando essas passagens. "A imagem é semente e nos faz criar aquilo que vemos" (Durand, 1988: 15).

Logo, trabalhar com a teoria do imaginário é também repensar de que maneira a sociedade, a cultura e o ser humano estão imbricados em trocas incessantes a que Durand (2012) nomeou como trajeto antropológico. Essas trocas entre os pólos subjetivo e sociocultural objetivam dar sentido ao mundo, faculdade que é própria do ser humano. E para criar significado o homem coloca em atividade uma de suas funções mentais: a imaginação. No sentido durandiano, está conectada ao real e não a uma realidade concreta, conforme comentam Laplantine e Trindade (1987: 80):

> O imaginário possui compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza e em si mesmo o real é a interpretação que os homens atribuem as coisas e a natureza seria, portanto, a participação ou a intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significado. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real.

Por este viés, o imaginário não tem compromisso com a realidade concreta, mas com as atribuições de sentidos que grupos inseridos numa determinada realidade atribuem às imagens. Ao estudar o imaginário, Durand (2012) fez uma pesquisa extensa da produção cultural humana, especialmente das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas.

Durand comenta que "[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo - imaginação criadora -, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor" (Durand, 2012: 432). Completa dizendo que o imaginário é um motor repositório, uma espécie de "bacia semântica",

local em que as imagens podem se multiplicar. Nesse sentido, a ideia de imaginário é, para ele, complexa e desafiadora.

É este desafio que nos faz querer compreender a ética da estética de uma localidade através do que sua gente escreve sobre ela. Para Ficino (apud Scandiucci e Freitas, 2015: 47), " cada coisa possui fascinação, provoca *aisthesis*, motiva". Buscamos identificar na obra literária local esta aura coletiva que tem o rio como principal imagem. O comum acaba sendo narrado poeticamernte quando o sentimento de pertença pede uma estética que colabore/toque a alma, destacada, inclusive, no subtítulo do livro.

Não há como transitar pela cidade de Tubarão sem cruzar o rio. Quatro pontes para passagem de automóveis e uma ponte pênsil para pedestres facilitam o fluxo entre as duas margens. Ou seja, o rio que corta a cidade em duas metades é imagem de união, pertencimento e vínculo da socialidade. Nossa intenção é perceber as recorrências presentes nas narrativas que reforcem esta paisagem imaginada.

A cidade é local das relações em que fenômenos e práticas do urbano podem ser percebidos a partir de narrativas do imaginário. Ao pensar no local, o narrador revê as coisas em si, mas, especialmente, o sentido que as forma. E, a partir daí, podemos perceber que tipo de relação estabelece com o lugar. Os símbolos trazem a cidade à memória e estabelecem vínculo de pertencimento.

Nogueira (1998) cita Reckert para quem o "imaginário da cidade é um conjunto de imagens que a significam, ou que ela por sua vez significa". Esta afirmação parece-nos ser chave na medida em que nos propomos a pensar, a partir do imaginário geral da obra pelas imagens recorrentes nas crônicas, qual a paisagem cultural e imaginada e seus sentidos pulsantes sendo o Rio a imagem chave. Se, tal como enfatiza a autora (Nogueira, 1998: s.p.), "a imagem urbana está carregada de emoções e visões de mundo", sendo "cenário e personagem de vivências e situações, é paisagem e abrigo", buscamos entender, pelo imaginário, onde estão os pontos de figuração (de intimidade, aconchego e acolhimento, como se concebe, simbolicamente, o pertencimento). A construção simbólica das formas de expressão parece nos levar a uma matriz imaginária ligada aos consumo e ao lazer. A cidade que se mostra, interpela e provoca estas sensações. Aí o conceito de trajeto antropológico já apresentado: a relação entre as imagens íntimas e as que emanam do contexto sociocultural, pois precisamos entender que os espaços urbanos suscitam diferentes apropriações. O homem está em constante de criação (que passa pela simbolização) e formas diferentes de integração do/com o seu grupo.

Corroborando com o conceito acima apresentado, Cachinho (2006: 33), ao pensar a condição do indivíduo na sociedade pós-moderna, destaca três ideias centrais: a metrópole contemporânea se caracteriza como um centro de consumo; os consumidores se tornam, simultaneamente, espectadores e atores e; o fluxo é intenso, mas o indivíduo nutre especial

empatia pelos centros comerciais que "criam a ambience ideal para a comunicação tribal, o espetáculo e a representação".

Assim, o que percebemos no ensaio de Cachinho (2006), é que o panorama físico da cidade é colocado em relação às vivências, práticas e experiências urbanas, atualmente bastante ligadas ao consumo. A relação dos indivíduos-consumidores com os espaços comerciais gera experiência estética e produz espetáculos. O texto torna-se muito relevante aos estudos do imaginário, apesar de não se assumir teórica e metodologicamente na perspectiva, na medida em que a cidade é colocada não mais como um conjunto material, especialmente arquitetônico, mas uma complexidade de palcos, atores, imagens e práticas. Dessa forma, o imaginário urbano é tecido em um espaço de fluxos contínuos de relações de poder e de tolerância, de modificações culturais locais e inseridas em um quadro sócio-político, que nem sempre comporta o espaço físico. Neste sentido, Silva (2001) comenta que cidade pode ser definida como a imagem de um mundo vivido, que está sempre se construindo e reconstruindo, pelos acontecimentos cotidianos e coletivos dos sujeitos que nela habitam.

É nessa perspectiva que estamos apresentando o conceito de paisagem e relacionando-o com o imaginário coletivo: experiência partilhada e construção social. Para além da contemplação, uma vivência. Isso nos dá uma amplitude complexa de significados que gera imagens e representações. Em nosso caso, apresentamos o rio como uma paisagem no imaginário coletivo por sua força semântica em função das experiências compartilhadas que geram identidade à comunidade tubaronense. Uma comunidade geográfica e simbólica. Suguimoto, Sandeville e Queiroga (2015) reforçam a escolha da paisagem como uma categoria de análise pela sua dimensão sensível e simbólica. Neste contexto que Maffesoli (2001) defende que opera o imaginário, em "uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental".

Nossa missão enquanto investigadores de imaginários é buscar o sentido das coisas, em um exercício de interpretar as criações, transmissões, apropriações e sentidos que ganham força coletivamente. Os processos simbólicos fazem parte do fenômeno cultural e são colocados em cena no nosso cotidiano. Marcam não só nossas lembranças, mas a relação que temos com o mundo, com os outros e conosco mesmo. É por isso que nossos objetos acabam, por relação, formando paisagens culturais.

> O intercâmbio muito intenso entre essas pessoas que, portanto, criam, transmitem, comunicam, se apropriam, interpretam e que vão fazer tudo isso, num determinado lugar, numa determinada paisagem onde o intercâmbio entre essas pessoas e o entorno é, senão determinante, quase determinantes. Porque é esse entorno que vai dar, inclusive, sinais desses sentidos (Ferreira-Santos e Almeida, 2012: 15).

Buscamos neste cruzamento entre formas sensíveis de expressão do imaginário e marcas de identificação e pertencimento a uma comunidade local, tendo o Rio como uma imagem pregnante e recorrente. Pois, "seja a imagem que se forma em nossa imaginação e será

constelada com outros conjuntos de imagens em nosso imaginário; a imagem possui o atributo básico de mobilizar nossos afetos, memória, percepções, nos exigindo formas de acompanhar seu movimento" (Ferreira-Santos e Almeida, 2012: 31). A obra analisada aparece como um suporte de divulgação dessas imagens, passadas, presentes e futuras, além de se colocar como registro e arquivo destas próprias imagens que estão na obra, mas a extrapolam. Estamos em busca deste movimento de sentidos.

Imagens da memória em crônicas

A Literatura materializa a vida simbólica. No imaginário durandiano, há uma relação dialética entre a constituição psíquica, a cultura e o meio cósmico na estruturação do pensamento humano e suas manifestações simbólicas. Já a literatura, nos ensina Candido (2008), desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante, mobilizando as imagens que orbitam no imaginário social.

Assim, estudar imaginário e literatura implica imergir no conteúdo essencial de cada obra literária, trilhando suas estradas, acendendo luzes sobre discursos, iluminando seus significados que subjazem nas entrelinhas do dizer e do não dizer. Desta forma, a literatura (re) cria imagens num jogo simbólico que constrói o imaginário.

Assim como o imaginário é um produto mental, os escritos literários também emanam deste esforço de materializar o que, em todos os tempos, é uma particularidade humana: narrar esta produção do imaginário que age no universo da mesma forma que o universo age sobre ele. É necessário considerar, também, que a teoria do imaginário não é redutível, antes disso, propõe-se a uma abrangência que integra um olhar multiperspéctico, entrelaçando e diversificando a rede de maneiras de ver e olhar o mundo, não apenas a natureza do ser humano, mas também sua cultura e sua história de ser e estar no mundo e suas formas de expressão.

Corrobora com este olhar Guarnieri (2014: 158) ao dizer que:

> Imagens do espírito representadas em obras de arte como a literatura são precisamente aquelas que, junto com a memória, não se apresentam de imediato, no concreto, mas antes são imaginadas pela criação poética. A rigor o concreto das obras literárias é só o papel e a tinta, porém o que vale são as palavras com as quais são construídos personagens e situações imaginárias. Apesar de imaginárias, lançam luz no mundo de relações reais. Ambas, ciência e literatura são linguagens, portanto representações. A segunda, porém, é linguagem no mais alto grau, porque linguagem simbólica, que lança luz e calor no entendimento do cotidiano.

O texto literário é, por excelência, lugar de imagens e de imaginários. Suas características transdisciplinares, polissêmicas e plurissignificativas se constituem como lugares de criação atemporais fundamentadas no efeito estético.

Se a pensarmos como elemento inserido em uma coletividade, analisamos a literatura como um dos "lugares" de revisitação (Halbwachs, 2003) que contribui para a manutenção de memórias e evocações afetivas sobre o tempo e o passado, mobilizadoras de imaginários. A arte também

está diante de um contexto social. Mesmo em uma leitura individualizada, o texto traz para o leitor lembranças do que viveu ou testemunhos de grupos do qual pertence. É um dos organismos que pode deixar viva as memórias de uma localidade e uma cultura. Para Candido (2008) é pulsante e interfere no cotidiano de quem a lê.

> A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Candido, 2008: 84).

Halbwachs (2003) descreve que nunca estamos sozinhos, mesmo em situações ou em eventos particulares, por isso, nossas memórias são coletivas. Há sempre um "outro" que participa ou evoca uma lembrança. A obra literária pode funcionar como dispositivo de rememoração a medida em que há uma presença coletiva de outras pessoas e fatores com o leitor. O leitor, mesmo isolado, sente que não está só. Há diante dele (perto ou longe) pessoas que fazem parte do seu dia a dia. Em se tratando de uma obra que fala de uma paisagem do imaginário coletivo e local, torna-se muito pertinente e pertencente.

O mesmo acontece com o texto. Diante da narrativa evocações surgem e reconfiguram lembranças ao ledor. Para Halbwachs (2003: 30), "não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem".

Não necessariamente a presença física de alguém ou de um objeto é essencial para demarcar um efeito recordativo, pois, "para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível" (Halbwachs, 2003: 31). Por isso, uma atuação coletiva sobrepuja uma presença física e demais formatos do "estar junto".

As memórias também podem ser constituídas por tabela, conforme explica Pollak (1992: 201). Para o autor, a ocorrência de fatos no cotidiano do indivíduo irá formalizar uma memória individual, ao mesmo tempo em que os "vividos por tabela" formalizam os acontecimentos suscitados pelo imaginário e pelos grupos a que as pessoas estão inseridas.

> São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (Pollak, 1992: 201)

As histórias que são contadas e narradas por pessoas e em livros nos dão indícios dessa memória herdada e vivida por tabela conforme observa Pollak (1992). Na literatura, muitas vezes, somos submetidos a fatos que não vivenciamos, mas que está ali, em nosso consciente

coletivo, pertencente a um imaginário, evocado pelas histórias lidas ou contadas, ouvidas ou sentidas, ainda, talvez, imaginadas.

Para Pollak (1992), estamos constantemente diante de personagens e lugares que oportunizam reencontrar o passado. Os personagens podem ser encontrados no dia-a-dia, vistos também por tabelas e os que não pertencem necessariamente ao espaço-tempo do indivíduo. Na ordem dos grupos de referências (Halbwachs, 2003), amigos e familiares estariam classificados como os do cotidiano. Um parente pode fazer uma ação e evocar uma lembrança. Os identificados por tabela e os que não fazem parte do mesmo tempo e espaço podem ser as pessoas e figuras que vimos em livros, na televisão, ou que encontramos nas ruas. De certa forma, concordamos que são mecanismos que possibilitam rememorações de algo e, ao partilhar imagens de memória criam laços sociais e de identificação.

Assim como os lugares, que para Halbwachs (2003) evocam recordações e atuam como testemunho de um fato recordado, na perspectiva de Pollak (1992) isso ocorre porque há espaços em que estamos diretamente ligados e por isso trazem lembranças. Tanto pessoal, quanto coletivo, um passeio, uma leitura, uma visita, ligada a uma localidade que possa trazer de volta uma memória, é pontuado por ele como um ambiente propício para anamnese.

A literatura interfere neste processo ao entregar para o leitor, em alguns momentos, memórias externas que ficaram no imaginário social e/ou foram criadas na coletividade por "tabela". Os sujeitos podem partilhar de momentos comuns ao ler um livro, revisitar uma cidade em que ele conheceu com familiares. Haverá sempre elementos que auxiliarão na composição de lembranças e dispositivos para recordar algo. Escutar uma música, ler, viajar, sair para conversar, muitos podem ser os efeitos rememorativos em virtude destas ações. As imagens vem à tona, num misto de memória e imaginação, ambos dispositivos do imaginário.

> Não basta que eu tenha assistido ou participado de uma cena em que havia outros espectadores ou atores para que, mais tarde, quando estes a evocarem à minha frente, quando reconstituírem cada pedaço de sua imagem em meu espírito, esta composição artificial subitamente se anime e assuma figura de coisa viva, e a imagem se transforme em lembrança. (Halbwachs, 2003: 32)

Nestes casos, segundo o autor, consistem em elementos que ajudam a recordar e, para melhor lembrar. Isso é bastante comum, no sentido de que, durante as nossas vidas, episódios acontecem. Porém, depois de algum tempo, não lembramos mais. As recordações ocorrem em função dos testemunhos de outros e das materialidades presentes no cotidiano. São os testemunhos discursivos, tanto imagéticos, quanto falados e escritos, que impulsionam o retorno de nossas memórias. Para Halbwachs (2003), estamos diante de vários testemunhos e renovamos constantemente nossas reminiscências. A literatura pode ser um deles.

Outra característica do texto literário é ter uma função ligada à sua complexidade, por ser obra do caráter humano, dando vazão a sentimentos simbolicamente expressos. O leitor torna-se capaz de ordenar pensamentos e sentimentos e, como consequência, torna-se mais capaz de organizar a sua visão do mundo. Isso se dá, pois:

> […] a organização da palavra comunica-se ao espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. (Candido, 2011: 177).

Nesse aspecto, o leitor libera sua própria imaginação, vivenciando aquilo que o texto sugere e elaborando imagens que vão formando constelações de significado que constroem teias de relações, ressignificando o texto e reatualizando-o de forma constante.

Se, tal como proposto por Thomas (apud Godinho, 2003: 141), o imaginário "é uma rede onde o sentido está em relação", buscamos identificá-lo e, em última análise, relacionar a conexão da obra literária, pelo seu estilo, à ambiência social, colocando-a como uma paisagem imaginada de vínculo através das imagens pregnantes e recorrentes identificadas. Pois,

> a arte é [...] um sistema simbólico de interação humana, ela pressupõe o jogo permanente das relações entre os três (autor, texto e leitor), que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade do autor depois de estabelecido aquele contacto indispensável.[...] O autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público a que se dirige; é o agente que desencadeia uma série interativa: obra-autor-público. (Candido, 2008: 48)

Esta relação interativa vai desencadear imaginários, já que, conforme Durand (2012), o imaginário também se manifesta pela criatividade, por valores fundamentais e aberturas, pois ele (imaginário) pode ser um dos aspectos da vida social e humana por meio do qual se pode criar e recriar uma imagem de homem e de sociedade mais unificadora, mais humana.

Dessa forma, a proposta desta pesquisa é estudar um imaginário e suas imagens de memória a partir da simbologia de um rio que corta uma cidade e que acarreta em seus moradores a ideia de pertencimento. Buscando os sentidos sobre a maneira de pensar e interpretar do homem pelas imagens suscitadas por este rio e que, conforme o olhar, o tempo e o espaço das mudanças das imagens que imaginário percorre, vão aparecendo diferentes formas de expressá-lo. "Um rio tem histórias para contar e verdades que não pode ocultar. Um rio que reúne uma população inteira em seu entorno é o mesmo que é capaz de gerar um valor simbólico, um sentimento de pertença" (Souza, 2006: s.p.).

As vivências que formam a paisagem do imaginário coletivo faz o trajeto entre passado, presente e futuro. As experiências partilhadas tratam de memórias, cotidiano e imaginação, sem que haja uma fronteira declarada para a simbolização de cada um desses momentos. Imagens passadas, presentes e futuras formam esta paisagem.

A paisagem imaginada pelo curso de um rio

Nosso objeto de análise, como já nos referimos, é a obra Rio Tubarão: no curso d'alma (Mussi, 2015), uma obra composta por 2 poemas e 34 textos em prosa, em forma de crônicas. Estes em

prosa comporão o corpus da análise. Na sua apresentação, Mussi (2015, s.p) traz as palavras de Vivian Mara Silva Garcia no lançamento do então projeto na Academia Tubaronense de Letras:

> lançar um livro com o tema do Rio Tubarão visto por aqueles que habitam suas margens, seu entorno, que cresceram na expecativa de suas cheias, que conhecem sua história ou têm lembranças das histórias e casos que ouviram; e também dos "estrangeiros" que passaram a conviver com esse imaginário envolvente, além da beleza exuberante e concreta de suas margens.

Partimos do pressuposto que a imaginação que se expressa nas crônicas, tal como nos alerta Wunenburger (apud Godinho, 2003), giram em torno de um isomorfismo dentre o conjunto de imagens presentes no imaginário, permitindo um sentimento estético. "Quando um elemento estético, em si banal, do quotidiano é transformado em imagem, isso deve-se ao suplemento de sentido que depende de todo o jogo sistêmico da globalidade da obra" (Godinho, 2003: 145).

Há um universo imaginário que sustenta uma obra que atualiza a sistematicidade a que Godinho (2003) chama mitoestilo. Em busca deste que estamos nos debruçando à análise da obra.

> Enquanto a mitocrítica durandiana procura encontrar o mito ou mitos condutores que remetem a obra para discursificações do imaginário consagradas (mitos do herói, da alternância cíclica, etc.) e que integram a obra na memória do imaginário cultural que a antecedeu, a mitoestilística procura, pelo contrário, ver como esse imaginário se particularizou num corpo de significação vivo e pessoal. (Godinho, 2003: 146)

Então, buscar "o geral no imaginário no texto em causa" é a proposta da mitoestilística (Godinho, 2003:142), pois nos permite verificar o "arranjo de imagens que constroem a significação de uma obra". Isso se faz através do "levantamento das imagens mais pregnantes e recorrentes de uma obra e ver como as suas repetições isomórficas criam consistências sistemáticas que dão uma forma que vivifica a matéria imaginária" (Godinho, 2003: 147) o qual passaremos a apresentar agora.

Fazendo um levantamento, podemos perceber que as narrativas apresentam duas constelações de imagens: positiva - ligada à memória e pulsante de um saudosismo de "bons tempos vividos" e negativa – relacionada à memória da enchente e à ferocidade do rio, e uma imagem presente da poluição que causa desolação e tristeza. Ao discutirmos a análise, apresentamos exemplos de recortes nas narrativas identificando-as por C, de crônica e um número correspondente.[1]

Quanto à constelação positiva ligada à memória, temos imagens recorrentes: lembrança da infância, banhos e brincadeiras na água, lavadeiras à beira do rio, paisagem, sombra às margens, travessia de balsa e pequenas embarcações, pescarias, reflexo do céu e dístico "cidade azul", ponte de arame, caminhadas, encontros românticos, fauna e flora, água potável, cartão postal, recordações, canoas de troncos, tradições, barulho da correnteza, brisa suave, cantar dos pássaros. As passagens se repetem, ganham pregnância como força viva das narrativas, especialmente por unirem uma força imaginal em torno de sentimentos. Essas imagens, presentes em inúmeras passagens, ligam-se a sentimentos gerais como saudosismo,

[1] Ao final do artigo, após as Referências, trazemos a lista das crônicas com seus títulos e autores.

encantamento, nostalgia, deleite. A volta ao passado, ao retratar a infância, se sucede: "*é a voz das águas de minha infância*" (C1), "*sensações de encantamento, de alegria e de saudade*" (C4), "*guardo dela apenas boas lembranças*" (C11), "*era um verde tão verde*" (C13), "*Tubarão não é qualquer rio, mas é aquele que banha minhas recordações, corta o meu destino, cruza os momentos inesquecíveis da minha vida, margeia meu caminho e atravessa minha história*" (C15), "*Tubarão se descobriu pela água*" (C18), "*cenas inesquecíveis*" (C24), "*divertimentos juvenis*" (C24), "*beleza cristalina*" (C24), "*se confunde com a minha infância*" (C26), "*o rio irradia beleza e nostalgia*" (C26), "*bons tempos*" (C27), "*para sentir a emoção de realizar a travessia*" (C27).

Alguns títulos das crônicas já nos dão pistas de que esta ligação com um passado é a força imaginária da obra: "*Águas da infância*" (C1), "*Minhas alegres lembranças da enchente de 1974*" (C11), "*Minha história com o Rio Tubarão*" (C15), "*Saudades do Rio da minha infância*" (C16), "*Os trampolins do Rio Tubarão*" (C24), "*O rio da minha infância*" (C33). Percebemos um olhar afetivo sobre os títulos destas crônicas. Há uma memória que é prazerosa, faz bem e impulsiona um sentimento de nostalgia, de um tempo que não volta mais. É possível ver as manifestações de carinho ao lugar revisitado com estes títulos. São quadros reconstruídos por textos narrativos, expressos com o intuito para novas recordações, a partir de quem lê.

As crônicas reforçam essa constelação positiva em relação ao passado. As imagens de memória tem um tom de encantamento, sendo que os autores, cada um à sua maneira e estilo, por muitas vezes narram cenas semelhantes do que era a relação cotidiana com o rio.

O conjunto de crônicas traz o rio como um elemento desencadeador destes sentimentos, de rememoração do passado que ficou para trás. Há uma memória afetiva que se manifesta pela localidade, por um pertencimento identitário do sujeito. Só há afetos nestas lembranças porque outras pessoas faziam parte. Por isso, a coletividade é tão importante para constituição das memórias. Através dela é que mantemos esse elo com o passado. Halbwachs (2003) justifica que nunca estamos sozinhos, sempre há alguém ou um elemento que perfaz nossas recordações. Isso acontece, por exemplo, de acordo com Halbwachs (2003), quando voltamos a algum lugar tempos depois. O que é visto ajuda-nos a reconstruir um quadro de lembranças adaptado às nossas percepções do presente.

A constelação negativa está relacionada à memória da enchente e à ferocidade do rio, e uma imagem presente da poluição que causa desolação e tristeza. São marcas da presença a enchente: "*face traiçoeira*" (C4), "*turbilhão de imagens em mentes e corações*" (C4), "*março de 1974*" (C4, C18, C29), "*barulho e angústia*" (C4), "*relembrar a desgraça*" (C5), "*o drama vivido*" (C5), "*o rio era selvagem e feroz*" (C8), "*vínculo com a nossa dor, nem reverência pelo nosso esforço de sobreviver à dor*" (C8), "*enchente de 74*" (C9, C10, C11, C32), "*fúria*" (C10), "*medo*" (C10), "*ruiu sob pressão violenta*" (C12), "*ontem, impetuosas, serpenteavam rápidas,*

barulhentas e turbulentas como a ira de um pai" (C14), "*noite diluviana, longa, apavorante*" (C29).

A enchente é, sem dúvida, uma imagem pregnante no imaginário coletivo local. Moraes e Máximo (2016) e Máximo (2017) mostram que a narrativa da catástrofe de março de 1974 ainda é presente e símbolo de identificação e pertencimento desta comunidade que se caracteriza não só geograficamente, mas imaginada porque simbólica. Vale ressaltar que na obra analisada, ainda que estas marcas da enchente estejam presentes em algumas narrativas, como nos exemplos acima citados, não são sua principal força simbólica. Algumas, inclusive, utilizam a história trágica para mostrar questões como superação, reconstrução e solidariedade.

A poluição do rio, especialmente contrastada com as cenas do passado, foram imagens de alerta e desolação em muitas passagens, como as que podemos verificar: "*lamentando profundamente vê-lo tão poluído, tão descuidado*" (C3), "*estamos maltratando nosso rio*" (C6), "*belo e frágil*" (C6), "*servindo de esgoto*" (C12), "*agressões urbanas*" (C14), "*falso progresso*" (C16), "*maltratado*" (C17), "*poluem, depredam*" (C22), "*descaso*" (C23), "*Rio Tubarão sucumbe*" (C23), "*moribundo*" (C28), "*maior conscientização*" (C28), "*Rio a implorar por sobrevivência*" (C31), "*pesar diante da poluição*" (C33).

Este segundo rol de imagens de uma constelação negativa vem sempre ligado, na obra, a momentos de rememoração, ou seja, ao relembrar as cenas de um passado saudoso e compará-las com o atual cenário do Rio, há um posicionamento crítico e até angustiante, na perspectiva do imaginário, sobre a sua degradação. Aquele cenário só é possível enquanto memória, pois as águas não permitem mais o banho, a pesca e os esportes; a rotina não acolhe mais cenas das lavadeiras e passagens em pequenas embarcações. É o presente da obra literária que coloca em cena as imagens do passado, pela memória, do presente e do futuro, pela imaginação de possibilidades, devaneios e desejos.

As águas do rio continuam a passar...

O universo imaginário da obra, pela pregnância e recorrência das imagens, permite conhecer o imaginário de uma coletividade. Ou, mais do que isso, perceber que os mitos presentes nas narrativas literárias são aqueles do nosso cotidiano. As marcas encontradas página à página do livro demonstram que o universo imaginário da obra, como uma produção local que expressa o cotidiano, vem ao encontro do próprio imaginário da coletividade, contribuindo para a sua potência de identificação e coerência comunitária imaginal que permite o sentimento de pertencimento.

Sentimento esse que se manifesta pelas memórias dos autores e de quem as lê, como imagens partilhadas, formando uma paisagem do imaginário coletivo local. Como visto, as memórias são coletivas, interferem no processo de identidade e de pertencimento local e global de um povo. É através dela que os afetos surgem, criando laços sociais.

A memória afetiva contribui para entendermos como reagem as recordações presentes no imaginário de um rio. De um objeto simbólico para o munícipio. As narrativas atuaram como testemunhos para evocar lembranças e atuam como "lugares" de revisitação, com o intuito de notificar um sentimento saudosista e reafirmando uma paisagem cultural no imaginário coletivo.

A emoção e os afetos só ocorrem por conta desta socialização das memórias e força simbólica do rio e suas imagens no imaginário coletivo local. Por isso, afirmamos que uma obra literária pode agir como elemento pulsante para a formação de lembranças afetivas para a composição de um imaginário local. Caso contrário, se não houvesse uma relação coletiva, não traria essas sensações. Desejamos nostalgia porque estamos emocionalmente pertencentes ao mundo, e os afetos estão ligados a nossas memórias, de forma movente e também cristalizadora. As recorrências mostram que os sentidos agenciados estão imbuídos, simbolicamente, de sentimentos partilhados.

Já na tese de doutoramento de Máximo (2017) fica clara uma matriz imaginal, em forma de uma comunidade imaginada em Tubarão, Santa Catarina, consubstanciando um campo simbólico em comum e ancorada na imagem do Rio. Conclui o autor (Máximo, 2017: 279) que é a "linguagem simbólica que permite, ainda hoje, identificar nas narrativas dos tubaronenses a presença de um imaginário, um *ethos*, que transcende a mera experiência física de uma comunidade". Uma paisagem do imaginário coletivo que ganha o arquivo com um livro literário que apresenta imagens de memória, rememoração, identificação e pertencimento. Uma narrativa simbólica e potencialmente inacabada, feita de água corrente.

Lista das crônicas analisadas e editadas em: Mussi, A. B. I. (org.) (2015). *Rio Tubarão: no curso d'alma*. Unisul: Tubarão.

C1 – Espíndola, M.F.S. *Águas da infância*.

C2 – Herdt, S.S. *A vida no rio*.

C3 – Corrêa, P.A. *O paleador de areia*.

C4 – Máximo, W.C. *Imaginário de um rio e de seu viajante aprendiz*.

C5 – May, G.O. *O Rio Tubarão: reminiscências*.

C6 – Silva, I.S. *Como enxergar o rio que corta a cidade*.

C7 – Teixeira, J.W. *O Rio Tubarão e a imigração italiana*.

C8 – Garcia, V.M.S. *A lição do rio*.

C9 – Sá, J.B. *Entrelaços: o rio, suas margens, suas histórias*.

C10 – Wronki, P.V. *Rio Tubarão, o nosso rio*.

C11 – Aguiar, G.Z. *Minhas alegres lembranças da enchente de 1974*.

C12 – Medeiros, J.J. *Rio abençoado que não me trouxe, pois vim no trem, mas não me levou*.

C13 – Felisbino, A. *Travessia*.

C14 – Nunes, M.M. *Rio que te quero bem*.

C15 – Dal-Bó, R. *Minha história com o Rio Tubarão*.

C16 – Bittencourt, A.C. *Saudades do Rio Tubarão de minha infância*.

C17 – Dal-Bó, M.J. *Uma conversa com o Rio Tubarão*.

C18 – Felisbino, F. *O rio nas ruas de Tubarão*.

C19 – Caporal, M. *Nas dobraduras do tempo*.

C20 – Abeiro, J. *A correnteza levou*.

C21 – Brognoli, M. *Triste realidade*.

C22 – Bittencourt, A. *O rio, o velho e o garoto*.

C23 – Kuerten, A.M. *Além de um rio…*

C24 – Alves, M.F. *Os trampolins do Rio Tubarão*.

C25 – Corrêa, J.W. *Rio milagreiro?*

C26 – Pinter, C.A.Z. *Do Rio Laranjeiras ao Rio Tubarão*.

C27 – Mota, C.E.M. *Travessia das margens*.

C28 – Brasil, G.S. *Rio Tubarão: fonte de vida*.

C29 – Medeiros, M.T. *Um final de semana inesquecível*.

C30 – Mussi, A. *Depois da bonança*.

C31 – Corrêa, G. *O sonho de Ulysses*.

C32 – Lapolli, M. *As margens do rio – meus caminhos*.

C33 – Lapolli, P.C.L. *O rio da minha infância*.

C34 – Müller, J. *O incrível cenário para namorar a vida*.

Referências

Cachinho, H. (2006). Consumactor: da condição do indivíduo na sociedade pós-moderna. *Finisterra,* Lisboa, XLI, 81, 33-56.

Candido, A. (2008). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

Candido, A. (2011). *O direito à literatura*. In: Candido, A. Vários escritos (5.ed)**.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Cassirer, E. (1994). *Ensaio sobre o Homem*: introdução a uma filosofiada cultura humana. São Paulo: Martins Fontes.

Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário* (4.ed). Trad. de Helder Godinho. São Paulo: Martins e Fontes.

Durand, Y. (1988). *L'exploration de l'maginaire*. Introducion à la modélisation des univers mythiques. Paris: L'espace bleu.

Ferreira-Santos, M. e Almeida, R. (2012). *Aproximações ao imaginário:* bússola de investigação poética. São Paulo: Képos.

Godinho, H. (2003). *Imaginário e Literatura*. En A.F. Araújo e F.P. Baptista (coord.), *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas* (pp. 141-152). Lisboa: Instituto Piaget.

Guarnieri, I. L. (2014). Imaginário: convergências filosóficas e literárias. En F. B. Alves, T. M. R. Schoreder e A. T. M. P. Barros (orgs.), *Diálogos com o Imaginário* (pp. 143-158). Curitiba: Editora CRV.

Halbwachs, M. (2003). *A memória coletiva.* São Paulo: Centauro.

Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Laplatine, F. e Trindade, L. (1987). *O que é o imaginário.* São Paulo: Brasiliense.

Maffesoli, M. (1996). *No fundo das aparências* (2.ed.) Petrópolis: Vozes.

Maffesoli, M. (2001). O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS,* Porto Alegre, (15), 74-82.

Maffesoli, M. (2007). *O ritmo da vida:* variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record.

Mardones, J. M. (2006). *A vida do símbolo:* a dimensão simbólica da religião. São Paulo: Paulinas.

Máximo, W. C. (2017). *Tubarão e o imaginário de 1974: marcas simbólicas de um rio, vestígios de mitologias hídricas, a mitologização de uma catástrofe e os traços e os que identificam uma comunidade imaginada* (Tese. Programa de Pós-Graduaão em Ciencias da Linguagem). Unisul, Tubarão.

Mello, A.M. L. (2002). *Poesia e Imaginário.* Porto Alegre: EDIPUCRS.

Moraes, H. J. P.(2016). *Sob a perspectiva do imaginário:* os mitos como categoria dos estudos da cultura e da mídia. En G. B. Flores, N. R. M. Neckel e S. M. L. Gallo (orgs.), *Análise de Discurso em Rede*: *cultura e mídia* (pp. 137-152). Campinas: Pontes

Moraes, H. J. P. e Máximo, W. C. (2016). Recorrências e convergências do imaginário: o dilúvio mítico como matriz imaginal de identidade local após uma enchente. *Cadernos de Comunicação,* Santa Maria, *20*(3), 182-191.

Mussi, A. B. I. (2015).(org). *Rio Tubarão*: no curso d'alma. Tubarão/SC: Editora Unisul.

Nogueira, M. A. L. (1998). A cidade imaginada ou o imaginário da cidade. *História, Ciências, Saúde,* Manguinhos, Rio de Janeiro, 5(1), 115-123.

Peres, L.M.V. (2014). *A imaginação material de Gaston Bachelard e os quatro elementos como ciclos da vida:* um viés de análise através de um filme. En F.B. Alves, T.M.R. Schoreder e A.T.M.P. Barros (orgs.), *Diálogos com o Imaginário* (pp. 13-27). Curitiba: CRV.

Pitta, D. P. R. (2005). *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.* Rio de Janeiro: Atlântica.

Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, *5*(10), 200-2012.

Scandiucci, G. e Freitas, L. V. (2015). *A psique no espaço:* pertinência e imaginação de/no lugar. En S. M. P. Ribeiro e A. F. Araújo. (org). *Paisagem, Imaginário e Narratividade* (pp. 45-53). São Paulo: Zagodoni.

Silva, A. (2001). *Imaginários urbanos*. São Paulo, Bogotá: Perspectiva, Convênio Andes Bello.

Silva, J. M. (2017). *Diferença e descobrimento. O que é o imaginário?* (A hipótese do excedente de significação). Porto Alegre: Sulina.

Souza, M. G. (2006). *Literatura oral e imaginário em perspectiva de expansão através do turismo cultural.* II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, UFBA, maio, Salvador BA.

Suguimoto, F. T.; Sandeville Jr., E. e Queiroga, E. F. (2015). *A dimensão lúdica das paisagens partilhadas.* En S. M. P. Ribeiro e A. F. Araújo. Paisagem, Imaginário e Narratividade (pp. 226-239). São Paulo: Zagodoni.

Imaginación geográfica y territorial en el río Orinoco. Travesías del cronotopo fluvial en Andrés Eloy Blanco, Luz Machado de Arnao y Juan Liscano (siglo XX)

Geographical and territorial imagination on the Orinoco River. Crossings of the river chronotope in Andrés Eloy Blanco, Luz Machado de Arnao and Juan Liscano (twentieth century)

Luis Manuel Cuevas Quintero
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
luismanuelvenezuela@hotmail.com

Resumen

Los Procesos de territorialización se derivan de diferentes acciones de apropiación que se ejercen sobre un espacio. En tal orden, los discursos literarios han construido y construyen visiones del mundo y percepciones geográficas del territorio. Este trabajo está mediado por el ejercicio de la imaginación geográfica que deviene en imaginación territorial. Si acordamos que ambos ejercicios de imaginación son parte de operaciones geográficas que ligan las relaciones materiales y representacionales del hombre y la tierra, el acto de apropiación toma consistencia dentro de marcos articulados tanto por proyectos globales y nacionales, como por diversos actores cuya gama de miradas, percepciones geográficas y discursos, pueden englobarse en las altergeografías, geografías otras que no son las académicas y, construyen desde otros discursos como el poético, una visión y un sentido del territorio. A partir de estas preocupaciones, se propone mostrar e interpretar a través del discurso poético el trabajo de la imaginación geográfica y territorial en la región de la Orinoquia/Guayana y más específicamente se detiene en el valor del río Orinoco como cronotopo geográfico estructurador del sentido territorial. Se aborda en consecuencia, un tipo de interacción entre la imaginación geográfica y el territorio, contenida en los ejercicios narrativos de tres grandes poetas venezolanos del siglo XX, Andrés Eloy Blanco, Luz Machado de Arnao y Juan Liscano cuyos textos se corresponden con la segunda fase de narrativización del Orinoco entre 1920 y 1960.

Palabras clave: imaginación; geografía; territorio; Río Orinoco; poesía; cronotopo.

Abstract

The territoriality processes are derived from different appropriation actions that are exercised on a space. In such an order, the work of appropriating a territory through literary discourses has built and builds worldviews and geographical perceptions. This work is mediated by the exercise of the geographical imagination that becomes territorial imagination. If we agree that both exercises of imagination are part of geographical operations that link the material and representational relationships of man and earth, we can make thinkable the act of appropriation within frameworks not only articulated to projects global and national, but also to various actors whose range of looks, geographical perceptions and discourses can be encompassed in alter-geography, other geographies other than academic ones and build from other discourses such as poetic a vision and a sense of territory. Based on these concerns, this work aims to show and interpret through poetic discourse the work of the geographical and territorial imagination in the orinoquia/Guayana region and more specifically stops at the value of the Orinoco River as geographic chronotope. It is therefore addressed, a type of interaction between the geographical imagination and the territory contained in the narrative exercises of three great Venezuelan poets of the twentieth century, Andrés Eloy Blanco, Luz Machado de Arnao and Juan Liscano whose spatial texts are correspond to the second phase of narrativization of the Orinoco river between 1920 and 1960

Key Words: Imagination; Geography; Territory; Orinoco River; Poetry; Chronotope.

Recepción: 25.6.2019
Aceptación definitiva: 28.10.2019

Introducción: Imaginar, ocupar, territorializar

Diferentes estrategias de ocupación y apropiación constituyen formas de territorialización a través de las cuales el hombre produce vínculos de pertenencia y procedencia, también de permanencia. Los espacios y los lugares pueden ser imaginados, pensados, inventados, muestran relaciones de poder y afectan y son afectados por las sensibilidades e intereses de quienes los recorren, habitan o imaginan. La sociedad construye y/o produce formas de orientarse en el espacio y de habitarlo, de territorializarlo en términos de pertenencia. Pero este proceso no transcurre sin conflictos. Como aprecia Edwar Said (1986: 134), debajo del espacio social están los territorios y el asentamiento geográfico es expresión de luchas culturales mediadas por diversas escrituras.

La imaginación geográfica y territorial, la literatura y la historia territorial de América Latina están atravesadas por múltiples conflictos, también, por tensiones que oponen formas de ocupación y formas prospectivas de imaginar el territorio que se ocupa o que se pretende ocupar dentro de un horizonte que permite la movilización y, la apropiación simbólica o material del territorio.

Los procesos que atraviesan la geografía política de América post independencia, implicaron esfuerzos de territorialización en los marcos del nacionalismo y del ordenamiento del Estado Nación de sus regiones y zonas de fronteras, antecedido en la mayoría de los casos, por el ejercicio de la imaginación geográfica y la imaginación territorial, entendidas estas, como una disposición del pensamiento y de las facultades de la imaginación en función de un espacio que posee la doble condición de ser material y representacional, espacio que es producido y produce a su vez la imagen geográfica cuya expresión es el paisaje, el territorio y la conciencia corporal de habitar y con ello, la sensibilidad que vincula al hombre y la tierra en la dimensión identitaria y, en planos más íntimos, en la dimensión axiológica y ontológica en la que los lugares y los fenómenos geográficos se cargan de sentido y relaciones de poder (Gregory, 1994; Turco, 2016; Cuevas,2018; López Levi, 2018). Bajo el signo de conquista, misión, civilización, progreso, modernidad o el desarrollo las expansiones sucesivas no pudieron suprimir del todo a las otras áreas étnicas y naturales del continente que significaron dentro de la percepción hegemónica, lo remoto, el confín del territorio, la otredad o la alteridad, el otro espacio más allá en la frontera que debía someterse al proceso civilizatorio del logos occidental y de la nación vinculada a este logos.

Junto a los viajes y las exploraciones que encantaron a las audiencias urbanas, el trabajo de apropiación a través de discursos literarios construyó visiones del mundo y de los lugares gobernadas por el exotismo o por la visión romántica de los espacios vírgenes. En el caso hispanoamericano, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera de 1924, *Canaima* de Rómulo Gallegos de 1935 y *Los Pasos perdidos* de Alejo Carpentier de 1953, novelas de las selvas de las cuencas del Amazonas y el Orinoco, muestran la tensión al interior de la imaginación territorial entre los

procesos de explotación de recursos, el valor de la naturaleza intocada, los conflictos interétnicos y la búsqueda de identidad de los personajes principales, conflictos derivados por la expansión del Estado nación criollo sobre los confines que representaban para el discurso hegemónico, la naturaleza indomable y paradójicamente el punto de huida de la civilización (Cuevas, 2018). Para el caso luso americano en el contexto cronológico entre 1910 y 1940, los trabajos de Murari (2017) sobre la relación literaria con la Amazonía revela cómo se construyeron visiones del espacio que aún, sin ser ocupado físicamente, eran incorporados a la sociedad a través de la imaginación ambigua de fantasías y horrores que imprimían sentidos de posibilidad y proyección sobre la geografía distante.

El vínculo entre imaginación geográfica e imaginación territorial abre un campo que hace pensable el acto de apropiación ligado no solo a los proyectos globales de dominación o a los proyectos nacionales, sino también, a una multiplicidad de actores que constituyen una vasta gama de miradas, percepciones geográficas y discursos que podemos englobar en las altergeografías, estas geografías otras no son las académicas, son las que se construyen desde otros discurso y formas de escritura como lo son por ejemplo las que se derivan de textos literarios o las que se expresan en la oralidad de los habitantes del territorio (Cuevas, 2018; cfr. con Hiernaux, 2011). Esto nos conduce a un juego de relaciones de fuerza cuyo campo se disputan los discursos hegemónicos y subalternos en términos de resistencia o subalternización con imposición de imaginarios territoriales de la nación que sumergen a otras territorialidades.

Tratar de mostrar y examinar en un plano más reducido y desde el discurso poético una parte de la totalidad de quiénes territorializan y, bajo qué formas la región de la Orinoquia/Guayana, de valorar el ejercicio de imaginación geográfica que territorializa, es decir, que construye marcas y organiza el discurso en el cronotopo del río Orinoco, es objeto central de este trabajo. Este espacio geográfico está organizado por el río colector de la cuenca, el río Orinoco y el macizo guayanés. El río Orinoco de vertiente Atlántica se ubica en una vasta región geográfica de la parte norte de la América del sur conocida como la Orinoquia o Guayana, esta región específicamente se localiza en lo que hoy sería la zona sur y sur oriental de Venezuela y, la zona oriental de Colombia (llanos del Casanare y del Meta). El río Orinoco posee una longitud de 2.410 km repartidos en cuatro tramos según se despliega su curso, esto desde su origen en el Macizo Guayanés, específicamente en la Sierra Parima, pasando por las llanuras del Casanare y del Orinoco hasta llegar al Delta. Estos cuatro tramos son denominados: Alto Orinoco, Orinoco medio, el bajo Orinoco y el Delta con vertiente al Atlántico. (Cuevas, 2018).

Se aborda en consecuencia, un tipo de interacción entre la imaginación geográfica y el territorio que se contiene en los ejercicios narrativos de tres grandes poetas venezolanos del siglo XX, Andrés Eloy Blanco, Luz Machado Arnao y Juan Lizcano cuyos textos espaciales se corresponden con la segunda fase de narrativización del Orinoco, La primera fase de narrativización literaria fue en su mayor parte europea y tuvo en Jules Verne, Emilio Salgari y otros más, sus exponentes en el último tercio del siglo XIX (Cuevas, 2018). El cronotopo

geográfico construido organizó las formas de decir, y el referente fluvial del río Orinoco sobre el que trabajó la facultad de la imaginación, se convirtió en un dispositivo de identidad y saber regional y transregional.

¿Qué puede decir la literatura a los especialistas que estudian el territorio? Cronotopía e imaginación geográfica/territorial

La pregunta en apariencia es simple, sin embargo, esconde una serie de problemas en la reducción de la complejidad que emerge de su formulación relativa al interpelar los textos literarios dentro de preguntas que refieren a la dimensión del espacio y de conceptos conexos como territorio, paisaje, nación, lugares (Smith, 2017; Brosseau, 2009). Esta dimensión es la condición de construcción o producción de sentidos que llamamos imaginación geográfica.

> La imaginación geográfica, es un producto cultural hecho a partir de relaciones espaciales cuya función es dar coherencia a un mundo en apariencia fragmentado. Pero también, y allí radica la paradoja como concepto complejo, de recortarlo o de ampliarlo en función de los filtros y pulsiones que la propia cultura habilita. El esfuerzo por conectar las cosas depende del sistema cultural que lo organiza en una serie de perspectivas que las imágenes autorizan. (Cuevas, 2018: 39)

En tal sentido el ejercicio de imaginación geográfica contenido en la literatura puede ser leída desde una perspectiva que implica la noción de texto en dos planos: a) como reflejo de un conjunto de problemas espaciales, socioespaciales y escenario de un conflicto; b) en sentido inverso, como productor o constructor de espacios, el texto literario produce una lectura del espacio que organiza las prácticas o las interacciones con los otros actores que están en él, funda en otras palabras, un cronotopo geográfico con respecto a la imagen de un territorio o de los lugares que componen un espacio.

Sobre esta segunda concepción (b) se instituye una nueva carga semántica sobre el espacio territorializándolo a través del ejercicio de la imaginación geográfica, inviste al territorio de una poderosa fuente de iconicidad que amplifica los tradicionales instrumentos de la fundación de la comunidad imaginada, junto al mapa, el censo y el museo (Anderson, 1993: 228-259) se colocan como correlato los textos literarios y su construcción o producción de espacios en tanto que cronotopías geográficas que fundan la imagen de los diversos lugares que componen al territorio y otorgan sentido a las formas de apropiación.

En consecuencia, la imaginación geográfica de amplio horizonte se domicilia, "territorializa". Al respecto Angelo Turco (2016) señala que esta imaginación adjetivada como imaginación territorial, posee una condición ontológica situada (ser humano en la tierra) que toma consistencia en las relaciones entre las formas espaciales y los procesos territoriales que las producen como también en el sentido de habitar. En tal sentido la territorialidad se hace visible en la espacialización que es construcción territorial con significado contenido en una gran parte de los objetos geográficos sobre los que el hombre actúa y que modifican en consecuencia, las condiciones de habitar.

Turco logra situar el problema en tres niveles de captación de la territorialización: constitutivo, configurativo y ontológico. El primer nivel es inmediato y refiere a la materialidad y a lo simbólico, el segundo nivel a lo axiológico. El tercer nivel refiere al ser humano en la tierra, vinculado a fuerzas históricas y de la naturaleza. Estos niveles están atravesados por la imaginación territorial, y a los fines de comprensión de la literatura el segundo nivel, el axiológico y experiencial, permite localizar los ejercicios de imaginación geográfica y su función de transformación territorial en los planos de representación.

> La territorialidad asume conformaciones axiológicas a través de caminos evocadores, testimoniales o experimentales [que] conectan la interioridad humana, individual y colectiva, con su exterior. Por lo tanto, establecen o hacen practicables o mantienen fluidos los caminos y vínculos entre estados de ánimo, estructuras motivacionales y declinaciones (derivas) de la conciencia de la realidad terrenal, con acciones que se desarrollan y tienen lugar concretamente en el espacio relacionadas de forma directa con la acción Territorial. (Turco, 2016: 5-6 –traducción propia)

Estas instancias de la imaginación geográfica y territorial hacen comprensibles la polifonía contenida en el cronotopo que se construye en la relación literatura-espacio y territorio (Bajtin, 1981) funciona, por un lado, como una narrativa cuyo texto intercepta tiempo y espacio para organizar el sentido o los planos diversos de sentido. Por otro lado, y más concretamente, remite a las politopías (Mathey, 2008) que la propia narración construye en relación a una naturaleza externa concreta cuyo paisaje físico se modela y se construye en la subjetividad y, se registra de varias maneras en los textos que transportan contenidos geográficos. Vale decir, que los territorios están atravesados por distintas voces que tejen formas diferentes de representación en la tensión entre homogenización y heterogeneidad.

Laurent Matthey (2008) al estudiar las relaciones que un texto literario establece con las estructuras espaciales y con la geografía, aprecia que la forma y la estructura de los textos se convierten en dispositivos mediadores de las imágenes que gobiernan nuestro sentido del espacio. Y, de igual forma, remiten al proceso moderno de mostrar la lógica subjetiva que, contenida en el texto, habla de la relación del sujeto con el mundo y con la exterioridad construidas narrativamente. De esta forma, el autor (sujeto experiencial) y el texto importan como parte del proceso de construcción de significados del lugar sosteniéndolo en el tiempo, "Sus metáforas entran en las redes intertextuales e intersubjetivas. Circulan y se agregan a otras metáforas del territorio que constituye imágenes "mediales", imágenes de un medio" (Matthey, 2008: 414). James Lawson (2011) por su parte, ha vuelto a llamar la atención sobre las posibilidades teóricas y metodológicas de la aplicación del cronotopo en la geografía, para él, la categoría tiende un puente entre el mundo real, la materia y los acontecimientos y la narración con la cual estos problemas toman sentido, así como los efectos que la propia narración ejerce sobre el mundo real movilizando no solo la verdad en cuanto a criterios de verificación concreta, sino también, a la verdad cultural que atraviesa el espacio a través de las representaciones que construyen vínculos de identidad territorial. Pauli Karjalainen (2012) desde una perspectiva humanista, trabaja el cronotopo como una categoría que muestra al lugar en relación con actitudes existenciales y estéticas en las cuales la geografía literaria no juega un

papel solamente de registro, sino también, de ayudar a comprender la relación "entre la vida y la Tierra reales", y entre "la vida humana y el "topos y el chronos" que se mueven entre lo concreto y la metáfora.

La territorialización tiene en la imaginación geográfica y territorial dos pilares de su fundamento. La pertenencia, la apropiación, la memoria del lugar o la configuración de los fenómenos geográficos y naturales no solo es material, sino que envuelve un campo diverso de representaciones y emociones que se expresan en los discursos literarios que configuran la compleja relación de la escritura con su entorno. De esta complejidad surge el cronotopo que junto a la función estética, construye una forma de territorialización que pregunta por la relación encarnada y fenoménica del hombre y la tierra. En tal orden, los ríos, las montañas, los desiertos, las selvas, los lugares y sus paisajes se cargan de sentidos territorializantes, fundan el archivo de imágenes que funcionan como cronotopos que cautivan la imaginación o son condición de posibilidad para construir relaciones afectivas e identitarias socialmente diseminadas.

Travesías y poéticas de la imagen fluvial. Andrés Eloy Blanco, Luz Machado Arnao y Juan Liscano

La "Travesía" connota un problema complejo, se concibe, en dos sentidos, según sus direcciones: La imagen modifica los textos, pero los textos también transforman la imagen (Marin, 2009: 146). Por ello, la imagen no es una apariencia de las cosas, algo artificial, por el contrario, es, según Marín, una fuerza que atraviesa y cambia la relación con las cosas, posee una virtud cualitativa. Pero la travesía indica también, según el *Diccionario de la Real Academia*, un desplazamiento, un viaje, una distancia entre dos lugares. En tales premisas, poniendo un puente con nuestro planteamiento que coloca en el borde la relación entre literatura y geografía, la imagen del texto poético dinamiza la relación del lector con el espacio, coloca una distancia que impulsa a dibujar un trayecto entre el lugar del lector y el lugar geográfico, posee eficacia y, por tanto, poder de atracción por los espacios que están más *allá*, y los transforma en el *acá* al apropiárselos, al inscribir los paisajes en la geosensibilidad de la nación territorializando. La descripción poética, la fuerza creativa de la imaginación inviste a la geografía de unas cargas semánticas que conviene revisar.

Este punto, que completa el segundo movimiento de la literatura sobre el Orinoco en la primera mitad del siglo XX, adelanta una interpretación a partir de las obras poéticas de Andrés Eloy Blanco, Luz Machado de Arnao y Juan Liscano, escritas a partir del cronotopo del río Orinoco, eje referencial sobre el cual se teje una mirada que imprime a la imagen geográfica una función estética y territorial (sobre aspectos biográficos de estos autores consúltese Bravo, 2013). Aquí la cualidad del lugar permite girar el foco de atención de la audiencia sobre la geografía profunda, la conecta afectivamente, le brinda un anclaje en tanto que comunidad imaginada sobre un territorio cuya audiencia no conoce directamente ni conocerá tal vez, salvo por la mediación de

un texto inscrito sobre el marco geográfico para brindar un modo de apropiación (esta importancia en la fundación de la comunidad imaginada la explica muy bien Anderson, 1993; y en el plano cartográfico Schulten, 2001).

La imagen poética del lugar cumple una función estética y pedagógica relativa al territorio. Este proceso siempre se juega en la tensión del acto de descubrir o inventar con el acto de fijar, de archivar el paisaje, de congelar un momento de su aprehensión y comunicación específicas. La imagen no es fugaz, instituye un modo de reconocer y de valorar el paisaje, proceso de contacto que afecta y es afectado en el entrecruce fenoménico entre el observador y su entorno. Al movilizar la imagen, la narración da una sensación de travesía, produce una presencia que permite reconocer la producción de la imaginación geográfica que organiza el tiempo y el espacio.

En tal sentido, en un enfoque de gran angular del proceso de producción de imágenes geográficas, la poesía convoca un sentimiento de la naturaleza, comprensible en el contacto emotivo del hombre con los paisajes. Se da, pues, en el trabajo geopoético del Orinoco, un entrecruce del sujeto con el paisaje, mediado por la relación de la imaginación con el referente material.

La representación resultante produce unas significaciones y maneras de valorar al espacio. El valor estético que porta el *corpus* poético del Orinoco en el campo geográfico muestra otro modo de producción del espacio. Investido del poder de la imagen que cambia la relación con los fenómenos fluviales y los ambientes selváticos, estos pasan de ser ominosos y hostiles, a ser fascinantes y atractivos, la topofobia se vuelve topofilia, mecanismos que muestran formas duales de percibir el entorno (Tuan, 1990). A partir de esos aspectos es posible interrogar la *praxis* poética y construir el puente que las alter-geografías brindarían a una operación geográfica que pregunta por los campos de sentido que emergen del contacto entre el sujeto, el espacio, los lugares y los fenómenos físicos.

El Orinoco más allá y más acá. Andrés Eloy Blanco

El primer movimiento poético sobre el Orinoco durante el siglo XX viene de Andrés Eloy Blanco: escritor y político. De Poda editada en 1936, una de sus obras cumbre que compila gran parte de su poesía suelta hasta esa fecha, elegimos varios poemas escritos entre 1923 y 1936, cuyo centro es el Orinoco: "Orinoco", "Casiquiare" (ambos de 1923), "El río de las siete estrellas (Canto al Orinoco)" (1927), "Los tributarios" (1928), "La Parima y Las Fuentes"; "La gota de agua" "Angostura", "La órbita del Agua", e "Invocación al Dios de las Aguas" (datados en 1934).

En esos textos el paisaje narrado funciona como un dispositivo que comunica visualmente una relación peculiar con la naturaleza. La recreación del entorno fluvial, de una exterioridad que impacta los sentidos, implica traducir un texto espacial que explica las maneras mediante los

cuales una sociedad construyó ciertos valores territoriales. Ese constructo operativo de la imaginación geográfica se observa en el poema "Casiquiare", que remite a la famosa bifurcación que había cautivado a la fascinación científica de los siglos XVIII y XIX. La voz poética lo personifica, le da carta de ciudadanía, lo integra como un sujeto a la comunidad imaginada:

> Ciudadano venezolano,
> Casiquiare es la mano abierta del Orinoco
> y el Orinoco es el alma de Venezuela,
> que le da al que no pide el agua que le sobra
> y al que venga a pedirle, el agua que le queda.
> Casiquiare es el símbolo
> de ese hombre de mi pueblo
> que lo fue dando todo, y al quedarse sin nada
> desembocó en la Muerte, grande como el Océano.
> (Blanco, 1996: 30)

En esa equivalencia entre el fenómeno geográfico y la identidad existe una preocupación por el olvido y por la ausencia del binomio pueblo/geografía en la conciencia nacional, sujetos marginados que lo dieron todo y se quedaron sin nada, entendido esto en la metáfora del río y los desprendimientos del agua, de un espacio pleno de recursos y una acción humana relativas al expolio y a la desigualdad de la distribución de la riqueza en el aprovechamiento del trabajo sobre la tierra. Todo en un momento en el que el país se debate en la tensión entre la dictadura de Juan Vicente Gómez y la emergencia de la democracia.

Por otro lado, en relación complementaria a la identidad, el poema el "Río de las Siete estrellas" realiza un juego diferente a la denuncia sobre la distribución de las riquezas. El poema es propositivo en los marcos de la imaginación, y elabora al modo programático indicado por Andrés Bello cien años antes en *Alocución a la poesía* y las silvas (Cuevas, 2017), un giro en la mirada geográfica que se desplaza hacia la cuenca física del Orinoco y luego la representa a través del ejercicio poético cuyo cronotopo se vuelve trascendente y apela a la historia, recayendo en la Independencia de mirada como un "nuevo" horizonte libertario de un territorio mayor la América y la nación buscando su origen al interior de la geografía.

Desde una visión de paralaje, el poema se despliega como una vista aérea sobre el espacio, una mujer indígena que simboliza la patria lleva de la mano al poeta. Se recorre ese todo de aguas que es en la visión del poeta el Orinoco, el río principal:

Fue en el momento en que evocamos
al Orinoco de las Fuentes, al Orinoco de las Selvas,
al Orinoco de los saltos,
al de la erizada cabellera
que en la Fuente se alisa sus cabellos
y en Maipures se despeina;
y luego hablamos del Orinoco ancho,
el de Caicara que abanica la tierra,
y el del Torno y el Infierno
que al agua dulce junta un mal humor de piedras,
y ella quedó colgada de mis labios,
como Palabra de carne que hiciera vivo el Poema,
porque le dije, amigos, mi Parábola,
la Parábola del Orinoco,
la Parábola del Volcán y las Siete Estrellas.
(Blanco, 1996: 35)

En el poema "Los tributarios" (Blanco, 1996: 32-34), la imagen se convierte en un entrelazado de ríos, que irrumpen sobre la geografía "como siete caballos al galope", que tejen un espacio cuyo colector es el Orinoco, considerado por la voz poética como "el alma nacional". En el poema se resaltan siete afluentes principales agrupados, pero con fuerzas dispares en sus caudales al llegar al Orinoco: el Caura, el Guaviare, el Vichada y el Meta, que son "los guardianes de sus fuentes", "guardajoyas del misterio [de las fuentes]"; el río Caroní que, procedente del sur desde las sierras de la Guayana, se muestra como un "potro desbocado", cual "bucéfalo del continente". El sexto río, por su parte, es el Arauca, presentado como agua cristalina cual "Caballo de Troya". Por último, el séptimo, el Apure:

Y el séptimo fue el río que bajó de los Andes
y cruzó el llano, espoleado por la Leyenda,
en el lomo le floreció un Centauro
injerto de tritón, que tomó Las Flecheras,
caballo del Prodigio, cimarrón de la Hazaña,
Apure es el Pegaso de los ríos de América.
(Blanco, 1996: 33)

Esos ríos confluyen en el Orinoco que termina siendo, "todo lo que llega al mar". En esos poemas, la imagen geográfica es cinética como los ríos que tejen una inmensa hoya hidrográfica. Al final, las siete estrellas (los ríos tributarios), que simbolizan las siete Provincias de la República fundada, metaforizan la relación del hombre con la geografía, para ofrecer un nuevo signo a la identidad, y a la conciencia geográfica que emergía en Venezuela en la segunda y tercera década del siglo XX.

Finalmente, sin agotar las dilucidaciones de la postura existencial en el espacio, de la función estética del lenguaje en la dotación de sentidos a la geografía, cuatro poemas de Blanco trasladan la relación a la pregunta del hombre y la tierra. Dos de ellos, "La órbita de las aguas" e "Invocación al Dios de las aguas", se inscriben en esa inversión del valor de las tierras húmedas, que serán sinónimo no de obstáculo sino de promisión. La propuesta poética deviene en una geosofía (Wright, 1947), es decir en un saber entre otros saberes geográficos que apuesta al sentido y concepción subjetiva de la geografía imaginada y habitada que se articula a partir

del ciclo hidrológico, convocando el despliegue del río desde su origen accidentado hasta su llegada intempestiva al Delta; y de allí al mar para luego volver bajo el ciclo de las lluvias, tal y como casi un siglo atrás hizo Élisée Reclus -con las diferencias discursivas de una narración romántica, filosófica y científica articulada en el anarquismo- en *El arroyo* publicado en 1869 (Cuevas, 2016).

Pero la escritura poética se vuelve más íntima y se abre en escalas cuando el fenómeno fluvial del Orinoco se incorpora al texto espacial y al tejido de lo imaginario. Junto a la distancia geográfica, se despliega el correlato del exotismo o de la extrañeza. En efecto, el espacio interior, aunque registrado en el mapa, aún no ha sido traducido en sus cualidades, a una imagen o metáfora que lo incorpore al territorio. La geografía y la literatura cumplirán esa función discursiva. Así el poema *"Orinoco"* recoge esa explosividad heterogénea del espacio, transforma al río en polifonía abierta al mundo, a la nación y al sujeto que va a su encuentro para sufrir una transformación que es, a todas luces, una adquisición de la conciencia del territorio y de la naturaleza:

> La prueba, oh, mi fuerte Orinoco, te filtró toda el agua. Tú mismo, desordenado ,pródigo, invasor, subversivo, venezolano […] Te profundizaste, escupiste el freno de las barras, te recogiste en tu designio definitivo.[…] .Tú mismo te empinaste hacia abajo, esotérico, con un hondo respeto de la tierra y diste a tus mil brazos aptitud atlética para recibir la crianza del trasatlántico ,para prenderte a las orillas grandes ciudades que te caen como tributarios de vida, para ser el zaguán del mar traficado por los gritos de la tierra que se echa a las calles del mundo/ Denso, populoso ,te caen y se te ahogan duras palabras engranadas en todos los idiomas del planeta./ Pero, todavía, fuerte Orinoco, todavía eres el Río Indio, inconfundible […] Orinoco, gran Río Útil, primer ciudadano de Venezuela, tu prueba nos pasó por tu mismo filtro./ Yo mismo me vi colar entre mi conciencia y me sentí dragado hasta la raíz de mi carne verdadera./ Aquí estoy, mi río sereno, como lago que anda, mi viejo río de las siete estrellas, aquí estoy./ Mi poema […] frondoso como tus selvas, desbordado como tú fue talado en la prueba, filtrado, dragado, y regresa a ti en la pureza de una palabra que cabe en una mano con holgura de sorbo y que te cae con el sentido caudaloso de una gota tributaria, voz de la lengua que trabaja, canta, el salado sudor de los trabajadores, ya desde los raudales, ¡te hace marina el agua! (Blanco, 2001: 16-18)

Para esos creadores verbales interpelados de nuevo por la geografía, el giro de la mirada supondrá un entrelazamiento íntimo que remite a una búsqueda interior de despertar de la conciencia que se comprende en la dimensión de un espacio que se volvía parte interactiva de una especial emoción de orden territorial y de búsqueda de una identidad situada en un confín que es condición de posibilidad.

El trabajo inverso, del individuo que va hacia afuera, tendrá, en el curso del río y de la *terra incognitae* de las fuentes, un nuevo motivo para espacializar la mirada, y para la condición que el espacio propone a la imaginación que organiza el sentido, que abre otra vez el foco de atención sobre las desconocidas cabeceras del Orinoco. Esta situación se observa en "La Parima y las fuentes". En el binomio: geología (la sierra Parima, e hidrografía las fuentes del Orinoco), el poema abre un espacio para la geosensibilidad con imágenes geográficas que hablan de un olvido que interpela el archivo cultural del territorio, pero también, de la escritura que se moverá hacia lo ignoto, y da cuenta de una vivencia, que es el espacio consubstancial a la

experiencia fluvial del confín, que instituye la pregunta por la existencia en relación con la tierra que se habita, o con la tierra que espera por ser descrita y traducida a un texto.

> La Parima es el sueño faraónico y la piedra de Moisés, […] Catedral del misterio, Sierra del Sur, ignota lengua escondida de la voz del agua, párpado mal cerrado de Dios, que deja ver la hebra azul de una mirada. / Yo soñé para tu Gloria, río de la Patria, escribir una palabra esencial en la hoja de la sabana, mojando en tus fuentes oscuras el aguijón celeste de una pluma de garza. Pero, solo encontré mi sangre con su rojo atenuado por la mezcla de las lágrimas. / Sin embargo, te ofrecí venir ¡y en tu camino estoy! Tu saldrás de tus fuentes: el Dios de la Parima, el Dios Indio, te abrirá la puerta de su gran casa oscura; el Viejo Dios te dejará venir como todos los días y en tu camino estaré yo...Tú sales de las manos de tu montaña, como sale un milagro de la mano de Dios, como todas las noches, de la jaula del cielo se escapa y va a los campos el pájaro del Sol.(Blanco, 1996: 29/30)

Las percepciones líricas de este poeta remiten a unas emociones sobre lo tropical que se encarna en el cuerpo, pero también, a una crítica que redefine la imaginación geográfica, abriendo el espacio para un nuevo reconocimiento del entrecruce entre los observadores y los objetos paisajísticos. De allí, emerge una condición íntima que vuelve sobre los lugares y sobre los fenómenos para cargarlos dialógicamente.

Luego del trabajo poético de Blanco, quién moriría en un accidente en México, donde vivía exiliado luego del golpe de estado de 1948, la literatura progresivamente pasará a otras experimentaciones del espacio orinoquense, emerge entonces, una postura más íntima del lugar y del fenómeno fluvial.

La década de los 50 y la búsqueda del Orinoco profundo. Machado de Arnao y Juan Liscano

Luz Machado de Arnao publica el *Canto al Orinoco* en Chile en 1953, un sintético poemario que habla de la relación fenoménica con el río y su naturaleza circundante y, más tarde, Juan Liscano al final de la década de los cincuenta, da a conocer *Nuevo Mundo Orinoco* escrito en el exilio en 1959, un extenso poema cuyos textos, imprimen un giro radical a la dimensión metafórica del espacio geográfico y sus fenómenos. La lectura y la escritura de Liscano convierten al río en metáfora conflictiva de un espacio que despliega una historia de ilusiones y fracasos, que culminan con una visión negativa de las minas de la Guayana y, sobre todo, del petróleo que altera las relaciones del hombre y la tierra. La de Machado Arnao emprende un encuentro íntimo con el río y sus fuentes.

En el *Canto al Orinoco*, Luz Machado de Arnao escrito en la distancia de su trabajo como diplomática en Chile en 1953, la poetisa desencadena una voz femenina que se detiene en varias propuestas para dar cuenta del ser en el río en sus trece poemas. Por un lado, existe, sin duda alguna, una recurrencia de imágenes paisajísticas que cargan de color, sonido, olor y tacto al aspecto al río; y, por el otro, se articula el río Orinoco con Ciudad Bolívar y con la vivencia de la voz poética.

La experiencia íntima se construye con la percepción del río y las imágenes cotidianas de tiempos diferentes que atraviesan el sentir del espacio que se organiza en la presencia fluvial dominante. El principio de la percepción estética de la poetisa es el río, "la fuente inicial" que se muestra en el horror sublime de la fuerza natural y de la mediación divina. Por horror sublime entendemos una situación sentimental de turbación que se da al entrar en contacto con algo que une lo desconocido a lo familiar, lo visto asociado a un terror y agrado a la vez. Se construye partir de esta disposición una experiencia de la naturaleza que implica a su vez un cambio de conciencia como si se tratarse del pasaje emotivo y racional luego de un estado de catarsis. Schopenhauer al respecto señalaba que, ante la presencia de los elementos desencadenados, "nace la contemplación de una fuerza incomparablemente superior al hombre y que amenaza con aniquilarle (Schopenhauer, 1983: 167) (sobre este importante concepto puede consultarse además a Battersby, 2007).

El telurismo acompaña un tiempo y un espacio que es naturaleza, expresada en el carácter dominante de las aguas. La sensibilidad va modelando un límite y una condición de apertura, como si la relación espacial estuviera marcada por las paradojas de la terrible y placentera experiencia del río Orinoco, que es una "forma inviolable". De allí que Machado de Arnao intente desplazar la relación del *aquí* y del *allá* con la ciudad y el río. La persona vive entre dos tiempos en espacios contiguos, que invitan a la travesía, que modifican la relación de valor con el entorno. De aquí se desprende una búsqueda y un encuentro que polariza el espacio de la ciudad y el espacio natural. Esto se ve claramente en el poema "El reconocimiento":

> Me acerco a ti, vengo de la ciudad atormentada,
> Llena de ruidos y voces,
> Donde los caminos tienen su nombre
> Y toda flor ya ha olvidado su origen.
> Me acerco a ti / Buscando la verdad sobre la tierra
> Aquí donde es más solitaria y pura,
> Reclamando también su breve espejo y el sitio de su amor.
> (Machado de Arnao, 1964: 16)

Pero junto a la conflictividad y diferencia entre los dos espacios, la voz opera sobre una construcción del ser en el espacio, de la superación de la limitación de la vida cívica para ir a la fuente del río, del espacio prístino de la naturaleza aún no territorializada. Dado el año de edición, 1953, resulta claro que la noticia del hallazgo de la fuente por parte de la expedición franco-venezolana de 1951 no resuelve en la voz poética el problema del confín, esto al menos, con relación a la carga mistérica de la *terra incognitae*. Aquí, el espacio estratégico aún no ha impuesto su discurso de lo medible al espacio apenas abierto que apela a la constante curiosidad y asombro ante la geografía profunda de la territorialización por hacer.

El río en la voz poética de Machado de Arnao se presenta mediante un tratamiento diferente del "lenguaje haciendo lugar" que traduce la belleza del paisaje como una paradoja de tiempos desplegados sobre un espacio: "antigüedad naciendo", río en constante fluidez desde el origen, es decir, fenómeno cuyo un tiempo y espacio permanece, pero que también cambia,

resistiéndose a la mirada del que llega hasta la fuente a buscar el secreto en una "elástica pelambre cristalina", que intenta leer en el "libro verde" una naturaleza que desborda el acto del decir y mantiene por ello el secreto de la *terra incognitae:*

> Quiero ya poseerte sabiendo que he encontrado
> Al fin certidumbre de su fuente
> Mas, no el secreto que erige y salva,
> Que de saberlo
> No vendría sedienta,
> Y si el entendimiento recodara,
> Olvidaría,
> Sólo por ser la antigüedad naciendo.
> (Machado de Arnao, 1964: 19)

Pero el espacio vivido por la poetisa nacida en Ciudad Bolívar a orillas del Orinoco medio estructura esa experiencia ante el río y la impresión que plasma en su mente. Recordemos que este factor vivencial y afectivo es resaltado por Tuan (2008). El cuerpo que vive con intensidad la experiencia del río fija anclajes, teje a través de la iconicidad narrativa una memoria de ese espacio que impregna su identidad en términos territoriales. Machado Arnao, contemplando el Orinoco dirá:

> Que es a orillas del Rio
> Donde se queda el alma
> Aprendiendo la exacta
> Palabra […] cuando a solas quedaba
> con tu liquida imagen.
> (Machado de Arnao, 1964: 28)

Finalmente, el ejercicio poético abre la identidad al espacio que se habita y al lugar distante, que se intuye está, en lo más profundo de la geografía y se conecta vectorialmente en la palabra estableciendo con el fenómeno fluvial y con la selva, una relación singular de inquietante proximidad que, sin embargo, es difícil de traducir en toda la realidad del "espacio ecuatorial del verde" (Machado de Arnao, 1964: 51), tópico colórico que llama precisamente al goce del paisaje cargado del horror sublime de una tierra siempre renovada en la experiencia del lugar y del paisaje que termina siendo en cada detalle "imagen de la tierra" (Machado de Arnao, 1964:53). La poetisa carga el espacio de una geografía que entrecruza la experiencia del conocimiento con la fascinación de la naturaleza del Orinoco y su misterio irreductible a los números y datos, del resto que se abre por momentos sin perder el poder de atracción en tanto que espacio del deseo, es decir de su proyección afectiva e imaginaria:

> Es conocerlo todo de una vez, ser exhausto
> Y no morir del todo en el conocimiento.
> Ay, violento Orinoco antiguo y en misterio,
> Así conmigo siempre, más allá, acompañándome, […]
> temblor de maravilla,
> Resistiendo conmigo, antiguo, resistiendo,
> fecundo en la remota verdad, luz y comienzo,
> Sin palabras, sin signos, antiguo, resistiendo,
> Acompáñame siempre RIO-DIOS-ORINOCO.
> (Machado de Arnao, 1964: 58)

Hasta el momento la función estética produce imágenes que se juegan en una geografía íntima, que aborrece el vacío, y tiene en el referente fluvial, en el valor líquido del espacio, un objeto fundante en el entrecruce fenoménico de valores y "objetos físicos". Esta escritura delinea un lugar en el cual el autor, los personajes y los lectores, viven el drama del viaje, pero donde también, el espacio se convierte en problema universal enlazando la singularidad de una experiencia única, de un territorio vivido en el cuerpo.

Esta disposición ante el espacio post hallazgo de las fuentes del Orinoco tomará un giro con *Nuevo Mundo Orinoco* de Juan Liscano (1976 [1959]. ¿Cuál es su contenido?, ¿qué describe?, ¿qué significa dentro del campo de la fragua de imágenes geográficas?

Esta obra, que cierra un ciclo del giro espacial de la literatura orinoquense, articula un cronotopo vuelto continuamente sobre las dimensiones temporales y espaciales de la historia de Venezuela y la Guayana, parece presentarse como si fuese una metonimia de situaciones que sufren los demás países americanos "divorciados" de lo geográfico, y también de una visión realista de sus sendas historias, por tanto extraviados en la pregunta por el ser en el espacio que, sin negar el lugar, los trasciende en una historia compartida. En una carta, donde reflexiona sobre su obra escrita en el exilio, en 1973, Liscano expresará:

> Por nombrar nuestras cosas para que nuestras cosas sean-,yo usaba el poder de la palabra escrita para matar, mediante la evocación apasionada de mi realidad; mediante la mágica operación literaria de nombrar el clima, la flora y la fauna, los hechos históricos , los recursos naturales (el petróleo) la gente , los mitos los horrores, los espantos de mi país en función tropical americana y geográfica, telúrica , el dolor difícilmente soportable desde el punto de vista psicológico que no económico, pues he gozado siempre de fortuna para mi bien y mi mal, de haber perdido a Venezuela.(cit. García Robles, 1976: 12)

La escritura en consecuencia se espacializa tomando en el trabajo poético, una función de recuperación de la memoria, de compromiso social y de emergencia estilística en un estilo vanguardista que fue impulsado por la pertenencia de Liscano al grupo de Sardio en la década de los 50. Dentro de los principios estéticos susceptibles de una consideración geográfica, esta comunidad literaria señala que, "Es imperioso elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra. La anécdota, el paisajismo, la visión pintoresca de la realidad no son más que fraudes a los requerimientos de la época. (cit. García Robles, 1976:14).

Esta postura frente "paisajismo" idealista en aras de un contacto más realista con la tierra se ve con mayor fuerza en *Nuevo Mundo Orinoco* de Juan Liscano. Esa obra vuelve sobre la geografía del río de un modo radicalmente diferente, sin ofrecer imágenes equivalentes a sus referentes concretos, trasciende el espacio en una lectura relativamente novedosa, desde el *leit motiv* de lo maravilloso de la penetración de la Guayana y de la historia de ilusiones en torno a sus recursos, con conexiones con esa narración histórica y literaria que en 1943 Núñez realizó en *Orinoco (capítulo de una historia de este río)*. Este intelectual y novelista experimental de los juegos de tiempos y lugares manifestaba también una preocupación por el olvido de la geografía profunda que conecta con la preocupación del poeta, "Ante todo la tierra que

tenemos delante reclama de nosotros una interpretación" (Núñez, 1949: 3). Existía pues una conciencia de ese olvido que desdibujaba al territorio, que borraba u ocultaba el espacio, y la imaginación geográfica contenida en la escritura poética y literaria venían a tratar de colmarla.

Escrito en la distancia que traza el exilio en Francia, el poema se abre apelando a un espacio mayor: América, sobre la cual se despliega el acto de nombrar y renombrar, hasta tomar consistencia en una identidad que coloca a la palabra en juego con la geografía. En medio de la acción nominativa, el poeta apela a los fenómenos geográficos del territorio: "Dije río. Fluyeron las aguas del diluvio […] Dije selva. Torrencial follaje […] Dije Llanura […] etc. (Liscano, 1976: 25).

América resulta de esta triple relación del hombre, la naturaleza y la palabra. La voz poética viaja a lo profundo, al origen para retornar desovillando una historia, que en el caso del Orinoco y la Guayana se torna relación ambivalente, es conflicto, pero también, se afirma con metáforas de alta factura estilística: "la casa de agua", la explosividad de los verdes de la selva, su abigarramiento, la humedad y la sequía; el texto lírico conecta el ser con la geografía, con una naturaleza que consideran prístina en la que se escenificó y se escenifica, un conflicto territorial entre los Indios, los europeos y las élites nacionales, entre lógicas enfrentadas en torno a acto de aprovechar los recursos, en un territorio de quimeras en busca del Dorado, también más tarde, en el lugar de explotación del caucho y de la minería, hasta llegar al petróleo. Cada una de estas relaciones marca una tragedia, un parto doloroso de la historia y una incertidumbre ante la riqueza factible del territorio.

No obstante, nos interesa recuperar un sentido nuevo en la metáfora del Orinoco que imprime sentido al habitar. En virtud de ello, el poema pone en juego aspectos para comprender y reconocer un espacio, su apropiación y la emergencia de una mirada que resignifica la geografía:

> Hube de darme cuenta un día muerto
> —día vivísimo en estar muy solo—
> Que nadie en esta zona tórrida
> Que nunca nadie y más jamás que nunca
> Salía a recoger el tiempo verde
> Dormía sobre el musgo del domingo
> Perdíase jugando entre los árboles
> Buscaba al paraíso en una esquina.
> (Liscano, 1976: 143)

El poema transporta una crítica a la modernidad y llama la atención sobre el espacio ausente. El sujeto geográfico es en función del espacio que habita, de allí que, en los sucesivos cronotopos contenidos en el extenso poema, la cura del ser que expresa un malestar de la cultura tenga en la percepción del espacio y en la conciencia de sus modos de proceder, un valor fundamental. Con Liscano se completa la recuperación del valor del Orinoco tropical que deja abierta la puerta del "paraíso en la otra esquina". La identidad tiene lugar. La imagen del Orinoco es

ontología en el espacio que se reconoce como parte del estar. "Me puse a arder entonces, a ser trópico." (1976: 143).

La lectura fenomenológica renueva el foco de atención sobre el problema de la imagen y, con ella, el problema de la imaginación geográfica y las representaciones. El corpus literario toma entonces un novel valor para interrogar la relación con el mundo a través de las diversas formas de representar el paisaje, de valorarlo, como dice Besse: "…la función del paisaje […] permite mantener una relación viva entre el hombre y la naturaleza […] El paisaje desempeña el papel de mediador, permitiendo a la naturaleza subsistir como mundo para el hombre" (2010: 150).

La ontología del ser en el espacio se convierte en el poema de Liscano en una concreta relación de cuerpo y lugar, no en un más allá, es un acá vivido, el exotismo de la imaginación del paisaje se invierte al reconocer que somos en función del habitar el trópico, el territorio toma un valor configurativo que construye valores. Es posible señalar con Liscano y a la vista del corpus literario sobre América, que la visión geográfica negativa del trópico ha sido superada y se transforma en un espacio referencial. Sobre él cobra sentido la identificación del ser en el territorio.

El río Orinoco en esta narrativa es un cronotopo, un dispositivo que apela al origen y al encuentro en renovación continua del hombre y su territorio. La carga subjetiva del texto poético es elocuente y potencialmente radical en la relación de lo visible e invisible, de los sentidos que interpela en un ambiente gobernado por el agua y las sequías que, a fin de cuentas, son las dos matrices del clima tropical:

> Trópico que me funda y me deshace,
> Que me junta compacto y me dispersa,
> Que me da tierra amada y me destierra,
> Que me llena de mundos y me exilia.
> (Liscano, 1976: 158)

Conclusiones

Los Procesos de territorialización se derivan de diferentes acciones de apropiación que se ejercen sobre un espacio. Estas van desde acciones corporales, políticas, económicas, científicas y de escrituras que envuelven un acto de dominio y control e imaginación territorial acotando o proyectando espacios. En tal orden, el trabajo de apropiación de un territorio a través de discursos literarios ha construido y construye visiones del mundo que se pueden observar con claridad en las percepciones geográficas que transportan. Este trabajo está mediado por el ejercicio de la imaginación geográfica que deviene en imaginación territorial que ligado a los discursos literarios permite abordar en planos más concretos las tensiones entre imaginarios geográficos mostrando aspectos descuidados u omitidos en las investigaciones dedicadas al estudio del territorio en términos políticos, económicos o etológicos.

En tal sentido, la imaginación geográfica y territorial permiten acceder a preguntas que implican considerar formas de escritura espacializadas como la poesía y la literatura que son resultado de un trabajo territorializador de la imaginación que produce imágenes que dan anclaje al territorio que se ocupa o sobre el que se proyecta una ocupación posible como se ha mostrado con respecto al cronotopo del Orinoco y el trabajo que hace la poesía.

Si acordamos que los ejercicios de imaginación son operaciones cognitivas y son parte además de operaciones geográficas no académicas sino altergeográficas que ligan las relaciones materiales y representacionales del hombre y la tierra, podemos hacer pensable el acto de apropiación dentro de marcos no solo ligados a los proyectos globales de dominación o a los proyectos nacionales, sino también, a una multiplicidad de actores que constituyen una vasta gama de miradas, percepciones geográficas y discursos que muy bien podemos englobar en las altergeografías, geografías otras que construyen desde otros discurso y formas de escritura una visión y un sentido del territorio.

Los poetas del Orinoco construyeron formas imaginativas del territorio guayanés y de la cuenca del Orinoco tomando como cronotopo central al río principal, el río Orinoco, produjeron un sentido diferente de la naturaleza al que había gobernado una mirada estratégica de los espacios naturales considerados estos, como los lugares de recursos sin más cargas de valor y por tanto abiertos a la expoliación o explotación.

En una visión general, desde el siglo XIX y hasta mediados del XX la percepción espacial del territorio en la mayoría de América estuvo gobernada por la imagen doble y conflictiva del progreso representado por la ciudad y los espacios socioeconómicos ligados a la segunda articulación capitalista frente a los espacios más allá, los tradicionales, rurales étnicos o naturales que representaban lo periférico y marginal; estos espacios eran en consecuencia, opuestos a la urbe, significaban el caos, pero también, y he allí la paradoja, estos espacios "tropicalizados", estaban abiertos al orden, al trabajo del logos occidental, una frontera en expansión, zona de promesas y de recursos e inclusive un lugar para la utopía. El imperio y su imaginación geográfica, la nación y su imaginación geográfica, construyeron formas de reconocimiento primario y de territorialización ligados al paradigma euclidiano de lo medible y junto a estas imaginaciones geográfico-territoriales, estaban como correlato de afirmación o negación del discurso de apropiación de territorios, las literaturas.

Los poetas del Orinoco transformaron la relación fenoménica del río a través de un trabajo de escritura que construyó valores estéticos y ontológicos de la geografía profunda. La imaginación geográfico territorial construyó un archivo que permite observar un momento de giro de las miradas alter- geográficas frente a las miradas de los discursos dominantes del Estado y su pretensión de ordenamiento del territorio. El trabajo poético construyó un cronotopo geográfico encarnado estableciendo un vínculo cuyos efectos de presencia del río Orinoco, modelaron las sensibilidades de un territorio dominado por la tensión entre naturaleza y acción humana.

Hoy día, la imaginación geográfica y territorial se pluraliza y muestra no solo el conflicto de la emergencia y fundación de territorios nacionales, sino también, de territorios regionales y locales. En sentido más amplio, esta superposición de territorios gana en complejidad al incorporar al cuerpo, a los agentes del territorio como un territorio dentro de otro territorio. En tal orden de ideas, el texto poético literario es un registro de la experiencia que asiste el ejercicio narrativo sobre el campo de lo geográfico en tanto que inscripción de una marca, de una diferencia que construye un nuevo cronotopo que organiza la forma de imaginar un territorio o un fenómeno geográfico cargado de sentidos como vemos en el caso estudiado, el río Orinoco y los distintos valores que toma en los ejercicios poéticos que territorializan el espacio natural en términos identitarios orientando al sujeto en tiempo y espacio.

Agradecimientos

El desarrollo de esta investigación y su resultado se hizo dentro del proyecto CONACYT-México: Territorios y altergeografías. Tercer espacio, poder y percepciones de la vida en común. A mi padre José D. Cuevas Zambrano *in memoriam* (1 de agosto de 2019).

Referencias

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtin, M. (1981). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics. En M. Bajtin, *The Dialogical Imagination* (pp. 84-85). Austin: University of Texas Press.

Battersby, C. (2007). *The Sublime, Terror and Human Difference.* Londres, Nueva York: Routledge.

Besse, J. M. (2010*). La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva; Colección: Paisaje y Teoría.

Blanco, A. E. (1996). *Poesía*. Compilación y prólogo: Domingo Miliani. Cronología y bibliografía de Rafael Ángel Rivas Dugarte. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Blanco, A. E. (2001). Orinoco. En A. E. Blanco, *Selección de Poesía. El Autor de la Semana*. (pp. 16-18). Selección y edición de textos Oscar E. Aguilera F. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Bravo, V. (coord.), (20013), *Diccionario general de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila editores.

Brosseau, M. (2009). Literature. En R. Kitchin y N. Thrift (eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*, Vol. 6 (pp. 212–218). Oxford: Elsevier.

Cuevas Quintero, L.M. (2016). La organización anarquista del espacio Élisée Reclus y la geografía del mundo en el siglo XIX". *Terra Brasilis* (Nova Série), (7), 21.

Cuevas Quintero, L. M. (2017). El giro de la mirada. La imaginación geográfica de Andrés Bello o del arte de volver los ojos hacia el paisaje americano. *Revista Derecho y Reforma Agraria. Ambiente y Sociedad,* (43), 61-77.

Cuevas Quintero, L. M. (2018). *El soberbio Orinoco, viajes, ciencia e imaginación geográfica 1799-1951* [tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Gregory, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.

Hiernaux-Nicolás, D. (2011). Elisée Reclus: los albores de una "altergeografía. En G. Capron, C. Icazuriaga, S. Levi, (dirs.), *La geografía contemporánea y Elisée Reclus* (pp. 23-41). Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

García Robles. H. (1976). Noticia sobre Nuevo Mundo Orinoco. En J. Liscano, *Nuevo Mundo Orinoco* (pp. 7-20). Buenos Aires: Alfa Argentina.

Karjalainen, P. T. (2012). Place in Urwind: A Humanistic Geographical View. *Geograficidade*, *2*(2), 4-21.

Lawson, J. (2011). Chronotope, Story, and Historical Geography: Mikhail Bakhtin and the Space-Time of Narratives. *Antipode. A Radical Journal of Geography*, *43*(2), 384–412.

Liscano, J. (1976). *Nuevo Mundo Orinoco*. Buenos Aires: Edit. Alfa Argentina.

López Levi, L. (2018). Imaginación geográfica y apropiación territorial: exploración, divulgación científica y narración literaria en el siglo XIX. *Imagonautas*, (12), 1-18.

Machado de Arnao, L. (1964). *Canto Al Orinoco*. Caracas: Publicaciones del Ministerio de Educación. Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de historia intelectual*, (13), 135-153.

Mathey, L. (2008). Quand la forme témoigne: réflexions autour du statut du texte littéraire en géographie. *Cahiers de géographie du Québec*, *52*(147), 401-417. https://doi.org/10.7202/029868ar

Murari, L. (2017). Una selva de aventuras y misterios: expediciones amazónicas en la literatura brasileña de los años 1920 y 1930. *Historia y sociedad,* (33), 111-133.

Núñez, E. B. (1949). *Una Ojeda al mapa de Venezuela, (lectura ante un auditorio ausente)*. Caracas: Editorial Ávila Gráfica.

Said, E. (1986). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

Schopenhauer, A. (1983). *El mundo como voluntad y representación*. Ciudad de México: Porrúa

Schulten, S. (2001). *The Geographical Imagination in America, 1880-1950*, University of Chicago: Chicago Press.

Smith M., A. (2017). *Lines of Geography in Latin American Narrative. National Territory, National Literature.* Cham: Palgrave MacMillan.

Tuan, Y. F. (1990). *Topophilia a Study of Enviromental, Perception, Attitudes and Values*. New York: Columbia University Press.

Tuan, Y. F. (2008). *Space and Place: The Perspective of Experience.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Turco. A. (2016). Por una crítica de la razón geográfica. la imaginación territorial entre filosofía, ciencia y reflexividad. Discurso del premio geocrítica 2016. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica; Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, *Barcelona*.

Wright, J.K. (1947). Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography. *Annals of the Association of American Geographers* (37), 1–15.

Imaginarios de la fantasía en la arquitectura turística. Antídotos arquitectónicos para el fracaso de la "realidad"

Imaginaries of fantasy in tourism architecture. Architectural antidotes for reality's failure

Laura Susana Zamudio Vega
Universidad Autónoma de Baja California
arq.zamudio@gmail.com

Resumen

Una de las actividades económicas que está definiendo los comportamientos sociales en las ciudades es el turismo. Su importancia como detonador económico ha conseguido que encabece las agendas políticas y la toma de decisiones de cómo se construyen, se gestionan y se viven las ciudades. A escala global esto tiene importantes consecuencias en la construcción de identidad de los lugares, ya que con la intención de atraer el mayor número de visitantes posibles, el pertenecer al mercado turístico está influyendo en cómo se autodefinen los lugares y los habitantes que viven en ellos, recurriendo en algunos casos a la "teatralización", que implica el diseño de una escenografía, la construcción de una historia que contar, de vestuarios y comportamientos acordes a esa historia (que en ocasiones poco o nada tienen que ver con sus orígenes), de una promoción adecuada, y dotar de infraestructuras y equipamientos para que finalmente se pueda recibir a los espectadores que atraídos por la atractiva oferta, han decidido invertir tiempo y dinero en conocerlos. En este marco, la aproximación al estudio de los imaginarios parte de la investigación de la actividad turística como condicionante contemporánea en la percepción y configuración del espacio que es, o pretende, ser turístico, prestando especial atención a las tendencias actuales en el mercado. Para ello analizaremos las representaciones de los imaginarios que se hacen tangibles en la arquitectura, disciplina que hasta hace poco tiempo, no ha prestado la atención suficiente a los aspectos más subjetivos, en parte por la dificultad de medir y comprobar las teorías que las sostienen, relegando esta responsabilidad principalmente a las ciencias sociales. Para finalmente profundizar en el extendido imaginario de la fantasía al que aluden muchas tipologías turísticas, que en gran parte son una respuesta a la creciente evasión de la realidad.

Palabras clave: imaginarios turísticos; arquitectura; tendencias; fantasía.

Abstract

One economic activity defining social behavior in cities is tourism. Its importance as an economic trigger has achieved a leading status in the political agenda and decision making of how cities are built, managed and lived in. On a global scale this has significant consequences in the construction of identity of any location. The tourism market influences how a place and its inhabitants define themselves and, looking to attract as many visitors as possible, they resort in some cases to a "dramatization", which involves designing a set, constructing a story with costumes and behaviors in accordance to that story (which can have little or nothing to do with its origins), proper advertising, and providing the infrastructures and equipment required to welcome the visitors who, enticed by the appealing offer, have decided to invest their time and money in getting to know them. Within this framework, the study of imageries is based on the study of tourism as a contemporary determining factor in the perception and configuration of a site that is, or pretends to be, intended for tourists, paying special attention to current trends in the tourism market. We'll analyze the representations of the imageries that become tangible in architecture, a discipline that until recently, has not paid enough attention to aspects that are more subjective, partly due to the difficulty measuring and checking the theories that sustain them, therefore relegating this responsibility mainly to social sciences. Finally, we'll be delving into a wide range of imageries found in fantasy to which many tourist typologies allude, and that constitute, in large part, a response to the growing evasion of reality.

Key Words: Tourist imageries; Architecture; Trends; Fantasy

Recepción: 8.4.2019
Aceptación definitiva: 12.9.2019

Introducción

En esta participación se ofrece una aproximación al estudio de los imaginarios, concretamente los turísticos desde una perspectiva arquitectónica. Entendemos que el turismo, tal como hoy se desarrolla, es una de las más importantes fuentes de producción de imaginarios sociales y la arquitectura tiene una participación significativa, englobando desde sus manifestaciones formales y urbanas hasta los aspectos más subjetivos de su capacidad expresiva. A través de estos imaginarios, la arquitectura tiene una acusada influencia en la percepción, configuración y gestión de los lugares turísticos y a la vez, ofrecen pistas de la valoración que se tiene de la arquitectura, lo cual es de gran interés para la disciplina arquitectónica. Con esta comunicación se pretende mostrar cómo los imaginarios se manifiestan de forma tangible en la arquitectura y la ciudad señalando así las consecuencias (físicas-estéticas-mediáticas) que éstos tienen en ellas.

Para adentrarnos en el estudio primeramente explicaremos el concepto de imaginario turístico que utilizaremos, ya que resulta clave para entender y justificar la relación existente entre los tres aspectos centrales del estudio: imaginarios, turismo y arquitectura.

Posteriormente en síntesis, se describen y estudian las formas en las que algunos imaginarios turísticos, que pertenecen al mundo de las ideas, retornan a la realidad material –arquitectónica y urbana– de acuerdo a cómo son interpretados por la sociedad que los gesta, admira y reproduce. Aun cuando nos centraremos en algunas tendencias generales, es importante recordar que la influencia que los imaginarios tienen en la arquitectura estará siempre ligada a los intereses sociales dominantes de su tiempo, y a las prácticas y tendencias políticas/económicas de carácter local e internacional.

Cabe señalar que esta participación forma parte de la investigación "Arquitectura e imaginarios en la percepción y configuración del espacio turístico. México como paradigma" realizada por la autora (Zamudio, 2015), en la que se analizaron 1203 imágenes y las descripciones de 1972 edificios que se encontraban en las guías turísticas *El País Aguilar: México* (2007) y la guía *Lonely Planet* (2009) de México, así como en la página del Consejo de Promoción Turística de México (2008) y el *Video Rutas de México* realizado por W. Sousa (2009). En esta parte de la investigación fue muy claro identificar cómo es que se valora la arquitectura en los medios estudiados. Sin embargo, fue hasta que nos adentramos a identificar los imaginarios turísticos que subyacían en las descripciones y las imágenes cuando pudimos identificar el por qué la arquitectura señalada como turística resultaba de interés. De esta segunda parte se desprende este artículo en el que se busca responder a los siguientes objetivos específicos:

- Identificar tendencias en las que sea posible observar la influencia de los imaginarios turísticos en la forma y función de la arquitectura.
- Entender los imaginarios turísticos desde una perspectiva arquitectónica a través de ejemplos representativos, describiendo cómo se manifiestan en la arquitectura y la ciudad.

- Analizar a detalle la tendencia utilizada en el turismo de emplear el imaginario de la fantasía en la oferta turística y deducir las razones por lo que es tan popular para el público.

Para alcanzar estos objetivos se realizó una clasificación de algunas de las manifestaciones más repetidas y evidentes de los imaginarios turísticos en la arquitectura mexicana, pero cuyas características se repiten en muchos destinos turísticos a nivel mundial que de forma generalizada se puede clasificar en las siguientes tipologías:

- Atractivos turísticos arquitectónicos
- Equipamientos e infraestructuras
- Arquitectura no turística, es decir, la construida con fines diferentes al uso turístico y que en la mayoría de los casos se destina al uso privado (sobre todo residencial).
- Intervenciones a nivel urbano y/o en poblaciones menores.

La observación de estas arquitecturas, nos dio pistas de las ideas generatrices que las motivan. Es decir, nos informó de los imaginarios a los que buscan dar respuesta. En el análisis se identificaron cinco imaginarios reiterados con mayor frecuencia en las arquitecturas que de alguna forma tienen una repercusión turística. Uno de ellos, el imaginario de la fantasía, es en el que nos centraremos en esta publicación, en cuyo apartado se expondrá para su entendimiento, su definición, sus principales características y el análisis de sus manifestaciones, ilustrados con ejemplos paradigmáticos.

Imaginarios turísticos

La comentada escasa atención por los imaginarios –turísticos o no– en la disciplina arquitectónica puede tener varias causas, pero creemos que en gran medida se debe a que la actividad turística tal como la conocemos hoy día tiene una historia reciente, aun cuando los orígenes del turismo pueden remontarse al siglo XVII. Teniendo esto en cuenta, desde la perspectiva espacial, la aportación conceptual más significativa sobre los Imaginarios turísticos es probablemente la de Daniel Hiernaux-Nicolas, al centrarse en un enfoque geográfico y arquitectónico de los mismos. En su estudio Turismo e imaginarios (2002), define los imaginarios turísticos como:

> Aquella porción del imaginario social referido al hecho turístico, es decir a las numerosas manifestaciones del proceso societario de viajar, cuya construcción es compleja, subjetiva, intervenida por la transferencia tanto de impresiones subjetivas captadas a través de experiencias de vida, como de datos recogidos de otras personas o medios de difusión. (Hiernaux-Nicolas, 2002: 8-9).

Observamos que esta definición se basa en circunscribirlos como parte de los imaginarios sociales pero vinculándolos a la actividad turística, haciendo mayor referencia a sus características y la forma de adquirirlos. No obstante, es una base para fundamentar y perfilar una definición más completa. Siguiendo esta directriz y retomando las definiciones conocidas de los imaginarios sociales aplicados al turismo, podemos decir que los imaginarios turísticos se tratan entonces de: el conjunto de producciones mentales, motivadas por imágenes, relatos

(manifestaciones lingüísticas, discursos, etc.), valoraciones, y percepciones que pueden incluir aspectos relacionados con la geografía, paisaje, clima, composición urbana y arquitectónica, así como rasgos sociales y culturales –entre otros–, que giran en torno a un lugar con uso turístico, definidas en un tiempo o época determinados y que se encuentran en constante construcción y remodelación. La arquitectura podría considerarse como un rasgo cultural en términos generales, pero aquí se le considera como un rasgo aparte debido a que es a través de ella que se representan los imaginarios que aquí se estudiarán.

Frente a otro tipo de imaginarios, estos se caracterizan por enfocarse en la actividad turística como objeto de deseo. Es decir, podemos tener imaginarios relacionados a diferentes lugares, pero no necesaria y exclusivamente bajo un enfoque o anhelo turístico. De este modo podrían diferenciarse los imaginarios urbano-arquitectónicos, los imaginarios sociales y los imaginarios turísticos de un mismo lugar y estos pueden coexistir para una misma persona, quien los interpretará de acuerdo a sus ideas y del contexto en los que lo haga. Así por ejemplo puede existir el imaginario turístico de Colombia representado en un clima tropical y caribeño, donde la música salsa y el olor a café amenicen la representación del paraíso, pero por otro lado el imaginario social y urbano de Colombia se puede tornar mucho más complejo y peligroso cuando lo que viene a la mente se compone de la idea de ciudades caóticas y violentas que giran en torno a la venta y el consumo de drogas.

Los imaginarios turísticos en la arquitectura

> Urbanistas, arquitectos, artistas y poetas deberían cobrar conciencia del hecho de que la suerte de todos ellos está ligada y que su materia prima es la misma: sin lo imaginario ya no habrá ciudad y viceversa. Desde este punto de vista, la sociedad y la utopía están vinculadas. Lo imaginario mide la intensidad de la vida social. (Augé 1998: 130).

De acuerdo con Armando Silva:

> Los imaginarios son formas de percepción social grupal […]. No es una teoría de la verdad, sino de la percepción social. Cuando uno está en estado imaginario, esa es la verdad, independientemente de que empíricamente se pueda demostrar. Es más bien cómo los grupos perciben socialmente cualquier realidad por puntos de vista. (Silva, 2014).

Por lo tanto, los imaginarios y sus manifestaciones (arquitectónicas) pueden ser considerados barómetros de intereses sociales específicos, en este caso de los turísticos, que son especialmente interesantes porque se asocian al placer que genera la contemplación y el disfrute de espacios específicos. Espacios que de acuerdo a sus características se pueden considerar: bellos, curiosos, importantes, en suma, de interés.

La observación de las tendencias turísticas que emplean la arquitectura como un elemento simbólico, permitió clasificar los imaginarios que, sin importar fronteras, responden a ideas abstractas sobre cómo tiene que ser la arquitectura turística contemporánea. Tanto si se asocia a un lugar específico como si se vincula a una forma de practicar el turismo.

En la investigación de la que se desprende este artículo observamos que las tipologías turísticas exigen de la arquitectura características concretas (tangibles e intangibles) que respondan a los imaginarios con los que están asociadas. Y en tanto la arquitectura responda a estas demandas, se la considerará como parte de la experiencia turística, incluso puede llegar a ser el principal recurso de un destino turístico y formar parte de la imagen utilizada para su promoción. Se hablaba entonces de los imaginarios vinculados al turismo cultural, al turismo ecológico, al turismo de élite, entre otros. En cambio ahora, el siguiente análisis parte del estudio del imaginario para entender cómo la sociedad actual entiende que tiene que ser la arquitectura turística y las consecuencias que estas percepciones colectivas mundiales tienen en la forma en que los arquitectos configuramos los espacios turísticos.

Teniendo lo anterior en cuenta, se llegó a la conclusión que en la actualidad existen cinco imaginarios dominantes en la oferta turística contemporánea, que se resumen en la Tabla 1, mostrada a continuación.

Imaginario	**Representación en la arquitectura**	**Ejemplos**
Lo Pintoresco	Algo representativo, característico y típico de un lugar, que muestra cualidades plásticas coloridas que resultan curiosas, atractivas y expresivas, reproducidas (con frecuencia) fiel o exageradamente en medios pictóricos (pintura, fotografía, etc.)	a) Ciudades turísticas: Manarola, Italia. b) Entornos turísticos acotados: Caminito, Argentina, Barrio Albaicin, Granada, España. c) Edificio: Hundertwasserhaus, Viena
La Fantasía	Trasgrede los límites de la realidad, no hay unanimidad al respecto de la fantasía, sin embargo la podemos encontrar en lo que se piensa que será el futuro, el pasado, lo exótico y lejano, los mundos fantásticos creados en la literatura y el cine. Etc.	a) Ciudades turísticas: Las Vegas. b) Entornos turísticos acotados: Disneyland, Las Pozas, Xilitla, México. c) Edificio: Mansión de Michael Jackson en el Parque de atracciones Neverland Ranch.
La Vanguardia	Sinónimo de algo rompedor, de algo que está por delante del resto o que está adelantado a su tiempo. Es sinónimo de “moderno”, “atrevido”, “audaz”, “renovador”, o algo que emplea una tecnología sofisticada.	a) Ciudades turísticas: Singapur. b) Entornos turísticos acotados: Centro financiero de Shanghai. c) Edificios: Centro Heydar Aliyev en Azerbaiyan.
La Exclusividad y el Lujo	Es producto de una construcción social creada en base a las divisiones sociales por clases económicas, que dan identidad a grupos minoritarios con mucho poder adquisitivo. Responde a la necesidad de los turistas por distinguirse, a la “necesidad de diferenciarse”. Necesidad que comercialmente se promueve por encima de cualquier otra cualidad que posean los productos turísticos.	a) Ciudades turísticas: Dubái. b) Entornos turísticos acotados: Islas Palm Jumeirah, Dubái c) Edifícios: Hotel Burj Al Arab, Dudái.
La Naturaleza	Se asocia a un entorno natural característico de un lugar determinado (selva, bosque, litoral, etc.), a lo exótico, la libertad, la salud, el placer, la tranquilidad, la aventura. En suma, al edén o el paraíso prometido, es lo opuesto a los entornos urbanos con altos niveles de ocupación y contaminación.	a) Ciudades turísticas: Cancún, Islas Maldivas, Perú, Islandia, etc. b) Entornos turísticos acotados: Reserva Amazónica. c) Edificios: Hotel Four Seasons Bora Bora

Tabla 1. Imaginarios turísticos contemporáneos dominantes. Elaboración propia.

En esta participación nos centraremos únicamente en el imaginario de la fantasía, el cual se explica a continuación. Pero antes de seguir, se precisa aclarar que en la conclusión anterior se eliminaron las tendencias tradicionales del turismo cultural, como lo son la arquitectura patrimonial, incluyendo las ruinas arqueológicas y la arquitectura considerada histórica, ya que sobre estas tipologías turísticas existen extensas investigaciones sobre su valor arquitectónico y su popularidad turística. También, es necesario señalar que consideramos que un objeto arquitectónico puede responder a varios imaginarios simultáneamente (incluso aquellos que pueden considerarse opuestos). Por lo tanto, los imaginarios no son excluyentes; todo lo contrario pueden ser complementarios, de tal forma que una obra (sea un edificio puntual o un conjunto de edificios) puede responder a la vez al i*maginario de la exclusividad y el lujo, la naturaleza* y también tener tintes de *pintoresquismo* y *fantasía*.

Imaginario de la Fantasía

> *En coexistencia con el hombre racional, lógico, instrumental, conceptual, cohabita el hombre imaginante, demens, necesitado de ensoñaciones. (Carretero, 2003: 179).*

Si partimos de la definición de la fantasía en cuanto a la "facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar los ideales en forma sensible o de idealizar los reales", así como de la facultad de la imaginación de "inventar o producir" (RAE), cabe definir el imaginario de la fantasía como aquellas ensoñaciones colectivas que se refieren a la idealización (del pasado, del futuro, de la ciudad (de su apariencia y funcionamiento), del clima, de la vida, etc.); la recreación de lo inexistente (ya sea porque ya no existe o porque no ha existido nunca); y todas aquellas expresiones a través de las cuales las personas buscan enriquecer su existencia sin que estas tengan un carácter real y/o racional.

Recordemos que los imaginarios son formas de percepción grupal que "con fantasía o sin ella, se asumen como verdad" (Silva, 2014). Sin embargo, este tipo de imaginarios se caracterizan porque la fantasía siempre está presente y no necesariamente se percibe como algo real. Es más, en la mayoría de los casos es en su irrealidad, en su utopía/eutopía, donde radica su atractivo, pues se presentan como fantasías colectivas que producen satisfacción, aun cuando sea por un tiempo y un espacio limitado. Por lo anterior, lo más distintivo del imaginario de la fantasía es su cualidad de "irreal", de extra-ordinario y evocador.

En la arquitectura el imaginario de la fantasía es un concepto muy amplio, pues no hay unanimidad en la forma en que se fantasea con ella. Unos gustan ilusionarse con lo futuro, otros con lo pasado, con los lugares lejanos, con lo que nunca ha existido o con aquello, que nunca mejor dicho, existe únicamente en la imaginación, lo que resulta excitante porque como su nombre lo indica es: fantástico, ya que precisamente trasgrede los límites de la realidad.

En nuestro análisis del caso de estudio de México en las guías turísticas y en la página oficial de la promoción turística de México, fue posible identificar las tendencias de los imaginarios a los

que responde la arquitectura turística. En aquellos casos donde prevalecía la fantasía nos dimos a la tarea de buscar cuáles eran las características de éstos, a partir de lo que se desprende la siguiente clasificación de las formas en que la fantasía se materializa o representa a través de la arquitectura:

- **Simulación o imitación.** Lo tangible no necesariamente es "verdadero", pues en muchos casos la fantasía recurre a la copia de obras mundialmente reconocidas, "re-creando" réplicas (de culturas presentes o pasadas) fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo y que transmiten ciertos valores a los que se quiere aludir a través de su reproducción, como el "romanticismo" de Venecia o la "elegancia" de Grecia en los casinos temáticos de Las Vegas. Cabe apuntar que no se trata de "falsificaciones", pues no pretenden hacerse pasar por los originales, aunque buscan recrear determinados ambientes e ideales asociados ellos.[1]

  Las réplicas arquitectónicas encuentran su sentido en un ambiente de desorientación, en el que se buscan constantemente referentes del pasado y donde el concepto de «autenticidad» ha sido relativizado –como tantos otros valores–, a la par que la tecnología extiende su dominio sobre otras visiones posibles de la realidad. (Hernández, 2007: 15).

- **Visualización ficticia del futuro.** Cuando lo que se busca recrear son proyecciones de cómo será la vida, la ciudad, etc. Esto es muy habitual en las películas de ciencia ficción que se inspiran en este tema, como Metrópolis (1927) o El Quinto Elemento (1997) que posteriormente inspiran la creación de obras arquitectónicas pensadas con un uso turístico –como los parques temáticos–.

- **Exaltación de lo mítico.** En aquellos casos en los que la recreación exalta los misterios y leyendas de culturas ancestrales y los escenarios que se asocian a ellos, como serían las culturas celtas, mayas, nórdicas, etc.

- **"Velos de ilusión"**, operaciones arquitectónicas que no permiten ver la verdadera realidad, por lo menos durante un momento, en un espacio contenido, creado explícitamente con el fin de reproducir un ambiente determinado, aun cuando se sabe que es una representación irreal. "[…] las copias y las representaciones son la mejor evidencia que tenemos de la condición juguetona de los seres humanos." (Schwartz, 1998: 396).

- **Escaparatismo, musealización y vulgarización.** La arquitectura que responde a los imaginarios de la fantasía y que se hacen eco de otras obras arquitectónicas, sirven en

[1] En este caso es necesario enfatizar los matices de la copia, ya que en muchos casos la reproducción de edificios y monumentos emblemáticos no responde a los intereses de la rentabilidad turística. Sino que son producto de: la necesidad (reconstrucción posbélica o por desastres naturales); la valoración simbólica (la réplica de la Fuente de Cibeles en Ciudad de México); el reconocimiento de su valor arquitectónico (Pabellón Alemán de Mies van der Rohe en Barcelona); motivos conservacionistas (El Museo de Altamira en Cantabria). Por lo tanto, los anteriores no son ejemplos donde la reproducción arquitectónica está motivada por los imaginarios de la fantasía, que por lo tanto, no se consideran como ejemplos de la materialización de éste.

muchos casos "para la comercialización de bienes que se aprovechan de la fuerza icónica de estas obras, perpetuándola y reforzándola" (Hernández, 2007: 116), desmereciendo con ello el interés cultural y arquitectónico de las obras originales. Lo que en muchos ejemplos genera una "vulgarización" o "desvirtualización" de la arquitectura a través de la musealización, fachadismo, "disneyzación" de los lugares turísticos.

•La musealización de centros históricos en los que, a la manera de parques temáticos, se reproducen formas y estilos para dar lugar a una imagen estable y cerrada, a menudo prefijada, que no tiene nada que ver en muchos casos con la dinámica de la historia de una ciudad. (Hernández, 2007: 15).

Aunque muchos intelectuales la tachan de "vulgar", todas las arquitecturas que materializan la fantasía son arquitecturas turísticamente muy exitosas. Así lo demuestran los parques de atracciones, casinos temáticos, los prestigiosos hoteles (entre otros), que hacen eco de la fantasía y que son motivos de cuantiosas peregrinaciones a nivel mundial.[2]

> Como los decorados de las películas, los ambientes temáticos se diseñan para crear la impresión de que los huéspedes han viajado a un cierto tiempo o un cierto lugar. La habilidad de provocar la sensación de estar en alguna parte o en alguna época es más importante que lo correcta que sea la arquitectura. La mayoría de los huéspedes no distingue los distintos estilos, ni les importa. Se trata de hacerles sentir como si estuvieran en un templo egipcio o en un paisaje volcánico; en un palacio italiano o en un pueblo canario. Tal como los huéspedes se los imaginarían. Ésta es la lógica. Lo que cuenta es el feeling, no los libros de arquitectura. (Pérez, 2005: 81)

Esto es merecedor de atención, pues no sólo es interesante como reflejo de los gustos e intereses sociales sino como barómetro del fracaso de la "realidad" y lo racional en la realización personal. Las dosis de fantasía se recomiendan entonces como una necesidad de evasión de la realidad, que encuentra su aceptación y validación social en el acto turístico. Así como la pasión y la violencia prohibidas y mal vistas por la sociedad en cualquier otra situación, encuentran un espacio lícito para ser expresadas en los estadios durante las competiciones deportivas.

> Los espectáculos agonales, basados en las luchas y competiciones, que subliman la violencia social, se encuentra en el imaginario de los espectáculos deportivos. Las competiciones deportivas exacerban las pasiones, llevan al paroxismo las luchas, sobre un fondo de risas, cóleras, incluso animosidades. (Wunenburger, 2008: 47)

De esta forma la fantasía, tan mal vista por los arquitectos cuando se basa en la escenografía, da satisfacción a quienes quieren escapar de las ciudades "reales". Una fuga colectiva cuyos números no hacen más que confirmar la necesidad de reconocerla como objeto de interés.

[2] Para la Web Hosteltur (2013) los 25 parques turísticos más visitados del mundo que incluyen destinos en América, Europa y Asia, recibieron en total 205,9 millones de visitantes durante en 2012.

> Las ficciones y fantasmas arraigados en la vida colectiva no son falaces quimeras que puedan ser objeto de minusvaloración o rechazo por parte de una actitud racionalista y materialista. […] El componente de irrealidad, de inmaterialidad social, no puede ser considerado, de modo simplificador, como simple distorsión ilusoria y engañosa de una supuesta realidad concebida bajo el hegemónico atributo de la objetividad. Por el contrario, es preciso reconocer que lo ficcional, como también lo mitológico en el que aquel se encarna, es un acompañante omnipresente de lo real y que, en la medida en la que los sueños colectivos cristalizados son depositarios de inigualable sentido para los individuos, es justo reivindicar una entidad ontológico-social para lo imaginario. (Carretero, 2003: 182).

Erik Cohen (2005), estudiando las tendencias actuales del turismo, refuerza la importancia de la irrealidad cuando señala a la fantasía como uno de los tres motores que mueven el turismo contemporáneo. Donde las atracciones turísticas que se basan en la ficción juegan un rol cada vez más dominante y más creíble y alcanzable gracias a los avances tecnológicos empleados para su creación: "[…] la «fantasía» es capaz de provocar un sentido lúdico de «autenticidad existencial» en el individuo, incluso aun cuando dicho individuo sea plenamente consciente de la naturaleza «irreal» de la fuente de dicha fantasía." (Cohen, 2005: 17).

Manifestaciones de la fantasía en la arquitectura turística

Disney Parks… The place where dreams come true. (Disney Parks, s.f.)

Por su historia y popularidad los parques temáticos son la principal manifestación del "turismo de fantasía". Sin embargo este imaginario se encuentra en una variedad mucho más amplia, por ejemplo en arquitecturas turísticas puntuales (un hotel o restaurante); lugares para el ocio (parques temáticos, centros comerciales); conjuntos de construcciones que simulan un entorno/ambiente determinado (set cinematrográfico, resorts); ciudades enteras como Las Vegas.

De tal forma que lo fantástico puede tener cualquier escala y uso, ya que oscila entre el edificio puntual, una parte de éste, un conjunto de edificios, pequeños poblados, hasta ciudades enteras. Su temática o idea conceptual es también infinita, aunque está por lo general inspirada en la idealización de tiempos pasados y la visualización de tiempos futuros; culturas desaparecidas o distantes; creaciones inspiradas en el arte (literatura, pintura, cine); entre muchas más.

Como se mencionó, el *imaginario de la fantasía* se caracteriza por dar forma a algo "irreal" recurriendo, en muchas ocasiones al simulacro, entendido como: "La imitación fingida que se hace de una cosa como si fuera cierta y verdadera" (otras definiciones la explican cómo: la imagen hecha a semejanza de algo; idea que forma la fantasía; una ficción, imitación o falsificación. Sinónimo de la imitación, entendido como la "copia de otro que normalmente es más valioso" (RAE).

Por su parte Baudrillard señala que simular es fingir tener lo que no se tiene, remite así a una ausencia, y añade "la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario" (Baudrillard 1978: 8).

Aquí consideraremos el *simulacro* en la arquitectura como aquella concebida bajo la emulación. Es decir la que busca parecerse, fingir o imitar –en ocasiones exageradamente– otras arquitecturas, copiando su estilo o su forma, aun sin la intención de hacerse pasar como las piezas originales. Pero en este caso, también lo fantástico alude a construcciones que recrean o materializan una fantasía o ficción presente en los imaginarios colectivos que nacen de la imaginación.

A continuación se presenta nuestra propuesta de la clasificación de las representaciones de la fantasía en la arquitectura. Cabe señalar que estas formas fueron identificadas en el caso mexicano en el estudio de las descripciones que las guías turísticas y la página de promoción turística oficial de México, que en base a las repeticiones de patrones se pudo llegar a una clasificación. Sin embargo, utilizamos ejemplos en otros lugares para demostrar que el imaginario de la fantasía está globalizado y que no es exclusivo de este país.

Evocación de culturas desaparecidas

En primera instancia podemos identificar aquellas construcciones que imitan o simulan estilos arquitectónicos del pasado, que se han convertido en míticos o que tienen un halo de fantasía y exotismo. Éstas, por lo tanto, no son acordes a su tiempo, ni contexto y tampoco responden a los usos originales para los que se construyeron las obras que imitan (un templo romano puede ser la inspiración para ambientar un hotel o un castillo medieval puede servir de inspiración para un parque de atracciones).

En su forma contemporánea las edificaciones que hacen eco de las construcciones antiguas desaparecidas, buscan responder a un "concepto", un "ambiente" y a los valores que por asociación se desean transmitir a través de las formas estilísticas de la arquitectura, como sería lo sagrado, lo exótico, la elegancia, etc.

Baudrillard (1978: 18) en una revisión de las prácticas de la etnografía señala que la museificación congela, esteriliza, y protege hasta la muerte a los salvajes que estudia, convirtiéndolos en simulacros referenciales, algo que la ciencia misma ha devenido en simulación pura.

> En un mundo completamente recensado, analizado y luego resucitado artificialmente disfrazándolo de realidad, en un mundo de la simulación, de alucinación de la verdad, de chantaje a lo real, de asesinato de toda forma simbólica y de su retrospección histérica e histórica. (Baudrillard, 1978: 19)

Su crítica se extiende a las acciones que revestidas de la salvaguarda del patrimonio, los originales se hacen artificiales, algo que explica muy bien con el ejemplo de las grutas de Lascaux en Francia.

> Siempre bajo el pretexto de salvar el original, se ha prohibido visitar las grutas de Lascaux, pero se ha construido una réplica exacta a 500 metros del lugar para que todos puedan verlas (se echa un vistazo por la mirilla a la gruta auténtica y después se visita la reproducción). Es posible que incluso el recuerdo mismo de las grutas originales se difumine en el espíritu de las generaciones futuras, pero no existe ya desde ahora diferencia alguna, el desdoblamiento basta para reducir a ambas al ámbito de lo artificial. (Baudrillard, 1978: 20)

En México por ejemplo, podemos considerar todas aquellas construcciones actuales que utilizan representaciones de lo *prehispánico*, con el fin de recrear el imaginario fuertemente consolidado a nivel global de "*lo mexicano*", tan empapado de la mística de sus culturas ancestrales.

Fig. 1 y 2. Alusión al Juego de Pelota popular entre los mayas, una cabeza tolteca que en su interior aloja una terma. Fuente: F. Sotelo, (2000).
"Bienestar físico, mental y espiritual diseñado con el recuerdo de nuestras raíces prehispánicas una atmosfera mágica y sagrada." (Monte Coxala, 2012).

Tal es el caso del *Spa Monte Coxala* en el estado de Jalisco, en el que se mezclan indiscriminadamente elementos simbólicos de las culturas Maya, Olmeca, Tolteca y Azteca para recrear una "*atmosfera mágica y sagrada*". Aun cuando estas culturas no existieron en esta zona del país, pero son las más conocidas a nivel internacional y, por ende, las que espera encontrar el turista internacional que visita México y el nacional con gusto por lo prehispánico.

Como muestran las imágenes (Figs. 1 y 2), símbolos como el juego de pelota y la cabeza tolteca, sumadas las serpientes que decoran una escalinata de acceso, el entorno paisajístico, la piedra y el agua, se emplean como elementos escenográficos que intentan crear un ambiente "*místico y fantástico*" que "*invitan a la relajación*", que es el principal objetivo de un recinto como este. La arquitectura es aquí parte de la experiencia turística y es promovida como uno de los principales distintivos de la oferta turística.

> Monte Coxala es un destino de clase mundial para la curación, la transformación y la celebración. Nuestro santuario tiene su origen en las aguas termales que han sido canalizadas a las exquisitas instalaciones experimentales inspiradas en las civilizaciones Mesoamericanas. Estas aguas curativas inspiran el libre movimiento hacia el equilibrio. Creado con especial atención a la alineación divina, Monte Coxala refleja armonía, equilibrio y paz interior mediante la colaboración con las fuerzas naturales de la naturaleza. Te invitamos a disfrutar de nuestros rituales únicos y tratamientos terapéuticos que mimarán tu mente, cuerpo y alma. (MonteCoxala, 2012. Traducción propia)

Destaca en esta descripción la alusión a la fantasía y lo místico que, a través de las instalaciones y de los tratamientos terapéuticos, prometen una "alineación divina". Si bien puede parecer una estrategia turística poco creíble, resulta que en algunos casos funciona, sobre todo por el arraigo de los imaginarios. Como muestra la opinión que los turistas tienen de este Spa, que en casos como el siguiente, reproducen el imaginario de lo prehispánico aludiendo a su "originalidad": "El entorno del Spa es de tipo prehispánico, realmente muy original." (Vanescence, 2013).

Otro ejemplo bajo este mismo criterio es el Luxor Hotel, uno de los primeros hoteles-casino del Strip de Las Vegas. A través de su forma piramidal, la esfinge gigante que corona su entrada (imitando a la Gran Esfinge de Guiza), las palmeras y otros elementos, evocan al Antiguo Egipto y más concretamente sus imaginarios turísticos. El hotel-casino es una mezcla de estilos que fusiona la estructura piramidal de Guiza en su edificio principal; el Templo de Luxor para darle nombre y forma a las atracciones de su interior; las esfinges y el obelisco de Karnak para su decoración; entre otras. La mezcla no importa, lo significativo es consolidar el imaginario.

Considerado uno de los símbolos más representativos de Las Vegas, este hotel pregunta sugestivamente en su página Web: "¿Cuántas veces en tu vida podrás decir que te has quedado y jugado en una pirámide?" (Luxor, s.f. Traducción propia). Haciendo alusión a la experiencia turística que significa descubrir sus instalaciones.

En este caso las opiniones de los turistas se dividen, ya que para algunos cumple su "fantasía arquitectónica" exitosamente, en cambio, otros la consideran de "mal gusto". Esto se resume en las siguientes opiniones de turistas extraídas de Tripavisor.

> Un sueño hecho realidad. Cuando me confirmaron que dentro del tour el Hotel al cual iba a alojarme era LUXOR, salté de alegría… Como todavía no fui a Egipto y es mi próximo destino… Este Hotel es la mejor versión para soñar y creer que todo se puede y llega!!! Realmente un Hotel temático que te hace sentir como si estuvieras en Egipto!!! […] tener el jabón en forma de pirámide lo más!!! (Sabrina M,. 2014).

> Decoración del hotel francamente vulgar. […] Destaca su decoración ostentosa `tipo´ egipcia que resulta de lo más hortera. (Alfredo N., 2014).

Tanto en el Spa Monte Coxala, como en el Hotel-Casino Luxor, se produce una banalización de los usos cuando los comparamos con los que tenían las construcciones en las que se inspiran. Así las pirámides que antes eran templos ceremoniales, hoy sirven como escenografía de termas y piscinas, o templos funerarios que funcionan como lugar para el descanso y el ocio que incluye apuestas y espectáculos nocturnos, entre otros. Esta banalización se potencia exponencialmente cuando las "reconstrucciones" se reproducen además en souvenires, que más tarde se utilizarán como ceniceros o imanes para decorar la nevera.

Recreación de entornos –tópicos– propios o ajenos

Una arquitectura del ocio caracterizada por satisfacer al turista lo que su ciudad no le ofrece merece ser considerada por el urbanista. (Sánchez, 2002: 239).

El imaginario de la fantasía se manifiesta en todas aquellas edificaciones consideradas atractivos turísticos que son réplicas de edificios o entornos urbanos representativos de otros lugares turísticamente consolidados. Aun sacados de su contexto original, estos lugares buscan recrear una atmósfera que recuerde a los originales. Pero a diferencia de la manifestación anterior, se trata de construcciones contemporáneas o de arquitectura histórica pertenecientes a culturas vivas.

En muchos casos la simulación o imitación es elaborada y explícita pero no busca "reproducir" las construcciones originales, sin que esto signifique mermar su éxito turístico (como ocurre en muchos parques de atracciones, centros comerciales y de ocio, etc.). Es decir, el éxito de las arquitecturas turísticas que se apegan al simulacro no depende de alcanzar la veracidad de los originales. Estamos pues ante una arquitectura que se presenta como una ilusión consciente que es comercializada y adquirida como tal, algo que Augé (2003: 68) define en el turismo como una "ficción":

> El turismo se reduce entonces a la visita de una ficción poblada de falsos otros, de copias. […] es la ambivalencia de lo real y de su copia en el momento en que las copias son cada vez más realistas y en que lo real se halla cada vez más penetrado por el simulacro y la ficción. (Augé, 2003: 68).

Puede tratarse tanto de edificaciones permanentes –por ejemplo el Casino París Las Vegas– como de construcciones efímeras, por ejemplo los pabellones de las Ferias y Exposiciones Internacionales o Universales, cuya existencia puede limitarse a la duración de la feria. O bien, pueden ser también construcciones permanentes pero pensadas con usos temporales –siguiendo con el ejemplo de las Ferias y Exposiciones, en un primer momento se proyectan para la exposición durante el evento y otro para su utilización una vez concluido el primero–.

V.gr. El Poble Espanyol, (con una superficie de 23,000 m2 y 117 edificios), es un collage de réplicas de edificios de toda España creado para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, que se mostraría a los turistas como "la auténtica representación de la diversidad del país [España] en arquitectura, costumbres y gremios" (Mendelson, 2006: 153). Y que hoy sigue en funcionamiento como "Museo Arquitectónico" y como una opción de ocio en el que se incluyen restaurantes, discotecas, asociaciones de artesanos y tiendas.[3]

También podemos incluir en esta categoría los sets (platós) donde se rodaron películas del Spaghetti Western, como los que se localizan en *Tabernas*, Almería o el *Old Touson* en Arizona.

[3] Como dato interesante, en esta misma Exposición Internacional de 1929 a escasos metros el arquitecto Mies van der Rohe construye el Pabellón de Alemania, edificio considerado hito del arquitectura moderna, cuyo principio conceptual buscaba plasmar la ruptura de las tradiciones y simbolizar el carácter progresista y democrático que Alemania estaba buscando. Todo lo contrario a lo que el pabellón de España mostró al mundo.

La popularidad turística de este tipo de arquitecturas es tal, que hoy es posible encontrar muchos ejemplos de la recreación de construcciones que están fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo (por lo general, el imaginario de edificios emblemáticos de otros lugares turísticos).

Si se diferencian por su escala territorial, al igual que en el imaginario del pintoresquismo, este tipo de construcciones puede considerar desde el edificio aislado –como la evocación de una construcción griega en el Hotel Santorian– (Fig. 3), pasando por un conjunto de edificios representativos dentro de un entorno contenido –como ocurre en el Parque Europa en Madrid (Figs. 4), el parque Windows on the Word en Shenzhen, China o el Parque Mini-Europa en Bruselas –. O en una escala mayor, pequeños poblados –como el pueblo de Solvang en Santa Bárbara, California (Fig. 5),– e incluso ciudades completas como ha sido posible en Las Vegas (Fig. 6).

Fig. 3. Edificios aislados. Hotel Santorian. Hermosillo, Sonora, México.
Fuente: Archivo personal autora (2015).

Este tipo de atractivos turísticos, en cualquiera de sus escalas, al tratarse de copias carecen del sentido simbólico de los originales, por lo tanto no pueden admirarse como monumentos. Para convertirlas en objetos de atracción turística es necesario dotarlas de una o varias alternativas de ocio lo suficientemente atractivas como para generar actividad turística propia (parques para niños y adultos, tiendas, casinos, etc.). En suma, se puede hablar de algo fotografiable que contiene algún tipo de actividad recreativa que las haga rentables económicamente.

En este sentido Las Vegas, popularmente conocida como La meca del entretenimiento y el juego, en cuestión de minutos el turista pasa de Nueva York, a Venecia, París, Egipto, con la intención de ver las "joyas de la recreación" de sus casinos, pero también porque ofrecen alternativas de ocio variadas. Esto es un cambio enorme en la manera de pensar de los turistas, como asegura Augé:

[Las Vegas] es tan célebre por sus reproducciones de monumentos europeos como por sus juegos. Por consiguiente, uno va allí expresamente para ver copias, copias situadas, hay que decirlo, en un entorno particular que desde hace tiempo representa una especie de mito para numerosos visitantes. (Augé, 2003: 69).

Fig. 4. Conjunto de Edificios Representativos. Réplica de la Puerta de Brandeburgo en el Parque Europa, Madrid. Fuente: Archivo personal autora (2013).

Fig. 5. Pequeños poblados. El pueblo de Solvang, en Santa Bárbara California. Fundado en 1911 como una villa danesa. Fuente: Archivo personal autora (2004).

Fig. 6. Ciudades enteras. Los casinos de temáticas vinculadas a lugares turísticos en Las Vegas, Nevada. Fuente: Archivo personal autora (2004).

Todo lo anterior permite afirmar que bajo la imitación también se esconde el éxito turístico, ya que la copia despierta el interés y el deseo en los turistas con independencia de que se conozcan, o se deseen conocer los originales. Esto ocurre en parte, porque los edificios y los entornos que se copian (los originales) están fuertemente arraigados en el imaginario colectivo como lugares y edificios topofilicos. Es decir, que tienen la capacidad de despertar nuestro afecto o por lo menos, se consideran socialmente como lugares y edificios que "hay que ver", ya que se han convertido en los "compromisos morales" de aquellos que viajan con fines turísticos.

Este éxito turístico nos lleva a cuestionarnos sobre el valor de "autenticidad" de las copias. Sobre este tema Hernández (2007) señala:

> Si consideramos que la proliferación de copias es algo natural en nuestro tiempo y, por tanto, característico de nuestra sociedad, tendremos que acabar aceptando que tan auténticas son las obras originales del pasado como los clones arquitectónicos del presente, ya que ambos, en su tiempo, responden a contextos histórico-culturales precisos y reales. Y es aquí donde algunos autores, como Hillel Schwartz, se preguntan si podemos mantener todavía la distinción entre original y copia, o si no será tiempo ya de abandonarla y abrazar sin apuros la defensa de las reproducciones. (Hernández, 2007: 116).

Esto nos parece válido en la medida en que las reproducciones arquitectónicas no son indiferentes a la sociedad, sino más bien son reflejo de ella, de sus gustos, de sus intereses y de su necesidad de subjetividad y fantasía. Como señala Carretero:

> El mundo moderno es generador de nihilismo, de un vacío de significación resultante de la transfiguración del sujeto en cosificadora y aséptica objetivización cálculo-mercantil. Por eso, la cultura moderna proscribe la fantasía, la ensoñación, la imaginación, y en general todos aquellos aspectos antropológicos que no tienen cabida en una particular construcción de la persona como mero engranaje de un sistema tecno-productivo. (Carretero, 2003: 182-183)

Es decir, coincidimos en que cumplen su función como objetos que recrean a las personas. Sin embargo la arquitectura construida con el fin de entretener bajo la forma escenográfica, aun a pesar de su éxito, difícilmente será reconocida por el gremio arquitectónico, al considerarla vacía de contenido, poco propositiva, en suma banal, aun cuando quienes la construyen, sean también arquitectos.

Fig. 7. Dos visitantes frente a la réplica del Atomium en el Parque Europa en Madrid. . Fuente: Archivo personal autora (2004).

Finalmente, en la recreación de entornos y arquitecturas puntuales, existen otros ejemplos que más que una pretensión turística, utilizaron la copia que responde al imaginario de la fantasía con fines didácticos y como una forma de materializar la memoria, tan susceptible al tiempo.

Esto ocurre concretamente en el Parque del Pasatiempo en Betanzos, Galicia, también denominado popularmente como "Parque pedagógico-enciclopédico" o "Libro de piedra". Un parque atribuido a los hermanos gallegos García Naveira, que en 1870 emigraron a Argentina donde tuvieron mucho éxito económico, lo que les ayudó a volver a Galicia y crear varias fundaciones de ayuda para el beneficio público[4] y la oportunidad de viajar por el mundo. El Pasatiempo conjugaba una visión filantrópica y el deseo de preservar la memoria de sus viajes.

En 1914 El Pasatiempo estaba finalizado y ofrecía un recorrido por los últimos avances de la humanidad, una recreación a pequeña escala de lo visto por los hermanos Naveira en sus viajes. Medios de locomoción en relieve, un buzo mezclado con motivos mitológicos, una

[4] Lavadero público gratuito de Las Cascas (1902), Patronato benéfico-docente García Hermanos (1908) bajo la denominación de Asilo García Hermanos y Escuela García Hermanos. Además se atribuyen a Don Juan García Naveira la creación de Los Jardines del Pasatiempo (1914), un segundo Lavadero Público, en las Cascas (1912), un refugio para niñas con problemas físicos y mentales (1923), y El Sanatorio de San Miguel (1930).

mezquita de El Cairo, el canal de Panamá o la Muralla China estaban representados, e incluso llegó a haber un pequeño zoológico. (Nebreda, 2011).

El deseo de reunir en un solo lugar las cosas que les resultaron más sorprendentes, significativas y representativas de los destinos que conocieron los hermanos García Naveira, hacen de este ejemplo único. Una mezcla de recuerdos y fantasías que se materializaron para ser compartidas con otros, dando como resultado una composición de elementos por sí mismos inconexos, pero que tienen sentido gracias a la historia de vida de estos hermanos y a la admiración y respeto que despertaron en la sociedad gallega de Betanzos.

Recreación de la ficción utópica

> Las utopías son un relato capaz de crear mundos, de jugar con la geografía, de realizar mapas imposibles. Las utopías imaginan el espacio para hablarnos de otras posibilidades y esconden en sus descripciones una mirada crítica del mundo que habitamos. En otras palabras, fabricamos nuevos mundos para poder medir el nuestro. (Caixaforum, 2013).

Así como surgen las utopías en el relato ficticio, en algunos casos de mucho éxito turístico, el imaginario de la fantasía ha podido concretarse en la realidad tangible (aunque sea de forma acotada), materializando a través de la arquitectura las utopías colectivas e individuales. A éstas las denominaremos directamente Arquitecturas de la fantasía, porque en principio se inspiran en los deseos, idealización y la ensoñación. En suma en las necesidades de la autorrealización (Maslow, 1991: 32) que no tienen cabida en el mundo racional.

> Como un verdadero mecanismo [de] defensa para contrarrestar los devastadores efectos de la modernidad, el ser humano ha edificado y se ha instalado en un omnipresente mundo imaginario que suple la insatisfacción resultante de la conversión moderna de la subjetividad. Paralelamente al mundo real, fijado por rutinas condicionadas por la organización espacio-temporal del trabajo, emerge un mundo imaginario que bien podría ser considerado como un reservorio de sueños con una vida alternativa a la petrificada vida moderna, una doble realidad que confiere vitalidad a lo carente de vida. El mundo imaginario abastece de una corriente de irrealidad a una realidad en la que la imaginación ha sido doblegada bajo los dictados de la racionalidad instrumental. En esta coyuntura, el hombre busca enriquecer su existencia a través de minúsculos sueños, de micromitologías proxémicas, de proyecciones fantasiosas que, así convierten en soportable su vida cotidiana. (Carretero, 2003: 183).

Esos mundos imaginarios que dotan de dosis de irrealidad a la vida, han nacido generalmente de iniciativas individuales (“el mundo de Disney”), pero se han hecho colectivos en la medida en que se han compartido a través de soportes populares como la literatura y el cine. Y finalmente, algunos de ellos, se han materializado en forma de parques temáticos, de atracciones, sets cinematográficos, entre otros. De tal forma que el turismo motivado por la ficción, requiere también de una arquitectura “fantástica” que nos haga creer que la fantasía es posible y la utopía alcanzable.

En la mayoría de los casos estas arquitecturas de la fantasía están orientadas al turismo familiar. Sin embargo no son exclusivos de este tipo de turistas, ya que son ofertas bien aceptadas de forma generalizada adaptándose a otros tipos (por ejemplo, el parque temático Portaventura, además de las atracciones del parque, cuenta con instalaciones que dan acogida al turismo de

negocios.). Tampoco se trata de atracciones complementarias a las tipologías turísticas más consolidadas (como el turismo cultural o el de sol y playa), ya que por su extensión territorial, precio y su amplia oferta de ocio, se plantean como una oferta completa en sí misma, en la que se puede invertir uno o varios días para su disfrute.

El proyecto emblema de este tipo de arquitectura es Disneyland. La tierra de Disney, también conocida como "el mundo mágico" o "el lugar más feliz del mundo" es un proyecto basado en las historias de los personajes creados por el productor cinematográfico Walt Disney, pionero del cine de dibujos animados y de los parques temáticos inspirados en su utopía de ciudad.[5]

De acuerdo a Javier Sánchez (2002: 218) el proyecto original fue desarrollado por el propio Walt Disney con ayuda de los mejores animadores de su compañía, quienes se autodenominaban "imaginativos". Y pese a que años más tarde la multinacional Disney Sociedad Anónima bajo la dirección de Michael Eisner ha encargado a reconocidos arquitectos posmodernos el diseño de los nuevos edificios (Sánchez, 2002: 218), estos parques conservan una arquitectura y un trazado urbano similar al proyectado originalmente por su creador en los cinco parques hoy existentes de la compañía Walt Disney. Los parques se dividen en "pueblos" y aun cuando tienen algunas variantes entre ellos, como constante todos incluyen los" pueblos": Mains Street, U.S.A.; Adventureland; Fantasyland y Tomorrowland.

Su arquitectura apoyada en la fantasía creada para el cine, presenta una realidad inventada (hiperrealidad), una utopía urbana donde todos los aspectos "no deseables" de la ciudad se ocultan (muchos de ellos en túneles subterráneos), creando una atmosfera "perfecta" donde las diferencias sociales y la violencia no tienen cabida. Por ejemplo, las áreas de servicio para los empleados pasan desapercibidas para el visitante, como si estas no existieran o no fueran necesarias en "el mundo feliz" que se nos presenta, creando además un mundo acotado y aislado, una burbuja de idealidad.

> Disney consigue separar completamente a los invitados de cualquier distracción del exterior que pudiera impedir el bienestar y el consumo, ya que ese consumo genera billones de dólares cada año. Los complejos sistemas y el personal necesario para soportar esta gigante máquina se encuentran escondidos en los túneles […] para también evitar distracción alguna. (Sánchez, 2002: 249-250).

Pero aun cuando esta arquitectura se basa en lo irreal y fantasioso, existen en ella necesariamente referencias a lo conocido, a través de objetos identificables, como la fisonomía de una casa, para recrear La Casa de Mickey Mouse o los elementos que componen una calle. Así también es necesario un relato que hile las situaciones que se recrean, las cuales aunque cargadas de fantasía, en muchos casos hacen eco de hechos reales. Esto permite que exista un punto de referencia, de "contacto", que potencie la posibilidad de materialización, alimentando

[5] Cabe señalar que no todas las atracciones que recrean películas pertenecerían estrictamente a esta categoría ya que algunas producciones cinematográficas de Disney no responden a las utopías, por ejemplo Los Piratas del Caribe. Nos referimos sobre todo a las producciones consideradas como cuentos de Hadas y aquellas como el Michey´s Toontown donde se han eliminado las señas de cualquier urbanidad no deseable.

así la ilusión. "Así los modelos utópicos se crean a partir de otros modelos (sean estos estilos arquitectónicos, imaginarios de determinados lugares, etc.), pero llevados a su representación más idealizada, respondiendo con ellas a nuestras demandas de ensueño." (Eco, 1975, en Sánchez, 2002: 245).

En los parques temáticos basados en obras literarias o en películas, los referentes conocidos se multiplican, ya que resultan familiares porque son parte de historias que conocemos. Historias que, a su vez, están inspiradas en otros imaginarios fantasiosos caracterizados por su exotismo y misticismo. De esta imitación doble, resulta llamativo que las versiones más fantasiosas sean las que más éxito turístico tengan. Como señala Augé:

> En Disneylandia, es el espectáculo mismo lo que se ofrece como espectáculo: la escenografía reproduce lo que ya era decoración y ficción, a saber, la casa de Pinocho o la nave espacial de La guerra de las galaxias. […] Así la visita a Disneylandia viene a ser turismo elevado al cuadrado, la quintaesencia del turismo: lo que acabamos de visitar no existe. (Augé, 1998: 31):

El éxito turístico de estas construcciones merece el interés de quienes construimos los mundos "reales", en tanto que las arquitecturas de la fantasía compiten con los atractivos de otras naturalezas (culturales, naturales, gastronómicos, etc.). De acuerdo con la lista de los atractivos turísticos más visitados de EE.UU. de Forbes (2010), en 2009 Magic Kingdom (Orlando) con 17,1 millones de visitantes estaba en el 5º puesto. Y Disneyland Resort (Anaheim) con 14,7 millones de visitas, en el 7º. Para medir su magnitud podemos compararlo con el primer lugar de la lista Time Square (Nueva York), que ese año recibió 37,6 millones de visitas, o con los 29,1 millones que posicionan el Strip de Las Vegas en segundo puesto. Comparación asombrosa que se antoja golosa para los inversionistas, pero despreciable para los arquitectos dedicados a construir "realidades". Lo interesante es que precisamente la irrealidad, lo fantástico y lo utópico, hacen que estos lugares sean tan exitosos.

Esta imaginería no se disfruta únicamente como una imitación perfecta, sino con la certeza de que la imitación ha alcanzado su clímax. Mientras que el objetivo del museo de cera es el de hacernos creer que lo que nos representa es algo que reproduce la realidad con absoluta precisión, Disneylandia, por el contrario, no construye reproducciones perfectas sino que sus piezas muestras de falsificación las hacen ser artículos genuinos que van más allá de la realidad. De aquí que podamos declarar que Disneylandia es hiperrealidad. (Sánchez, 2002: 243).

Su importancia, también radica en que se trata de atractivos turísticos que motivan el viaje exclusivo para su visita y a la gran cantidad de tiempo y dinero que invierten los turistas en este tipo de oferta. Y como vimos, esto no es exclusivo de los parques temáticos, también es comparable con el éxito de ciudades como Atlantic City o Las Vegas, cuyos atractivos (esta vez a una escala mayor y con propietarios independientes) se basan igualmente en recrear fantasías y utopías arraigadas en los imaginarios colectivos.

Podemos también citar ejemplos aislados de la arquitectura que recrea la ficción de los imaginarios colectivos como respuesta a la demanda de los turistas que desean ver los "lugares

de las películas". Lugares que pueden referirse a sitios "reales", de por sí, cargados de fantasía en los imaginarios colectivos, debido a su paisaje y a su rica historia en leyendas, mitologías, etc. Estos no necesariamente fueron creados para el turismo, pero sí son aprovechados para el turismo, explotando su halo mítico.

V.gr. en Alemania se promueve la Ruta de los Cuentos de Hadas… donde los sueños se vuelven realidad (Fig. 8), que incluye un recorrido cuyo hilo temático son los cuentos infantiles de los Hermanos Grimm, en el que se pretende la recreación de sus historias en una ruta que ofrece:

> La cultura y la historia mítica de Alemania, pintorescos pueblos medievales, casas de entramado de madera, castillos y fortalezas, museos y galerías de arte, conciertos y teatros paisaje medieval. Una mezcla encantadora de la vida de la ciudad tradicional, un ambiente urbano y artesanías folklóricas locales. (Deutsche Märchen Strasse, s.f.).

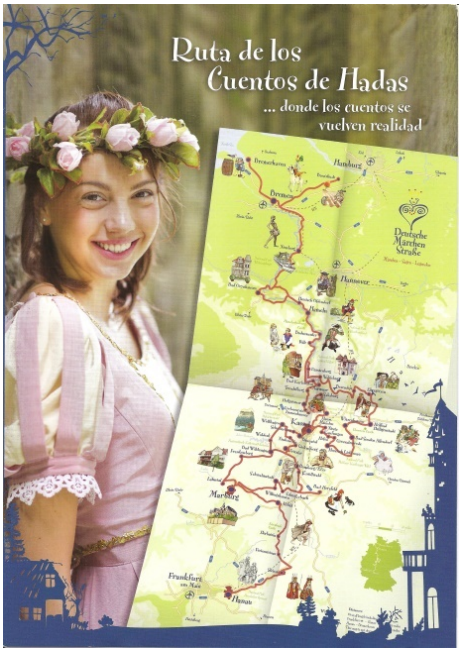

Fig. 8. Ruta de los Cuentos de Hadas, Alemania. Fuente: German Fairy Tale Route, (2011).

> Un viaje por un país de cuento de hadas. Tras las huellas de los Hermanos Grimm.
> Precioso parajes que hacen volar la imaginación y lugares legendarios que cuentan su singular historia – está es la materia de la que están hechos los cuentos. Maravillosas son por eso las impresiones que disfrutará al recorrer a Ruta Alemania de los Cuentos de Hadas.
> Desde el Meno hasta el mar, en una de las rutas turísticas más antiguas de Alemania, con una longitud de 600 kilómetros, se despliega todo un espléndido universo de cuentos y leyendas. El viaje le llevará a través de bosques mágicos, a bordear ríos y arroyos, recorrer callejuelas de entramado y ascender a magníficos castillos y castillos defensivos.
> Senderos naturales o rutas adoquinadas, en bici o en coche, el destino es siempre el mismo: la puerta a un mundo donde los sueños se hacen realidad. (German Fairy Tale Route, 2011).

También se incluirían aquí aquellos lugares creados expresamente para representar los lugares de las películas, aunque estos no existieran, pero que la gente asocia y busca en los destinos turísticos cuando los visita, dando por hecho que se trata de lugares reales y por lo tanto, visitables. O aquellos donde la irrealidad recurre a formas fantasiosas producto de la imaginación de sus creadores, como ocurre en el Jardín Escultórico de Edwar James en Las Pozas, Xilitla. Su descripción en la guía Lonely Planet (2009) enfatiza:

> Esta creación surrealista constituye un monumento a la imaginación y la gran riqueza de Edward James así como a la experiencia del director de los trabajos, Plutarco Gastelum, y a la capacidad de los obreros locales que levantaron estas elaboradas construcciones en los años sesenta y setenta. Aunque el proyecto nunca se terminó (la selva invade las estructuras medio acabadas), es un lugar increíble.
>
> El extravagante laberinto de esculturas y edificios surrealistas con escaleras que no van a ninguna parte y arquitectura aleatoria podría parecer la obra de un tramoyista que hubiera ingerido una dosis especialmente alta de LSD. Si se está en forma, se puede pasar el día zambulléndose en las maravillosas pozas para nadar y subiendo a las precarias estructuras y los laberínticos senderos de estas 36 Ha.
>
> Casi no existen las barreras de protección, lo que potencia esta irreal experiencia, pero puede resultar peligroso. (Lonely Planet, 2009: 692).

En este caso, la fantasía parece estar en las formas sorpresivas y en la composición del lugar. Su cualidad surrealista aparentemente y como se puede entrever en la descripción, parece invitarnos a la fantasía de otra mente, en este caso la de Edwar James a manera que mientras permanecemos en el parque se es participe de su ingenio. Sin embargo la propuesta es tan rompedora que difícilmente el imaginario será reproducido colectivamente.

Conclusiones

Lo perseguido en este artículo era en gran parte evidenciar las marcas que los imaginarios dejan en la arquitectura turística, identificando las tendencias más habituales en nuestros días y centrando especialmente la atención en los imaginarios de la fantasía, manifestados en la oferta turística y en la arquitectura que las sostienen. De lo expuesto aquí cabe añadir lo siguiente:

La arquitectura turística es producto de lo que los imaginarios sociales “dictan” y, a la vez, estos responden a los idearios que hoy dominan el negocio turístico. De tal forma que para deducir el tipo de arquitectura que se está demandando en el ámbito turístico, podemos analizar los imaginarios turísticos imperantes en la sociedad y actuar en consecuencia. En definitiva, es lo que hacen los promotores turísticos cuando construyen “hoteles de ensueño”, “resorts mayas”, “pueblos mágicos”, etc.

El turismo es una actividad en la que suelen invertirse grandes cantidades de ilusión, anhelo, tiempo y dinero, por eso la exigencia de los turistas suele ser elevada. Esto es importante ya que para muchas tipologías turísticas la garantía de su éxito se satisface a través del sumo cuidado de los detalles y de la creación de una atmósfera que incluye aspectos arquitectónicos y decorativos (materiales, sistemas constructivos, iluminación, etc.). En el caso de la arquitectura hotelera que se ha convertido en atractivo turístico, Pérez, lo describe de la siguiente manera:

> El aspecto clave para que un hotel resulte atractivo, es generar una atmósfera adecuada. Esto quiere decir un ambiente relajante y placentero, pero sobre todo un sentido de la realidad alternativo, que permita al usuario salir de su realidad rutinaria. Esto es lo que buscan los turistas y ésta es la principal función de los ambientes turísticos. (Pérez, 2005: 80).

Sin embargo el grado de exigencia es variable de una tipología turística a otra, pues no podemos comparar los anhelos del turismo de élite, que busca la distinción a través de la

arquitectura de vanguardia, con el turismo masivo de sol y playa, que busca el todo incluido. Dicho esto concluimos que en el turismo la arquitectura es tratada como una mercancía por la cual el turista está dispuesto a pagar para su disfrute y como tal –mercancía- el turista exige que cumpla con sus expectativas.

En cuanto al imaginario de la fantasía, en la "recreación" o "materialización" arquitectónica del imaginario turístico rara vez interesa si es o no "auténtico", lo que importa es que el turista se sienta parte o partícipe del ambiente que se recrea, como vimos en el análisis aquí abordado. Por eso, aunque se sepa que se trata de un "original", lo importante será que a través de la arquitectura se satisfacen los anhelos, ideales y fantasías del viajero. Es decir, este tipo de arquitectura permite alcanzar el anhelo irracional y no intelectual que produce el deseo, lo que da satisfacción a los turistas. Una satisfacción que la arquitectura "real" a la que están habituados, no les ofrece. Esto justifica la producción y el éxito de las propuestas turístico-arquitectónicas basadas en la "tematización".

Ante todo deseamos destacar la importancia que el turismo tiene para las sociedades actuales y la importancia que la arquitectura turística tiene para la disciplina, haciendo énfasis en que los imaginarios turísticos pueden pensarse como herramientas de conocimiento que permiten acercarnos a conocer los gustos arquitectónicos sociales y difuminar las fronteras que separan a los ideales y aspiraciones de los arquitectos de los que tiene la sociedad. Incluso en aquellos casos que la crítica arquitectónica considera "falsa" o "banal" por basarse en la imitación, la fantasía y la escenografía. De ahí que entendamos es indispensable que, desde la perspectiva arquitectónica, continuemos involucrándonos en su estudio.

Referencias

Alfredo N. (2014, 16 de marzo). Decoración del hotel francamente vulga (opinión Luxor Las Vegas). *Tripadvisor*. http://www.tripadvisor.es/ShowUserReviews-g45963-d111709-r197620694-Luxor_Las_Vegas-Las_Vegas_Nevada.html

Augé, M. (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: GEDISA.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

CaixaForum Madrid. (2013). *Cartografías*. (exposición del 21 de noviembre de 2012 al 24 de febrero de 2013, Madrid). http://cartografias.caixaforum.com/.

Carretero, E. (2003). Un acercamiento antropológico a lo imaginario. *Agora. Papeles de Filosofía, 22*(1), 177-187.

Cohen, E. (2005). Principales tendencias en el turismo contemporáneo. *Política y Sociedad, 42*(1), 11-24.

Consejo de Promoción Turística de México (2008). *Visit México*. https://www.visitmexico.com/es

Deutsche Märchen Strasse. (s.f.). Deutsche Märchen Straße, Marchen Sagen, Legenden. http://www.deutsche-maerchenstrasse.com/en/?lang=en

Disney Parks (s.f.). Disney Parks, the place where dreams come true. http://disneyparks.disney.go.com/in/

El País Aguilar (2007). *Guías Visuales: México*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Forbes. (2010). List: America´s Top Tourist Attractions. *Forbes*. http://www.forbes.com/2010/05/20/top-tourist-attractions-lifestyle-travel-magic-kingdom-disneyland-times-square_slide.html

German Fairy Tale Route. (2011). Ruta de los Cuentos de Hadas… donde los cuentos se vuelven realidad [folleto turístico]. Kassel: German Fairy Tale Route.

Hernández, A. (2007). *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela.

Hiernaux-Nicolas, D. (2002). Turismo e imaginarios. *Cuadernos de Ciencias Sociales,* (123): 7-36.

Lonely Planet. (2009). *México*. Barcelona: Melusina.

Luxor (s.f.). Luxor Las Vegas. https://www.luxor.com/

Maslow, A. (1991). *Motivación y Personalidad*. Madrid: Díaz de Santos.

Mendelson, J. (2006). Del fragmento fotográfico a la ilusión arquitectónica en el Poble Espanyol de Barcelona de 1929. En M. Lasansky y B. Mclaren (comp.), *Arquitectura y turismo. Percepción y representación del lugar* (pp. 153-171). Barcelona: Gustavo Gili.

Monte Coxala. (2012). Monte Coxala. Spa de Altura. http://montecoxala.com/

Nebreda, M. (2011, 13 de diciembre). El Pasatiempo, un sueño indiano que se resiste a morir. *El Mundo*. http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/13/galicia/1323772933.html.

Pérez, G. (2005). Andrés Piñeiro. El hotel-atracción como nueva tendencia de la industria turística. En *Canarias. Turismo y Ficción*. (pp. 78-87). Las Palmas de Gran Canaria: Basa Colegio de Arquitectos de Canarias.

Sabrina M. (2014, 1 de marzo). Un sueño hecho realidad (opinión sobre Luxor Las Vegas). *Tripadvisor.* http://www.tripadvisor.es/ShowUserReviews-g45963-d111709-r195754057-Luxor_Las_Vegas-Las_Vegas_Nevada.html

Sánchez, J. (2002). *Debates en la arquitectura anglosajona sobre el uso de la historia*. Barcelona: ETSAB UPC.

Schwartz, H. (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Frónesis. Cátedra Universitat de València.

Silva, A. (2014). Entrevista radiofónica: Imaginarios Urbanos con Armando Silva. Quito: Viral Diálogos en Red.

Sousa, W. (dir.) (2009). *Video Institucional, Rutas de México* [DVD]. México: Consejo de Promoción Turística de México.

Vanescence. (2013, 15 de abril). Para ir en pareja a relajarse (opinión sobre Monte Coxala Spa). *Tripadvisor.* http://www.tripadvisor.es/ShowUserReviews-g667915-d1829970-r157871319-Monte_Coxala_Spa-Jocotepec.html#CHECK_RATES_CONT

Zamudio, L. (2015). *Arquitectura e imaginarios en la percepción y configuración del espacio turístico. México como paradigma*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

“Ser manada”. Acción colectiva y ritualización del espacio urbano en la intervención performática de Las AmAndAs

“To Be Herd”. Collective Action and Urban Space Ritualization in the Performative Intervention of Las AmAndAs

Matías David López
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP/CONICET)
matiasdlopez@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo analiza la intervención performática de la colectiva Las AmAndAs realizada en la ciudad de La Plata (provincia de Buenos Aires, Argentina) en el marco de la movilización conocida como #8M de 2018. Para esto, se recuperan algunos trabajos que aportan al debate y a la reflexión de las prácticas culturales y artísticas que intervienen en el espacio urbano, considerando el carácter colectivo y la dimensión política de las mismas. En tal sentido, resulta pertinente indagar en las formas de “teatralización de la protesta” o “ritualización del espacio urbano” de las manifestaciones públicas y analizar de qué modo las prácticas culturales producen sentidos e imaginarios sobre el espacio que usan y se apropian. Asimismo, se considera productivo repensar la dimensión afectiva de las prácticas, como parte fundamental del repertorio de la acción colectiva en el espacio urbano. Para esta investigación se llevó a cabo un trabajo de campo etnográfico de acompañamiento, observación, entrevista grupal y registro fotográfico, así como un registro y análisis de fuentes secundarias.

Palabras clave: espacio urbano; acción colectiva; feminismo; intervención cultural; performance.

Abstract

This paper analyzes one performance intervention of Las AmAndAs; happened in La Plata city (Buenos Aires, Argentina) in the #8M mobilization in 2018. In order to do this, we recovered some works that contribute to discuss urban space interventions made by cultural and artistic practices, considering their collective character and political dimension. In this sense, it is pertinent to analyze the public manifestations “theatricalization of protest” or “ritualization of urban space” and how cultural practices produce senses and imaginaries on the space they use and appropriate. Likewise, it is considered productive to rethink the affective dimension of practices, as a fundamental part of collective action`s repertoire in urban space.This research was based on the ethnographic fieldwork, who involves observation, group interviews and photographic record, as well as a record and analysis of secondary sources.

Key Words: Urban space; Collective action; Feminism; Cultural intervention; Performance.

Recepción: 12.4.2019
Aceptación definitiva: 12.9.2019

Introducción

Este trabajo de investigación presenta una descripción y análisis de Las AmAndAs, una colectiva de mujeres dedicada al "artivismo artístico" en la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires), y se centra en la intervención realizada en el Paro Internacional de Mujeres del 8 de marzo de 2018 –denominado #8M– y coincidente con el Día Internacional de la Mujer Trabajadora.

Por medio de un trabajo de campo etnográfico sobre una acción performática local, el objetivo de este artículo es indagar y comprender los modos de apropiación y "ritualización del espacio urbano", según Delgado (2007), producidos por las prácticas culturales contemporáneas. Asimismo, el trabajo se propone aportar al debate y al diálogo entre distintas perspectivas de las ciencias sociales que indagan sobre acción colectiva y sobre prácticas culturales y artísticas, y destacar la importancia que tiene el espacio urbano en el análisis de las configuraciones culturales y políticas contemporáneas.

En la primera parte, el artículo abre con una descripción en profundidad de Las AmAndAs y su definición como "colectiva de mujeres artivista". En la segunda parte, se expone una serie de coordenadas que marcan algunos de los interrogantes y conceptos elaborados desde distintos campos de las ciencias sociales para indagar las prácticas culturales y su articulación con la política y con los repertorios de la acción colectiva. Luego, en la tercera parte, el trabajo analiza a la colectiva y a su acción performática en el espacio urbano de La Plata dentro del #8M 2018, a partir de un trabajo etnográfico conformado por observaciones, acompañamientos, registro fotográfico y entrevista grupal; del análisis de fuentes periodísticas –escritas y radiales– y de publicaciones en redes sociales. Sobre el final del artículo, se despliegan una serie de preguntas y tópicos para continuar y ampliar la investigación sobre esta colectiva en particular y sobre las acciones culturales performáticas en el espacio urbano en general.

La colectiva: mujeres artivistas

Las AmAndAs se presentan como "una colectiva independiente e inestable de aRtivistas, una grupa de mujeres autoconvocadas por causas vinculadas con los derechos y el empoderamiento de las mujeres, movilizadas por las injusticias, la violencia y la falta de equidad en general y particularmente en relación al género" (La Pulseada, 2016). La colectiva se creó en la ciudad de La Plata a mediados del año 2015 y todas sus acciones se vinculan con las luchas feministas, las reivindicaciones de las mujeres y de los derechos humanos. Por medio de acciones performáticas, la "grupa" denuncia cuestiones relacionadas con las violencias de género y reclama por los derechos de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos en lo relativo a la sexualidad, el deseo, la maternidad, el aborto, el trabajo. En tal sentido, han participado con intervenciones en las movilizaciones del "Ni Una Menos", por el Día de la Mujer, el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer y en distintas actividades para

reclamar justicia por las víctimas de femicidio, trata de personas y desaparición forzada principalmente en La Plata[1].

En relación a la autodefinición como "colectiva de mujeres artivista", en tanto categoría nativa, entienden que su hacer se inscribe en un "activismo a través del arte" (Fuentes 1 y 4). En una entrevista publicada en la revista La Pulseada, Diana –una de las impulsoras del grupo– comenta, "en el mundo muchas personas y colectivas canalizan su activismo a través del arte. Nuestra forma de manifestación es a través de la herramienta con la que nos expresamos creativamente, devenimos aRtivistas. Es una herramienta muy intensa, poderosa, movilizante" (La Pulseada, 2016). Diana también planteó en una entrevista radial, previa a la movilización del #8M de 2018, que "el artivismo hace del arte una forma de expresar su militancia en distintos temas. Particularmente en Las Amandas lo que nosotras hacemos es un entrenamiento a través del teatro espontáneo que nos permita intervenir de manera sorprendente y sorpresiva, la calle y los espacios públicos en general" (Las AmAndAs, 2018b).

Asimismo, reconocen que la colectiva interviene "en la calle y en los espacios públicos de un modo disruptivo. Salimos como un dispositivo que 'se corre' de las movilizaciones" (Diana, 2016), lo que da cuenta de una intención por ocupar e intervenir críticamente en el espacio urbano y una búsqueda por generar un tipo particular de interpelaciones y diálogos tensos con otros/as, por lo general, se trata de transeúntes, automovilistas o personas que no son parte de la movilización o manifestación. Asimismo, "en Las Amandas hay que poner el cuerpo y eso es importante" (EntGrup)[2]. El cuerpo en movimiento es entendido, en la dimensión performativa de las acciones en público de la colectiva, como lenguaje y territorio productor de experiencias y sentidos, y no solo como escenario de control y objeto de poder, como lo entendieron las perspectivas foucaultianas. Puede comprenderse así a la práctica corporal performática como *potencia*.

En relación al surgimiento de las acciones de Las AmAndAs y a la preocupación por los modos de circular y habitar el espacio, Diana plantea que "fundamentalmente son tiempos donde intervenir es necesario, como que la calle está esperando. Esta bueno cuando nos paramos a intervenir en las paradas de colectivos o en los semáforos, mirando a los ojos a los transeúntes o a los automovilistas" (Diana, 2016). Sobre el tono de las intervenciones, Diana afirma que Las AmAndAs" salen "con bronca": "no somos muy complacientes, más bien salimos con la poética de la bronca. Trabajamos con la dificultad de ponerle poesía a esta realidad de mierda" (Diana, 2016). En una de las entrevistas publicadas (La Pulseada, 2016), se encuentra un epígrafe con

[1] Para una aproximación histórica al activismo feminista en la Argentina: Barrancos (2017) y Bellucci (2014); sobre la puesta del cuerpo femenino en las manifestaciones callejeras: Tarducci (2017); sobre el activismo digital de colectivos feministas: Laudano (2017); sobre los debates en el feminismo en torno al aborto y al sexo comercial: Morcillo y Felitti (2017); sobre los activismos de género desplegados en los últimos años por las mujeres jóvenes en Argentina: Elizalde y Mateo (2018); en relación a la proliferación de "pedagogías de la sexualidad": Elizalde y Felitti (2015); sobre la violencia contra las mujeres: Segato (2003, 2016) y Elizalde (2018).

[2] Entrevista grupal a Las Amandas realizada por el autor, julio de 2018.

una frase de Las AmAndAs que reflexiona sobre sus modos de hacer, "ser manada", y da cuenta de la poética de la colectiva:

> Caminamos en silencio, en manada. No somos un ejército, no marchamos. Somos una manada, irregular, un pulso único, un andar juntas, acompañándonos. Caminamos con la alegría de mirarnos, de vernos reflejadas en los ojos de las otras; las mujeres nos organizamos, sentimos esa fuerza. Interpelamos a las personas con la voz, con la mirada, con el cuerpo. Seguiremos brindando el alma, seguiremos gritando que estamos hartas de que nos maten, si tocan a una, nos tocan a todas.

Las AmAndAs amplían algunas cuestiones sobre su definición como colectiva y comentan sobre el modo de crear los "dispositivos" de intervención y de convocar a otras mujeres para sumarlas a las acciones. La Plata ha sido identificada como una ciudad que tiene una destacada "ebullición" y producción artístico–cultural. Es frecuente que muchos/as artistas, productores y gestores/as locales se definen como "independientes" y "autogestivos"[3]:

> Nos consideramos una colectiva independiente, autogestiva, feminista y con un alto grado de intensidad sobre todo porque tenemos bastante convicción en lo que hacemos. Nosotras como código en común tenemos el teatro espontáneo, que es el entrenamiento que hacemos anualmente. Generalmente intervenimos con dispositivos que ensayamos con anterioridad. Lo que tratamos de hacer es convocar a otras personas –mujeres o feminidades– que se quieran acercar a sumarse al dispositivo. Nosotras las llamamos 'Amandas adherentes', son invitadas específicamente para hacer eso con un previo ensayo. Pero el dispositivo lo creamos nosotras, se pueden modificar cosas ahí en el hacer, pero el encuadre lo diseñamos nosotras. Nos reunimos cada 15 días o una vez por mes para trabajar escenas y técnicas. (EntGrup).

Entre la acción colectiva, el activismo artístico y el espacio urbano

En las últimas tres décadas se ha producido abundante literatura crítica en las ciencias sociales sobre el cruce entre prácticas culturales y política, así como sus vínculos con la configuración de la esfera pública y la ciudad. Para el caso que nos interesa analizar, y poniendo reparos de posibles simplificaciones, podemos marcar dos tendencias principales en este campo de estudios. Por un lado, se encuentran trabajos que se han ocupado de indagar en las dinámicas de la acción colectiva en la ciudad, con diferentes intensidades e implicancias en la comprensión de la dimensión urbana como constitutiva de las prácticas. Por otro lado, se encuentran trabajos que se enfocan en reconocer los atravesamientos entre arte y política en el escenario contemporáneo, tomando en consideración a la dimensión urbana y a la configuración de "lo público" como elementos destacados para comprender a las prácticas artístico–culturales.

En tal sentido, el primer grupo de trabajos se ha detenido en describir y comprender los modos de la acción colectiva en/desde el espacio urbano recuperando diferentes categorías y perspectivas teórico–metodológicas del urbanismo crítico, la sociología de los movimientos sociales, la historia social, la antropología urbana y la ciencia política. En varios de estos estudios se pondera a la ciudad como "espacio de lo practicado" frente a lo concebido

[3] Para el análisis de las escenas y circuitos artísticos de la ciudad (Boix, 2013), sobre la música indie (Del Mármol, Magri y Sáez, 2017) y sobre la escena de las artes visuales (López, 2018a).

(Delgado, 2007), y como una "construcción simbólica" que es escenario para el despliegue de "imaginarios" sociales y de "nuevas ciudadanías" (Reguillo, 1996). Incluso algunos han intentado articular a lo urbano como el territorio experimental de los "modos de estar juntos", en tanto escenario de conflictos, resistencias y nuevas formas de ciudadanía, con el caos de la "ciudad informacional" y la densidad tecnológica de los flujos (Martín–Barbero 2001, 2004). Esto los lleva a comprender que las ciudades, especialmente en Latinoamérica, están formadas por una "trama cultural heterogénea" en donde lo público se re–configura desde la comunicación (Martín–Barbero, 2001, 2004; Reguillo, 1996). Otra cuestión de interés ha sido describir la gramática particular o las "imágenes del actor colectivo" –con recursos visuales, gestuales y sonoros– que se construye en la propia dinámica de las marchas de protesta, antes que detenerse en los motivos, contenidos o vínculos en los que se sustenta una acción colectiva (Rodríguez Saldaña, 2010). Algunos trabajos recuperan las dinámicas organizativas en red y los "repertorios de la acción colectiva modular, conflictual y comunicativa" de los "movimientos globales" y destacan la importancia de la dimensión cultural en tanto brinda marcos de acción y herramientas para la producción de identidad colectiva y de significados para actuar en el mundo (Iglesias, 2005). A su vez, al ahondar en lo político, consideran a las formas de las revueltas y los "conflictos urbanos" como configuradores de la democracia y analizan desde allí el papel destacado del espacio en la "contienda política" de los movimientos sociales (Cruces, 1998; Iglesias, 2005; Tilly, 2005; Bertho, 2012; Bran, 2012; Fernández Droguett, 2013). Algunas de estas investigaciones han marcado las diferencias y rupturas entre dos formas de ciudad: la *moderna*, industrial y fordista que "instaura la especialización de los espacios y la tensión del trabajo y del poder" (Bertho, 2012), ligada a actores e identidades colectivas y a ciertas representaciones del Estado y la política; y la *contemporánea*, "global" e informacional, que provoca nuevas fusiones y desacoples entre trabajo, poder, espacio público y espacio privado: una forma de ciudad en la que emergen nuevos actores colectivos y subjetividades que no se anclan en el clasismo ni en el Estado representativo (Bertho, 2012). Asimismo, ciertos trabajos especifican el enfrentamiento de dos concepciones antagónicas de ciudad: una ligada a las dinámicas de "reapropiación capitalista" que llevan adelante los emprendimientos urbanísticos, las actuaciones inmobiliarias y las políticas urbanas; acompañadas en muchos casos por intervenciones "culturales" que pretenden configuran "espacios públicos de calidad" (limpios, en armonía, sin conflictos, atractivos para el turismo y el consumo); y otra que reconoce a la ciudad como escenario de asimetrías y que encuentra en el conflicto la materia prima para el desarrollo de la vida urbana (Delgado, 2007, 2008, 2013). Con todo esto, podemos construir una definición posible de movimiento social. Tomaremos el esquema que propone Iglesias:

> son expresiones complejas de acción colectiva, distintas en general a las formas convencionales –institucionales/estatales– de intervención política y en cualquier caso diferentes del partido político como instrumento de intervención institucional, el grupo de interés, la secta religiosa o los grupos individualmente considerados. (Iglesias, 2005: 72)

En tanto que, por "repertorios de acción colectiva" (Tarrow, 2004; Tilly, 2005; Iglesias, 2005) se hace referencia a la pluralidad de formas de acción de que disponen los movimientos para la construcción de protestas, conflictos y enfrentamientos. Se trata de "un concepto estructural y cultural, que incluye no solo lo que los contendientes 'hacen' sino lo que 'saben hacer' y lo que los otros 'esperan que hagan'" (Tarrow, 2004: 59). En relación a Las AmAndAs no podemos considerarla como un movimiento social, pero sí como una colectiva que es parte del actual y heterogéneo movimiento de mujeres y del activismo feminista que, en la Argentina y en otras partes del mundo, cuestionan las asimetrías de género, las relaciones de poder del patriarcado y las violencias machistas y buscan configurar nuevos modos de vivir –por ejemplo, en el derecho a decidir sobre sus propios cuerpos–. Ese ser parte da cuenta de una implicación y un compromiso que lleva a Las AmAndAs a "poner el cuerpo", ser con otras en la movilización y en la calle (EntGrup). A su vez, como describiremos en detalle en los siguientes apartados, la grupa despliega un "repertorio de acción colectiva" que la vincula con algunos de los modos y recursos de la protesta social de los movimientos: la producción de una identidad (visualidad común, sonoridades, consignas, movimiento en manada, utilización de recursos expresivos, etc.), la ocupación, apropiación y ritualización del espacio urbano (desplazamiento, interpelación), la construcción de una cultura del conflicto (afectación, rechazo, oposición a otros) y también la configuración de lazos afectivos (idea de grupo, unidad en la diferencia, sororidad entre pares).

Por su parte, el segundo grupo de trabajos –generalmente anclados en la historia del arte, los estudios culturales, la sociología del arte y la cultura, la crítica cultural y en la reflexión sobre el arte conceptual y el arte contemporáneo–; focalizan en el tenso cruce entre arte y política y en las nuevas configuraciones y desbordes que éstas producen tanto en la escena artística como en el escenario político contemporáneo (Longoni, 2007, 2009; Richard, 2007; Giunta, 2009; Groys, 2016). Para ello, varios trabajos utilizan categorías como "activismo artístico", "arte activista" o "artivismo" (Felshin, 2001; Longoni, 2007, 2009; Expósito, Vidal y Vindel, 2012; Groys, 2016; Pérez Balbi, 2012, Cuello, 2014; Capasso, 2011, 2018); se trata de conceptos emparentados entre sí y que en muchos casos se utilizaron para contraponer a las nociones de "arte político", "arte crítico" y a la idea de "vanguardia artística" ligadas a los movimientos artísticos del Siglo XX. En las últimas dos décadas, estas nociones han sido un espacio de debates dentro de aquellos estudios que indagan sobre las prácticas culturales y artísticas contemporáneas, así como sobre sus vínculos con lo político, los modos de articulación con los movimientos de protesta, las formas de visibilización –producción de imágenes, performances y representaciones– y los desplazamientos hacia el terreno de lo "cultural" de las políticas urbanas (Foster, 1996; Felshin, 2001; Longoni 2007, 2009; Giunta, 2009; Expósito, Vidal y Vindel, 2012; López, 2017; Delgado, 2013; Pérez Balbi, 2014; Steyerl, 2014; Groys, 2016). La noción de "activismo artístico" intenta comprender la relación entre práctica artística/estética y acción política, donde lo político sería el objetivo de la acción. Entre esas definiciones se

encuentra la que propone Ana Longoni, "agrupo bajo esta definición producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político" (2009: 18); y la que plantean Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012 :43):

> aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto tal separación, no exclusivamente en el plano teórico o ideológico, sino en la práctica.

En este punto, es importante marcar que en la colectiva Las AmAndAs la noción de "artivismo" es parte de las categorías nativas que utilizan para autoadscribirse o nombrar su acción. Su uso pretende tensionar y tomar para sí ambos conceptos, tanto el activismo político –o "militancia"– como el de arte o práctica artística. Como se indaga en los siguientes apartados, en esta colectiva el uso del concepto de "artivismo" buscaría producir una descripción, definición, posicionamiento y valoración que el propio grupo realiza respecto de su hacer, es en este punto que resulta relevante retomar algunas cuestiones polémicas sobre el concepto de "artivismo" en los estudios sociológicos y artísticos. Se entiende que tanto "activismo artístico" como "artivismo", en tanto categorías nativas, buscan poner en primer plano a la "acción" colectiva –una acción que está haciéndose mientras se enuncia–. En su puesta en acto, se trataría principalmente de categorías de adscripción/afirmación/definición colectiva.

Por último, se reconoce un tercer grupo de trabajos que han intentado cruzar y/o poner en tensión la perspectiva de la acción colectiva, la producción de la ciudad y construcción de lo público–urbano con la indagación de las formas del activismo artístico, la *performance* y la intervención cultural (Delgado, 2008, 2013; López, 2001, 2017; Capasso, 2011, 2018; Pérez Balbi, 2012, 2014; Albarrán y Benéitez, 2018). En tal sentido, allí se comprende que "poner el cuerpo" y "estar en la calle" son importantes elementos (de visibilización pública, presencia en acto, resignificación del espacio, producción de ritual colectivo, afirmación de una identidad compartida) de los "repertorios de acción colectiva" en las protestas y luchas urbanas actuales que emprenden los movimientos sociales. El interés del presente artículo es tomar esa dirección y aportar en el desarrollo de dicha perspectiva de análisis.

La previa, encuentros en el parque

Son las 19 horas del 15 de febrero de 2018 y casi treinta mujeres se juntan por segunda vez a ensayar en el Parque Saavedra, justo en la mitad de este "espacio verde" que divide la parte "abierta" de la "cerrada", a la altura de las calles 12/13 y 66. A partir de una convocatoria destinada a mujeres, dirigida pero no cerrada, que circuló principalmente por la red social Facebook y en mensajes privados de Whatsapp –individuales o grupales[4]–, la colectiva Las

[4] Internet, las redes sociales y los dispositivos tecnológicos se configuran como un locus para la acción colectiva, en un escenario y recurso de participación, López (2011, 2016, 2017).

AmAndAs comenzó a producir su acción para participar en la movilización por el 8 de marzo en La Plata en el marco del denominado Paro Internacional de Mujeres. En un grupo cerrado de Facebook que Las AmAndAs armaron especialmente para esta intervención, se puede leer: “una manada roja y violeta transitando las calles”.

Imagen 1. Momento del ensayo de la intervención en el Parque Saavedra. Fotografía del autor.

Me contacté vía Facebook con una integrante del grupo para poder asistir a los ensayos y conocer de cerca su intervención. Llegué a los encuentros semanales del grupo para observar y registrar por el contacto con Paula que es parte de la colectiva. Si bien ella fue mi informante calificada que facilitó una “entrada” con cierta fluidez a la producción previa y al durante de la acción de la colectiva, busqué entablar diálogos con otras mujeres participantes para tener varias miradas sobre lo que acontecía. La primera vez que hablé con Paula –a través de la mensajería de Facebook– para conocer qué estaba haciendo el grupo en relación al 8M, ese mismo día había sido el primer ensayo del año. Inmediatamente avisó al grupo y me dejaron acompañarlas en los siguientes tres ensayos. En los dos primeros encuentros a los que fui me invitaron a presentarme ante la ronda de mujeres. La segunda vez me presenté porque había mujeres que se sumaban en ese encuentro y no me habían visto la semana anterior. Una de ellas realizó una pregunta–comentario con cierto tono de humor que desató risas entre las presentes: “¿Quién quiere a un chongo registrador?”. Entiendo que este comentario no buscaba tanto cuestionar mi rol de investigador sino antes mi presencia masculina en un espacio creado por y para mujeres.

Finalmente, asistí a un total de tres ensayos –el último “en territorio” como ellas mismas lo denominan, ya que se realizó en el espacio donde sería la acción en la siguiente semana y acompañé a la intervención por el centro de la ciudad durante el #8M y la masiva movilización callejera.

En los ensayos había una base de participación, varias mujeres asistieron a todos los encuentros organizativos previos. Asimismo, algunas mujeres asistieron de forma intermitente, lo cual no impidió que fueran parte de la intervención. Algo que sí se habló y acordó en estos encuentros es que otras mujeres que no participaban de los ensayos podían acompañar y ser parte de la acción, pero no iban a realizar algunas partes específicas como la interpelación a los/as transeúntes y decir los fragmentos de discurso individual que tenían varias de ellas.

La asistencia a los ensayos fue entre las 20 y 30 personas en cada uno, y el día de la intervención llegó a unas 35 mujeres. De todas ellas, reconocí que cerca de 15 eran parte activa de la colectiva. El resto eran mujeres que fueron llegando a la acción de manera autoconvocada: por afinidad con las acciones del grupo, por amistad previa con alguna de las integrantes o por curiosidad con la convocatoria. Pude reconocer, por la recurrencia de las cuestiones que se conversaron en los ensayos, que ellas se encontraban movilizadas, principalmente, por el repudio a la violencia machista y al femicidio. A su vez, en un segundo nivel, por la reivindicación y pelea por la despenalización y la legalización del aborto, por los debates sobre la "maternidad obligatoria", por el lugar que ocupan las mujeres en la producción y reproducción de la economía y por cuestiones ligadas a las feminidades diversas y disidentes.

La cocina de una intervención callejera

En los ensayos –o "entrenamientos"– y en toda la producción de la intervención Diana ocupa un rol importante. Ella viene del teatro –tanto de la actuación como de la dirección– y esos conocimientos, así como una impronta organizadora, la colocan en una posición cercana a la figura de una coordinadora general de la intervención. En una conversación personal con Paula me comentó: "Ella tiene ese rol. Ese es un poco el estilo. La cosa es que ella es directora y le cuesta correrse de ese lugar y a algunas eso les sirve mucho. Hay discusiones y hemos aprendido eso.. a potenciar más que a restar. Y después la verdad que a todas nosotras nos gusta mucho más actuar.. entonces, empezar a dirigir o empezar a ocupar ese otro rol no nos cuadra tanto. Nos gusta más la escena, nos gusta más poner el cuerpo." (comunicación personal, julio 2018). La palabra de Diana es tenida muy en cuenta en las decisiones estéticas: qué movimientos corporales hacer, cómo entonar la voz, qué tempos y ritmos debe tener la música, qué tipo de ropa usar, cómo será el espejo que utilizarán. También en las decisiones comunicativas, por ejemplo, sobre la construcción del discurso público de la acción, y en las cuestiones organizativas del grupo: generar la convocatoria y "agitarla" por redes sociales y grupos de *Whatsapp*, organizar parte de la logística, entre otras. Pude observar igualmente que, en los ensayos y las charlas anteriores y posteriores a éstos, la intervención fue parte de una construcción colectiva en la que hay diferentes niveles de involucramiento. Diana estaría en un primer círculo de las que "hacen de todo", pero no es la única. En esos encuentros previos, la voz de Paula también fue muy importante, principalmente al momento de explicar y encuadrar la acción performática dentro de las reivindicaciones políticas de las mujeres en relación a la

violencia machista y a la posición sobre el aborto. “La intención es poder visibilizar a nuestras muertas. Realizamos un dispositivo: llegamos en manada, en grupo. Luego salimos e intervenimos. Interpelamos con el espejo y llamamos a reflexionar. La idea no es interpelar al activo militante, sino a los que no están participando de la marcha”, planteó ella en el inicio del tercer ensayo en el parque.

Durante los ensayos hubo varias modificaciones e inclusiones que cambiaron el boceto–guión previo que Las AmAndAs armaron de la acción, principalmente en relación a discurso hablado –las frases individuales que se enuncian y que son parte del grito colectivo– y a algunos movimientos en el desplazamiento por el espacio. En los ensayos se terminó decidiendo que las feminidades y las disidencias sexuales –lesbianas, trans, etc.– también sean visibilizadas en las palabras que se enuncian –entiendo que, principalmente esto lo hicieron para no suponer que lo femenino se reduce las mujeres, como uno de los polos de la división sexual binaria–. En esos cuatro encuentros de ensayos se generó un interesante proceso de apropiación de la propuesta, negociación de sentidos y circulación de la palabra entre las participantes.

Cada uno de los encuentros se dividió en tres momentos: la llegada y la charla previa de carácter más bien informativo y para poner en conocimiento detalles sobre la acción performática a todas las presentes; el ensayo del dispositivo/intervención propiamente dicho, realizado dos o tres veces; y la asamblea de cierre para dialogar, compartir sensaciones, decidir y consensuar cuestiones de cara a la intervención del 8 de marzo. En esos momentos de diálogo algunas de las mujeres plantearon tener dificultades en relación a cómo llevar adelante la acción sobre todo al momento de interpelar a una persona desconocida y de sostener la coordinación de los movimientos grupales. En tal sentido, reconocían esas dificultades en no contar con el saber y entrenamiento teatral: “yo que no soy del teatro”, “me da la sensación que el otro día fue más fácil”, “soy tímida, no tengo el entrenamiento y me cuesta sostener la mirada”, fueron algunos de los comentarios que se plantearon y escucharon.

En relación al armado de esta intervención, se puede plantear que tanto en la estrategia de convocatoria de la acción performática como en los encuentros previos y en el propio desarrollo de la misma en la calle se fue configurando lo que Francisco Cruces (1998) plantea, retomando las discusiones y propuestas de John Keane, como la “emergencia de microesferas públicas”, ligada a los movimientos sociales y a las identidades locales. En el caso de Las AmAndAs, se puede afirmar que se trata de una propuesta fuertemente vinculada a las reivindicaciones del movimiento de mujeres en la Argentina y a la lucha feminista, lo cual otorga a la acción un carácter contemporáneo y situado en un momento histórico particular del cual estas mujeres se consideran parte. A su vez, es una acción que combina la conexión virtual –convocatoria en redes sociales y por aplicaciones de teléfonos celulares, usos de documentos online y de plataformas digitales, gestión de un perfil y de un grupo cerrado en Facebook– con los encuentros presenciales – copresencia en el parque para ensayar, en la calle y en la movilización.–, generando así formas de sociabilidad y sentidos de comunidad de iguales

(Martín–Barbero, 2001). Asimismo, recuperando la propuesta de Delgado (2007), se puede reconocer a la acción de esta colectiva de mujeres como una forma de "ritualización del espacio urbano" –o "teatralización de la protesta" según Cruces (1998)– que permite comprender que este tipo de acciones colectivas se apropian del espacio, generan actos simbólicos y producen sentidos rituales sobre el encuentro, la movilización callejera y el espacio en el que hacen acto de presencia y se lo apropian. Para Cruces (1998: 248), en la movilización se encuentra tanto "la rutinizada liturgia del enfrentamiento de clase, de tipo sindical o partidista" como un espectro amplio de otras expresiones menos convencionales. Entre ellas, este autor reconoce a las formas de "festival" y "simulacro". Esta última categoría de simulacro recoge acciones de tipo representacional (teatro y ficción). Desde esta perspectiva, la marcha constituye "una suerte de canon mínimo para la acción coordinada de donde seguramente resulta su carácter universal y aculturado entre las formas modernas de actuar en la calle. A ella se superponen de manera espontánea o programada aquellas otras formas, más sensibles a los modos locales de expresión." Conseguir sustraer o tomar, dice Cruces, "mediante una imagen inesperada el orden simbólico de la convivencia ordinaria es colocarse en el centro de la mirada pública". Para él, tanto el simulacro como el happening festivo serían las formas favoritas con las que los *mass–media* construyen la noticia sobre una movilización o manifestación. Esta posibilidad de encuentro, configura en la acción de esta colectiva una comunidad de afectos, una hermandad entre mujeres/feminidades.

En éstas reflexiones sobre las transformaciones espaciales, acordamos con el diagnóstico crítico que realiza Delgado (2008) cuando reconoce que en la actualidad se entrecruzan los valores asociados al arte y la cultura con las grandes dinámicas de mutación urbana (López, 2017, 2018b). De este modo, para dicho autor, las políticas de reconversión urbana que demandan las lógicas globalizadoras invocan principios abstractos y universales; allí la "cultura" y el factor/cualidad/impronta/intervención "cultural" tienen un papel destacado en el proceso de "artistización" de las políticas y en las dinámicas mercantiles: dotan de singularidad y prestigio a ciertas iniciativas urbanísticas, se constituyen en fuente de legitimidad simbólica de las instituciones políticas y aportan a la valorización (rentabilidad) de los espacios urbanos intervenidos artística o culturalmente (2008). Sin embargo, esta indagación se distancia de Delgado (2013) cuando alude que el "arte activista" sería una herramienta o un instrumento de la que se sirven los movimientos políticos contestatarios, limitándose a ser un soporte, tematización y estetización donde lo político le sería exterior y construido por otros –Pérez Balbi (2014) ha realizado observaciones críticas sobre este punto. También se discute aquí su planteo de que el "artivismo" convierte en "coartada legitimadora toda respuesta política estéticamente formulada", es decir, como si fuera "una codificación artística de las conflictividades urbanas actuales" y, finalmente, un dispositivo de "desactivación del activismo político" (Delgado, 2013: 74–76). Desde los trabajos de investigación empírica emprendidos en los últimos años en La Plata sobre las prácticas de intervención cultural y urbana (López, 2011,

2017; Pérez Balbi, 2012, 2014), se ha discutido el planteo de Delgado (2013) que entiende que las prácticas "artivistas" constituyen "un complemento ideal para las políticas de promoción mercantil de las ciudades a partir de su prestigio como polos de creatividad e incluso de un cierto inconformismo". Por el contrario, se puede reconocer que en general este tipo de prácticas que cruzan intervención cultural y espacio urbano, han sido parte de las configuraciones políticas cuestionadoras del presente y no han sido absorbidas por las políticas culturales, urbanas y mercantiles de "recuperación del espacio público" y de creación de "espacios públicos de calidad" promovidas por los estados locales, las cuales se relacionan fuertemente con la "reapropiación capitalista de la ciudad".[5] No desconocemos el papel fundamental de la cultura en esas dinámicas de reapropiación, un proceso cada vez más evidente en distintas ciudades y también presente el La Plata.

Imagen 2. Último ensayo de Las AmAndAs "en territorio" previo a la acción del #8M. En la fotografía se puede observar una conversación con tres chicas adolescentes que pasaban por el lugar y de detuvieron a preguntar y hablar. Fotografía del autor.

Lo que se plantea en este caso local es que para el desarrollo de dichas dinámicas capitalistas–mercantiles han sido determinantes otros factores antes que las prácticas de "activismo" artístico y cultural, a saber: cambios en determinadas normativas y legislaciones municipales, ciertas

[5] Llama la atención que Delgado solo encuentre "espejismos" en las prácticas de activismo artístico y no pueda reconocer una dimensión conflictual en ellas, su articulación con los movimientos sociales contestatarios y la puesta en acto de una dialéctica entre espacio y resistencia. Con el planteo teórico de la "espacialidad de resistencia", Ulrich Oslender (2002) busca conceptualizar "las formas concretas y decisivas en cuales espacio y resistencia interactúan e impactan el uno sobre el otro." Esta perspectiva sitúa las prácticas de los movimientos sociales "en un lugar específico y a la vez dentro de un marco más amplio del re–estructuramiento global del capitalismo". y concluye que "el espacio no es simplemente el dominio del estado que lo administra, ordena y controla (representaciones del espacio), sino la siempre dinámica y fluida interacción entre lo local y lo global, lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, y entre resistencia y dominación. En el espacio se brinda entonces también el potencial de desafiar y subvertir el poder dominante, y por eso forma parte esencial de una política de resistencia articulada por movimientos sociales." (Oslender, 2002 citado en parte en Iglesias, 2005).

políticas urbanas de "revitalización" de zonas y de desprotección patrimonial –del patrimonio histórico y arquitectónico– así como el impulso de emprendimientos privados de demolición/ construcción y el espacio dejado a la actividad inmobiliaria especulativa. De este modo, en La Plata no puede marcarse una línea clara y directa entre las prácticas de activismo artístico y los procesos de reconversión / mercantilización / gentrificación de la ciudad (López, 2017, 2018b). Pero sí se puede dar cuenta de la incorporación y exaltación de las cualidades e "improntas" "culturales" –artísticas, emprendedoras, creativas y educativas– de la ciudad como elementos importantes de estos procesos de mutación urbana.

#8M 2018

El #8M 2018 es una fecha, un hashtag en redes sociales y un slogan–consigna que sintetiza a un movimiento heterogéneo de mujeres que cobró visibilidad global por el impulso de movilizaciones, concentraciones y paros en diferentes ciudades del mundo el 8 de marzo de 2018, fecha en la que se conmemora el Día Internacional de la Mujer Trabajadora (más sobre algunas experiencias locales y las dimensiones globales de este movimiento de mujeres en *Boba* (2018).

En la Argentina, este movimiento de mujeres se articuló fuertemente con la pelea callejera, mediática y legislativa por la despenalización de aborto, que a inicios de este año cobró un importante y renovado impulso. En La Plata –como en otras ciudades del país– durante varias semanas previas al 8 de marzo, diferentes grupos de mujeres y de autoconvocadas se fueron encontrando en la Asamblea de mujeres (Diario Contexto, 2018) para consensuar el documento unificado, construir la expresión local del Paro Internacional de Mujeres y organizar la movilización que se llevaría adelante desde la Plaza Moreno y recorrería el centro de la ciudad. Como parte de ese movimiento que se gestaba en la ciudad, Las AmAndAs fueron generando sus propios encuentros para construir su participación en el #8M. A partir de una estrategia autoconvocada, entre el boca a boca y las invitaciones por redes sociales, los ensayos fueron dando forma a la intervención.

Activar el dispositivo

Ese 8 de marzo las mujeres que iban a ser parte de la acción de Las AmAndAs se citaron a las 16:30 horas en la escalinata de la Catedral –ubicada frente a la Plaza Moreno–. De a poco, cerca de 40 mujeres vestidas de rojo y con un tul violeta como distintivo (atado en el pelo, en el cuello o en el brazo) se fueron juntando. Cada una portaba también una pequeña pancarta cuadrada con los rostros de diferentes mujeres, víctimas de trata o de femicidios en la Argentina, que era además un espejo para visualizar los rostros de las personas interpeladas en un momento de la intervención. Casi una hora después de ir encontrándose en ese lugar, empezaron a desplazarse por el lugar, poco antes de que se inicie la movilización. Comenzaron con un calentamiento y prueba sobre la vereda de la Catedral. Luego, deteniéndose sólo unos

instantes cruzaron hacia la Plaza Moreno que ya se encontraba llena de personas concentradas y prontas a movilizarse. El dispositivo de Las AmAndAs estaba en marcha.

La intervención/dispositivo de Las AmAndAs para el #8M se dividió en cuatro momentos, ligados a una propuesta del teatro de acción que busca "atacar, intervenir y desaparecer" –en palabras de Diana durante los ensayos– para producir una acción dramática y modificar, al menos temporalmente, una situación dada. Así, primero se presentó una "manada", "mantralizando" el espacio con sus cuerpos y palabras. Esa manada se desplaza lentamente por un espacio mostrando unos carteles con rostros de mujeres y feminidades, se detiene, realiza movimientos despacio y enuncia la frase "Sin aborto legal, hay violencia institucional".

Imagen 3. Inicio de la intervención de Las AmAndAs en el #8M frente a la Catedral de la ciudad. Fotografía del autor.

El segundo momento es el "corro", la manada se dispersa, las mujeres se desplazan con movimientos rápidos, se busca así "romper el espacio". Guiadas por el sonido del bombo se detienen bruscamente y enuncian fuertemente varias frases –una por vez– que luego cierran con una sola al unísono: "Nosotras paramos". Esa acción se reitera varias veces. Las frases que cada mujer enuncia son las siguientes:

Vivas y deseantes nos queremos / Nosotras paramos
Si nuestro trabajo no vale, produzcan sin nosotras / Nosotras paramos
Cuando digo no, es no / Nosotras paramos
No es amor, es trabajo no remunerado / Nosotras paramos
Mi cuerpo, mi decisión / Nosotras paramos
Mamita los ovarios / Nosotras paramos
La maternidad no es una obligación / Nosotras paramos
Por las asesinadas y las desaparecidas / Nosotras paramos
Basta de travesticidio / Nosotras paramos
Contra la inequidad / Nosotras paramos
Aborto sí, aborto no, eso lo decido yo / Nosotras paramos

Luego se realizó el momento de la "interpelación": cada una de las mujeres se acerca a una persona y le muestra, más de cerca y en una situación cara a cara, el cartel con la imagen de una mujer víctima de femicidio o de trata de personas y le dice: "me llamo.., puedo decir mi nombre porque estoy viva". Seguidamente, cada una da vuelta esa imagen que se convierte en espejo y dice: "no seamos indiferentes, se mata a las mujeres, a las niñas, a las trans en la cara de la gente. Ni una menos".

Imagen 4. Intervención de Las AmAndAs durante el #8M en La Plata. Imagen del colectivo fotográfico SADO. La utilización de un megáfono como recurso expresivo funcionó para "guiar" a las participantes, marcar los momentos de la performance y coordinar los movimientos y enunciados que se tenían que realizar. También, ante el resto de las personas, para marcar la presencia de la manada roja dentro y fuera de la movilización. Se trató de un elemento importante en la elaboración de la "imagen colectiva" de la intervención y del grupo. Fuente: Las AmAndAs (2018a).

Finalmente, como cuarto momento, se alejan de la persona que interpelaron y se arma un "espacio anárquico" en el que se recorre sin orden el espacio para luego retornar a la manada y continuar el desplazamiento colectivo. En esos cuatro momentos que tiene el dispositivo de la intervención: *1) mantralizar, 2) correr y romper el espacio, 3) interpelar (ataque), 4) recorrer el espacio y volver al grupo,* el ritmo en esos movimientos y en la reiteración de los enunciados es un elemento relevante en la producción visual, gestual y sonora de la "imagen colectiva" (Rodríguez Saldaña, 2010). Asimismo, en esos momentos, las mujeres que realizaron la acción debían estar concentradas y ensimismadas con un situación que implica diferentes estados: la presencia de la voz fuerte (incluso a gritos) mientras se desplazaban y la búsqueda de una persona para interpelar cara a cara en un estado de conmoción que se buscaba contagiar. El mantra fue el recurso utilizado para desplazarse, para ir de un lugar a otro y reiniciar la intervención.

Durante uno de los ensayos, mientras practicaban algunos movimientos del momento del "mantra", Diana planteó que "la manada se diferencia de la cuadrícula del ejército, no hace línea recta ni hace fila. Si no que va ondeando". Mientras la intervención de la colectiva se hacía en el #8M y se desplazaba por el espacio urbano –dentro y fuera de la movilización– la

bronca, el grito de dolor, la conmoción y el encuentro fueron las características de esa manada movilizada que, al producir ese acto, se apropiaba y ritualizaba el espacio urbano.

Mujeres en manada: feminismo haciéndose

Durante el trabajo de campo etnográfico, en el que compartí con la colectiva un total de cuatro encuentros entre la previa y la intervención en el 8M, a finales de julio, las acompañé en una acción realizada durante la movilización por la desaparición de la joven Johana Ramallo, luego de la cual realicé la entrevista grupal con todas las integrantes de la colectiva. Así pude reconocer algunos de los acuerdos construidos por Las AmAndAs en relación a las cuestiones que reivindican y reclaman, así como el modo en el que configuran y reelaboran su intervención en el espacio urbano. Asimismo, en dichos encuentros no encontré extensos debates o posturas enfrentadas sobre estos temas; mayormente reconocí en esos espacios: a) momentos para compartir información sobre cuestiones que se decidían en la Asamblea de mujeres, sobre invitaciones a la colectiva y sobre colaboraciones con la intervención; b) momentos de ensayo y revisión de la intervención y c) momentos de ronda de pensamiento/sensaciones y asamblearios al cierre de cada encuentro. Todas fueron instancias cordiales, de conversación y de escucha atenta entre las participantes en las que se compartieron posturas y sensaciones.

Imagen 5. Momento de la intervención de Las AmAndAs por fuera de la marcha del #8M. Fuente: Las AmAndAs (2018a), fotografía de René Zganier.

En la entrevista una de las mujeres comentó: “la generosidad de la grupa me permite estar cerca de otras y eso me halaga y me hace bien” (EntGrup). Únicamente presencié, durante los ensayos, unas discusiones en las que se debatieron sobre la visibilización de otras identidades y disidencias femeninas en las pancartas y en el parlamento o guión de la acción, sobre todo en

relación a las identidades trans y travestis. Una cuestión que fue reflexionada colectivamente y por la que decidieron ampliar las figuras–rostros y modificar el guión.

Por su parte, durante la marcha del #8M las mujeres participantes de la intervención configuraron un bloque compacto dado por la vestimenta similar y por el movimiento conjunto. Asimismo, el sonido de la percusión y una voz con fuerza desde un megáfono colaboraron a ordenar los momentos de la intervención y a marcar la presencia del grupo de mujeres, una manada roja con un detalle en violeta decía presente y se movía dentro y fuera de la movilización. Este desplazamiento por fuera se dio principalmente cuando la columna de la marcha pasó por la intersección de la diagonal 74 y la calle 46 y la intervención de Las AmAndAs siguió por la calle 46 hasta llegar a calle 8 y seguir por allí hasta la calle 48. Así, durante esas tres cuadras la acción buscó interpelar a personas que no participaban de la movilización: transeúntes, empleados de comercios, motociclistas, etc

Ritualizar el espacio urbano

Recuperando las reflexiones de Delgado (2007, 2017) se puede entender que toda movilización o manifestación colectiva realiza una lectura moral y política del espacio urbano. De este modo, marca lugares responsables de injusticias o lugares que albergan a los responsables de aquellas. Asimismo, una movilización reclama y activa una presencia, un "existimos", un "acá estamos" (por ejemplo, por medio de un grito colectivo como "Nosotras Paramos"). Para este autor, estas dos cuestiones –marcar y presentar– no tienen tanto que ver con el contenido de la acción sino con su realización en el espacio de la ciudad, con los mecanismos de su puesta en acto en y para el espacio. Se trata así de un acto simbólico –un ritual– antes que un acto instrumental. Este "hacer" la movilización en el espacio urbano configura una "ritualización de la acción" en la que hay lógica, orden y protocolo, y precisa de estos elementos para realizarse. En un sentido similar es que Cruces afirma que las formas de movilización son un "ritual civil" (Cruces, 1998); mientras que para Rodríguez Saldaña (2010) durante una manifestación se despliegan elementos expresivos que elaboran una "imagen colectiva" de los grupos o contingentes que protestan, estos actores se "antropomorfizan mediante procedimientos de ritualización", constituyendo a la acción colectiva en un "Nosotros frente a Otro".

En tal sentido, la intervención de Las AmAndAs, previamente y durante la movilización del #8M, da cuenta de un trabajo profundo de construcción de los momentos, las secuencias y las escenas poético–expresivas de la acción. Asimismo, da cuenta de una elaboración sobre las dimensiones espaciales que el "dispositivo" tendría al momento de realizarse, así como de los debates y acuerdos colectivos llevados adelante por estas mujeres. La intervención presenta en la ciudad un aceitado "dispositivo de visibilización": mujeres vestidas de rojo con un detalle violeta en sus manos, cuellos o cabezas, portan una pequeña pancarta que se transforma en espejo para que otros/as se reflejen y miren, ellas se desplazan dentro y fuera de la movilización a la que acuden y en su andar juntas hablan, gritan, miran, afirman y preguntan: "mantrizan" –

como ellas dicen–, se dispersan y rompen en espacio, atacan y se vuelven a juntar. El objetivo: hacer vibrar otros cuerpos, que pueden o no acompañar la movilización y el reclamo.

Este modo de hacer demuestra al mismo tiempo que una movilización política tiene un orden, que da cuenta de un modo ritualizado de acción y que además habilita el juego entre identidad/des–identidad, abriendo la posibilidad de alterar o desbaratar el orden que se cuestiona. Así, se puede reconocer que un lugar cambia, se modifica, al menos por un tiempo, durante y luego de que una movilización –y especialmente una intervención o *performance*– acontece. Los cuerpos movilizados y las apropiaciones del espacio urbano lo convierten en un "lugar practicado" (De Certeau, 1980). Por todo esto, podemos afirmar que las formas de movilización colectiva, y en ellas las formas de movilización–manifestación–acción callejera, configuran modos de hacer espacio urbano y hacer sociedad. Un hacer sociedad en el que están implicadas las dimensiones ético–política y urbana de la acción.

Imagen 6. Frente a la confitería La París, uno de los momentos de cierre de la intervención. Fuente: Las AmAndAs (2018a), fotografía de Cristian Oscar Prieto.

Conclusiones

Como cierre de este artículo de investigación se propone una serie de apuntes y preguntas para seguir indagando en las performances que lleva a cabo la colectiva Las AmAndAs y contribuir en la reflexión sobre las intervenciones culturales y urbanas. Los mismos pretenden poner en juego algunos tópicos que merecen mayor discusión y diálogo con otros trabajos empíricos y reflexivos sobre prácticas culturales, acción política colectiva y espacio urbano. Como reflexión general, resulta productivo para este tipo de indagación el cruce entre las perspectivas de los estudios sociológicos sobre los movimientos sociales, los estudios culturales y sociológicos que abordan las prácticas artísticas y su vínculo con lo político –que recuperan conceptos tales

como activismo artístico y artivismo– y los estudios urbanos que analizan los modos de apropiación espacial de la ciudad.

Más allá del "activismo artístico". Resulta interesante no posar tanto la mirada en la idea de arte ni de práctica artística al momento de indagar sobre este tipo de intervenciones, sino en pensar en cómo "producen la ciudad", de qué modo generan relaciones y encuentros tensos que potencien la politicidad de las prácticas culturales –tanto en los momentos de conflicto/revuelta como en los de "normalidad institucional"– y prefiguren visiones de una otra ciudad, abierta y plural. De este modo, puede ser productivo pensar a las intervenciones en la calle como estrategias y formas "insolentes" (Delgado, 2007, 2017) que generan un cruce / una intersección de recursos, lenguajes y estrategias, de prácticas y de saberes; tanto de las formas políticas de los movimientos sociales como de la comunicación popular, la comunicación virtual y las artes. Es decir, prácticas disruptivas sobre los modos instituidos de circular la cuadrícula de la ciudad, que hacen y proponen un nuevo andar/habitar por el espacio urbano, una otra "espacialidad" del conflicto y la resistencia.

Más allá de la ciudad–escenario. En las prácticas culturales en las que la acción performática es central, muchas veces se suele afirmar, tanto en la descripción como en el análisis de las situaciones que detona, que la ciudad es el "escenario" de una acción. Esto abona a una tendencia que interpreta en términos de "teatralidad" y "dramaturgia" la acción colectiva contemporánea –una dimensión destacada de la acción– y acota las dimensiones y potencialidades del espacio urbano –reducido a un espacio físico de emplazamiento o quizá desplazamiento de los actos– y de la propia acción en la calle como configuradores de situaciones. Si bien esta cuestión, la ciudad como "escenario", se encuentra presente en la acción de Las AmAndAs y en las interpretaciones que la colectiva hace de sus propias prácticas, podemos reconocer que también allí se pone en juego otra dimensión y se detonan otras situaciones diferentes. Se puede pensar e imaginar que la ciudad es también *espacio de encuentro* entre pares y diferentes; así como un ámbito en el que y por el que se producen situaciones –esperadas, azarosas, inesperadas, fortuitas, sorpresivas, disruptivas–. Un lugar que se ocupa, se usa y se lo apropia, y también se produce, se transforma constantemente y se imagina. Se *hacen* cosas en, con y por el espacio urbano y la calle: una movilización, una manifestación, una revuelta, una *performance*, una ocupación. En la calle Las AmAndAs se desplazan y activan un dispositivo que habla, grita e interpela, que entra y sale de una movilización. Esto último, distanciarse de la marcha para salir al encuentro de transeúntes ocasionales que caminan por la ciudad, o incluso estén huyendo de la marcha que avanza por las calles, se configura en un potente acto que pretende "hacer vibrar" a otros interviniendo en el circular cotidiano.[6]

[6] En este punto, es importante no plantear como sinónimos intercambiables a las nociones de espacio urbano, ciudad y espacio público y seguir en la indagación de las relaciones y tensiones entre ellas; una cuestión que se ha planteado en otros trabajos: Delgado (2007), López (2017).

Entre las culturas políticas y un nuevo "clima de época". La acción de Las AmAndAs que se indagó como caso forma parte de un movimiento de mujeres heterogéneo que, desde hace algunos años, viene desarrollando en la Argentina –y en varias partes del mundo– reclamos, manifestaciones, movilizaciones y ha conseguido una importante visibilidad en los debates públicos y algunas modificaciones en la legislación de diferentes países: políticas de cuidado de las mujeres frente a la violencia de género, despenalización del aborto legal, cupos femeninos y trans en los lugares de trabajo y paridad de género, entre otros. Allí aparecen fuertes cuestionamientos a la "violencia machista" y al orden patriarcal, así como una profunda desnaturalización del lugar asignado a las mujeres y de las asimetrías y desigualdades que la sociedad mantiene entre los géneros. Podemos sostener que, en ese contexto, se cruzan elementos que vienen de las tradiciones–culturales políticas de la Argentina, como el reclamo popular y la movilización callejera en tanto recursos para lograr conquistas sociales y ampliar derechos humanos y la modificación o aprobación de nuevas leyes; con formas culturales contemporáneas y repertorios de acción colectiva novedosos como potencia política: actores colectivos diversos y heterogéneos, descentralidad de la forma organizativa, modos de organización colectiva atravesados por la dimensión afectiva, contagio como modo de convocatoria, elaboración de complejas estrategias de comunicación, incorporación de los lenguajes digitales y virtuales para el registro, la publicidad y la ampliación de las acciones (López, 2011, 2017; Martín–Barbero, 2001, 2004; Iglesias, 2005; Betho, 2012).

El ritual como conflicto y encuentro: La presentación colectiva de un actor en el espacio urbano configura y evoca una ritualización de la acción colectiva (Delgado, 2007; Cruces, 1998; Rodríguez Saldaña, 2010), en el sentido antropológico de la noción: acción recurrente y estereotipada no carente de cierta plasticidad o mutabilidad. Los "repertorios" de acción que se han indagado en este trabajo forman parte de esa ritualización. Esa dimensión ritual ha sido interpretada frecuentemente como una de las formas que adquiere la protesta social en el espacio urbano y el despliegue conflictual de la política en nuestra época –que puede llevar a enfrentamientos, contiendas, etc.– El ritual formula así un "Nosotros frente a un Otro". Sin embargo, es importante destacar otros elementos de dicha dimensión ritual de la acción colectiva: la creación de encuentro, concurrencia y agregación entre pares diversos –espacial, corporal, subjetivo, simbólico– y la producción de afectividad como detonante para hacer proliferar la acción, que configuran experiencias comunes, lazos interpersonales y "microcomunidades afectivas", como puede comprenderse en el caso de la colectiva Las AmAndAs.

Referencias

Albarrán, J. y Benéitez, R. (2018). Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática. *Arte, Individuo y Sociedad,* 30(2), 329–341.

Barrancos, D. (2017). Feminismos y agencias de las sexualidades disidentes. En L. Faur (comp.), *Mujeres y varones en la Argentina de hoy. Géneros en movimiento.* (pp. 29-50). Buenos Aires: Siglo XX / Fundación Osde.

Bellucci, M. (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Bertho, A. (2012). Revueltas: la otra globalización urbana. *Urban*, Nº 3, pp. 23–29.

Boba (2018). 8M. http://www.boba.com.ar/8m

Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música* (tesis de maestría). FaHCE–UNLP, La Plata.

Bran Gusmán, E. (2012). Espacios de Contienda Política: las movilizaciones de 2011 en Barcelona y Madrid contra la crisis económica. *Geopolítica(s), 3*(2), 235–270.

Capasso, V. (2011). Apropiaciones y reapropiaciones del espacio de la ciudad. Un análisis de intervenciones artístico–políticas contemporáneas en la transformación del imaginario sobre lo público. *Question*, *1*(32).

Capasso, V. (2018). *Arte después de la inundación: La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social*. (tesis doctoral). FaHCE–UNLP, La Plata.

Cruces, F. (1998). Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la ciudad de México. *Perfiles Latinoamericanos*, *7*(12), 227-256.

Cuello, N. (2014) Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina (2003–2013): Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexoafectiva. *Errata*, (12), 70–95.

De Certeau, M. (1980). *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/Iteso, 2000.

Del Mármol, M., Magri, G. y Sáez, M. (2017). Aquí todos somo independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El Genio Maligno*, (20), 44-64.

Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles.* Barcelona: Anagrama.

Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova*,. 12(270-69). https://doi.org/10.1344/sn2008.12.1494

Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns–e del Institut Català d'Antropologia*, *2*(18), 68–80.

Diana (2016, 2 de junio). Trabajamos con la dificultad de ponerle poesía a una realidad de mierda (entrevista radial). *Agenda ZAZ!*. https://info.agendazaz.com.ar/la–dificultad–de–ponerle–poesia–a–una–realidad–de–mierda

Diario Contexto (2018, 23 de febrero). Con una gran asamblea feminista las mujeres de La Plata se preparan para el 8M. *Diario Contexto.* http://www.diariocontexto.com.ar/2018/02/23/con–una–gran–asamblea–feminista–las–mujeres–de–la–plata–se–preparan–para–el–8m/

Elizalde, S. (2018). Las chicas en el ojo del huracán machista: entre la vulnerabilidad y el "empoderamiento". *Cuestiones Criminales*, *1*(1), 22–40.

Elizalde, S. y Felitti, K. (2015). "Vení a sacar a la perra que hay en vos": Pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, 1(2), 3-32.

Elizalde, S. y Mateo, N. (2018). Las jóvenes: entre la "marea verde" y la decisión de abortar. *Salud Colectiva*, *14*(3), 433–446.

Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte?: el espíritu del arte como activismo. En P. Blanco *et al.*, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Fernández Droguett, R. (2013). Espacio público y manifestaciones políticas en Santiago de Chile: ¿el regreso del ciudadano?. *Urbs. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, *3*(2), 93–109.

Foster, H. (1996). *El retorno de los real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal, 2001.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después del 2001.* Buenos Aires: Paidós.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.

Iglesias Turrión, P. (2005). Un nuevo poder en las calles. Repertorios de acción colectiva del Movimiento global en Europa. De Seattle a Madrid. *Política y Sociedad*, *42*(2), 63–93.

La Pulseada (2016). La sorpresa de lo impertinente. http://www.lapulseada.com.ar/la–sorpresa–de–lo–impertinente/

Las AmAndAs (2018a). *Las AmAndAs* (perfil online*)*. https://www.facebook.com/LAs–AmAndAs–472522632952554/

Las AmAndAs (2018b, 8 de marzo). *Radio RealPolitik*, 8 de marzo 2018 (vídeo on line). https://www.youtube.com/watch?v=_Ct9RSMyzQs

Laudano, C. (2017). Movilizaciones #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y #ElFeminismoLoHizo. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis*.

López, M. (2011) Estrategias de intervención en la ciudad y en la web. Espacio público y acción política. *Question, 1*(30), s.p.

López, M. (2016) Aproximación a la esfera pública contemporánea: habilitaciones desde la producción cultural. *Revista Encuentros*, *14*(2), 141-157.

López, M. (2017). *Cambio de piel: intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* [tesis doctoral]. Universidad de La Plata, Buenos Aires. https://doi.org/10.35537/10915/59307

López, M. (2018a) Construir la escena local. Apuestas y prácticas en las artes visuales de la ciudad de La Plata. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, *13*(24), 452-468.

López, M. (2018b) Reconversión urbana desde las políticas estatales. La Plata (Argentina) entre 2007-2015. *Revista Bitácora Urbano-Territorial, 28*(2), 63-72. https://doi.org/10.15446/bitacora.v28n2.70079

Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista. *Ramona*, (74), 31–43.

Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Errata*, (0), 16–35.

Martín–Barbero, J. (2001). Reconfiguraciones comunicativas de lo público. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i cultura*, (26), 77–88.

Martín–Barbero, J. (2004). Transformaciones de la experiencia urbana. En *Oficio de cartógrafo*. (pp. 273-297). Buenos Aires: FCE.

Morcillo, S. y Felitti, K. (2017). "Mi cuerpo es mío". Debates y disputas de los feminismos argentinos en torno al aborto y al sexo comercial. *Amerika*, (16), s.p. DOI: 10.4000/amerika.8061

Oslender, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales: Hacia una espacialidad de la resistencia. *Scripta Nova*, *6*(115), s.p.

Pérez Balbi, M. (2012). Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata. *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva época*, (30).

Pérez Balbi, M. (2014). Sobre los puntos suspensivos: Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico (comunicación). *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Ensenada, Departamento de Sociología (FaHCE–UNLP).

Reguillo, R. (1996). *La construcción simbólica de la ciudad: Sociedad. Desastre y Comunicación. Ciudad de* México: Iteso, Universidad Iberoamericana, 2005.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. *Arte y pensamiento crítico.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Rodríguez Saldaña, E. (2010). Imágenes del actor colectivo: Una aproximación a la dinámica de las marchas de protesta en la Ciudad de México. *Nueva antropología*, *23*(72), 81–101.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia, ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: UNQ, Prometeo.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Tarducci, M. (2017). "Poner el cuerpo" en las calles: las enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti–derechos. *Cadernos pagu*, (50). http://dx.doi.org/10.1590/18094449201700500021

Tarrow, S. (2004). *Poder en Movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política.* Madrid: Alianza.

Tilly, C. (2005). Los movimientos sociales entran en el siglo veintiuno. *Política y Sociedad*, *42*(2), 11–35.