

Narrativas visuales y poéticas de ciudad

Mónica Lucía Vélez H.
Lic. Filosofía y Letras, Universidad de Caldas.
Mg. en Estética, Universidad Nacional
letamaria@hotmail.com

Recibido octubre 20 de 2007
Aprobado diciembre 5 de 2007

Resumen

Ensayo que intenta, de un lado, contribuir al esclarecimiento de la crisis visual y poética de las ciudades. La tesis inicialmente propuesta se ha modificado ligeramente: el acceso del transeúnte y del espectador a los “textos visuales” de la ciudad, constituye una experiencia fragmentaria que se relaciona en una ocasión con el reconocimiento narrativo de ciertos trozos o trazas de ciudad, y, de otro lado, un irreconocimiento “esquizosémico”, una función de desconocimiento y de pérdida o de extravío que surge de la experiencia de la urbe suprematista, funcionalista, minimalista. De otro lado, las consecuencias que derivan del establecimiento de una geografía del Kitsch, y de la expansión de este fenómeno sociocultural, los presupuestos analíticos en el reconocimiento de la ciudad como Kitsch en las retóricas y poéticas visuales.

Palabras clave: microescenario, estilema, kitsch, culturemas, sémica.

Visual and poetic narratives of the city

Abstract

This essay attempts, firstly, to help clarify the visual and poetic crisis of the cities. The initial thesis proposed has been slightly modified: the passer-by's and the viewer's access to "visual texts" of the city, makes up a fragmentary experience that relates, on one occasion, with the narrative acknowledgement of certain fragments or traces of the city; and, on the other hand, a "schizosemic" unacknowledgement, an ignorance and loss function arising from the experience of the suprematist, functionalist and minimalist city. Moreover, the consequences derived from the establishment of a Kitsch geography, and from the expansion of this socio-cultural phenomenon, the analytical assumptions in the recognition of the city as Kitsch in visual rhetoric and poetics.

Key words: microscene, styleme, kitsch, culturemes, semics.

108

Partiremos de una tesis insólita relacionada con los "textos visuales" presentes en la Ciudad: las narrativas icónicas de la Ciudad no cumplen ya una función comunicativa, sino más bien denotativa, nos imponen su entramado laberíntico, inscriben como escena los itinerarios del narrador o del transeúnte, desplazan incesantemente los contextos, según una estética de la desaparición que recuerda a P. Virilio (1996). El espectador accede a ese texto visual de manera fragmentaria, y, casi podría sostenerse que la idea de totalidad nunca tiene lugar o explota. Precisamente, Virilio habla de la inseguridad del territorio refiriéndose a las tecnologías de la velocidad que atropellan toda reivindicación ambiental y fragmentan la experiencia de la ciudad.

Ahora bien, esta fragmentación también tiene que ver con la multiplicación urbana de los lenguajes, con la liberación de las fábulas y de las retóricas arquitectónicas más disímiles, con la pluralidad de estéticas, y más recientemente, con el triunfo del suprematismo y la proliferación laberíntica de la ciudad.

La tesis inicialmente propuesta se ha modificado ligeramente: el acceso del transeúnte y del espectador a los “textos visuales” de la ciudad, constituye una experiencia fragmentaria que se relaciona en una ocasión con el reconocimiento narrativo de ciertos trozos o trazas de ciudad, y, de otro lado, un irreconocimiento “esquizosémico”, una función de desconocimiento y de pérdida o de extravío que surge de la experiencia de la urbe suprematista, funcionalista, minimalista.

Parece que a propósito de este problema narrativo-poético-ambiental se halla implicado el conocido debate entre escultura restringida y escultura expandida. No carece pues de valor, el recabar en el desglose de este debate, y en el establecimiento de su impacto o de su incidencia en el desarrollo de las contemporáneas narrativas urbanas. Las implicaciones de esta problemática para la creación por parte del artista de una poética visual son también, sin duda, incalculables, e inscriben su función definitivamente social.

La idea de paisaje urbano se impone como un conjunto sistemático de entornos artificiales: en el paisaje y en sus residuos acumulativos, existen gran diversidad de mensajes, a menudo desprovistos de una relación lógica, y que suscitan diferentes experiencias de recepción, o que resultan contradictorios entre sí. Estos mensajes constituyen culturemas expresos o difusos y latentes, con diversa procedencia histórica, diferentes códigos, diferentes metáforas, diferentes regímenes de visibilidad y de signicidad.

Ahora bien, este historicismo acumulativo es lo característico de la estética modernista, el eclecticismo formal, la pasión ornamental de lo heterogéneo. Indudablemente, la exhuberancia formal se ve pronto contrabalanceada por el rigor funcionalista, “cortante”, casi ascético; pero, en ambos casos, el factor en disputa lo constituye el papel de las artes en el proceso evolutivo de la sociedad, y en el fenómeno de transformación citadina.

La preocupación ornamentalista que caracteriza a las diferentes formas del modernismo constituye una suerte de “reacción” frente al surgimiento de la llamada arquitectura industrial de comienzos del siglo XIX. En su surgimiento, la vocación historicista y ecléctica del modernismo se refiere casi exclusivamente a la arquitectura y al urbanismo, pero se extiende, en el momento de su apogeo o de su furor, a todos los objetos de la cultura material. El ornamentalismo modernista coloca el énfasis en la forma bella, en la lúdica narrativa, en la retórica visual antes que en los valores estructurales y funcionales. La belleza como configuración decorativa “recubre” o “abruma” a la función: precisamente, esta metáfora del “recubrimiento” dirige tanto la crítica funcionalista de Adolf Loos (1972) como su idea de lo que debe ser la relación función-forma. En efecto, Adolf Loos compara la preocupación del alemán medio por lo ornamental como el deseo o la demanda de un vestido bello, ostentatorio, apreciado en virtud de sus valores denotativos y modales. El alemán medio de finales del siglo XIX, según Loos, quiere ir vestido con “belleza”, y exigirá de los ambientes y de los objetos que utiliza una función adicional de disfrute estético o de lúdica. “Lo importante para él es demostrar, a través de la configuración decorativa, la pluviosidad de los objetos (cuando se trata de un paraguas)... El alemán se deja maltratar muy a gusto por su entorno, basta con que lo encuentre bello...”¹.

¹ LOOS, Adolf. (1984). *Dicho en el vacío 1897-1900*. Murcia: COAATM. p. 33.

En el límite, según Loos, sería preciso separar el arte de la arquitectura, o más precisamente, separar a la arquitectura del resto de las artes, suprimiendo con ello toda intención decorativista, ornamentalista. Como tendremos ocasión de confirmarlo coyunturalmente, la *Bauhaus* (1983) adoptará el espíritu de esta crítica, pero no asumirá la tesis de la separación de la arquitectura respecto del resto de las artes, sino que, al contrario, concebirá a la arquitectura como el compendio de todas las artes, determinando con ello la emergencia de la figura y del rol del diseñador tanto ambiental, como visual e industrial.

Desde el punto de vista de la topología urbana moderna, la preocupación ornamentalista encuentra o ha encontrado, su punto culminante, en el monumento, cuya función simbólica y estética define una lógica del espacio y del entorno ambiental por el influjo de su poderosa función sémica: puede decirse, sin temor a equivocaciones, que el monumento ordena y dirige a partir de sí la disposición del entorno ambiental. Incluso el monumento determina el ambiente.

Loos sostiene que la retórica ambiental de la ciudad moderna, así como el concepto de “fachada” modernista constituyen algo así como conceptos maximalistas de “alta costura” que ostentan o exhiben la monumentalidad del vestido a expensas (de la comodidad) del cuerpo. Loos concibe en cambio, el exterior arquitectónico como una ligera piel que debe permitir, a través del pensamiento constructivo y funcionalista, la exaltación de la función, de su racionalidad pragmática y funcional.

Retrospectivamente, sabemos que estos presupuestos delimitan un cierto “núcleo” del funcionalismo. Sin embargo, estas radicales tesis funcionalistas propugnadas por Loos, se flexibilizan o se articulan creativamente con una preocupación “constructiva” o “constructivista” de la pedagogía formal de la *Bauhaus*, Escuela de Arquitectura y de Artes aplicadas que Walter Gropius

crea en 1919. En verdad Gropius desea asentar a la arquitectura sobre una rigurosa faceta científica del elemento plástico, estructura liberada de los estilismos pasados, y donde pudiera tener lugar una verdadera síntesis de las artes “menores” y de la racionalidad funcionalista. Implícitamente, y como lo señala Giulio Carlo Argan (1983) hay allí una sublevación contra el arte puro, la idea de una función social y vital de la arquitectura mediante la adecuación de lo estético a lo ergonómico.

De manera precisa y magistral Gropius mezcla las influencias de William Morris y de Fiedler, las preocupaciones constructivistas de Pevsner y la tradición constructiva de la arquitectura industrial alemana. En realidad, ese proyecto que se tradujo en una transformación definitiva del sentido y de la función del diseño, resulta inseparable del trabajo concienzudo y colosal de una verdadera comunidad artística: la *Bauhaus*. “Aún siendo una escuela oficial, la verdadera fisonomía de la *Bauhaus* era la de una comunidad artística organizada. Durante el desarrollo completo de los cursos, profesores y alumnos vivían en la escuela: su colaboración continuaba aún en las horas de descanso, en las que se realizaban audiciones musicales, conferencias, lecturas, discusiones, y se organizaban representaciones, exposiciones y certámenes deportivos. La actividad artística se insertaba espontáneamente en ese nivel de vida tratando así de quitar a la “creación” artística todo el carácter de cosa excepcional y sublime, para resolverla en un ciclo normal de actividad y producción. El arte destinado a repercutir y confundirse con la vida debía nacer como un acto más de la vida...”².

De otro lado, las imágenes de la ciudad imponen una suerte de paradoja: sus sistemas de dispersión y de recorrido parecen desafiar los esfuerzos de los urbanistas y de los diseñadores por homogenizar su fisonomía; la ciudad moderna, racional y funcionalista parece inencontrable ante la “confrontación

² ARGAN, Giulio Carlo. (1983). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili S.A. p. 36.

entre territorios contradictorios”, “paradojas de la pluralidad”, multiplicadas, acentuadas, entrechocando de manera contrastante y rítmica. Como lo observa tan agudamente el profesor Jaime Rubio Angulo, el estilo arquitectónico legitimante, racional, moderno, o funcionalista, se enfrenta al estallido de las convenciones, a la ruptura de las reglas que arrasan en este estallido la noción misma de “estilo”.

La ciudad prolonga como territorialidad simbólica las metáforas del poder, y teje un entramado laberíntico y repetitivo, donde el juego comunicativo se limita a la recepción, desciframiento de señales visuales coactivas, principios normativos, prohibitivos, códigos de información. Estas pesadas narrativas de ciudad se realizan a expensas de las pequeñas mitologías colectivas o individuales, a la floculación de los imaginarios de la ciudad “vivida” como resultado de recorridos cotidianos, de pequeñas marcas personales, de encuentros o desencuentros con el otro, en “microescenarios” de contacto o de evitación.

Las calles tejen redes que materializan laberintos con soluciones múltiples. Los niveles de conocimiento de los diferentes trayectos posibles trazan la diferencia o determinan el reparto entre trayectos funcionales y trayectos estéticos. Los flujos y las frecuencias de un trayecto a otro, entre la experiencia del deambular y la práctica del transeúnte diligente, pueden hacer la diferencia entre la vida y la muerte, entre el éxito y el fracaso, entre lo atractivo y lo repulsivo, entre el espectáculo y el accidente. Frente a las virtualidades del peligro y a la multiplicación laberíntica del paisaje, muchos urbanistas ven como única solución el aumento del grado de control ejercido sobre los itinerarios y los transeúntes, mediante la modulación de la “animación en la calle” según la irónica expresión de Abraham Moles ((1990) cuando la animación urbana, autogenerada espontáneamente, llega a franquear el “umbral de peligro” y exceder los límites del control social. Esta doctrina de la animación urbana

llega incluso a prescribir descaradamente, la eliminación de los elementos desfavorables. “Determinar, por medio de la observación o la experimentación, el nivel de automantenimiento en el que la animación urbana se autogenera espontáneamente. Estimar, al mismo tiempo, el ‘umbral de peligro’ en el que la animación corre el riesgo de llegar a ser incontrolable en su amplificación y de exceder los límites del control social (autocontrol por los transeúntes y los ciudadanos, policía, incluso cuerpos especializados de eliminación de elementos desfavorables)”³.

La solución que entreven Moles y Lefevre, se relaciona con la programación de la topología de la ciudad según una cierta noción de ecología comunicacional: los trabajos de Lefevre (1990) señalan precisamente la posibilidad de generar, a partir del laberinto de calles abrumadas de señales y de estímulos transitivos, una repetición estadística o un ordenamiento básico que construye las “condiciones mínimas” para una verdadera “coherencia autodidáctica de la ciudad”.

Queda como tarea asociada a este propósito rediseñador-reorientador-arquitecto-administrador de la ciudad, crear una autodidaxia del cuerpo social que le permita un desarrollo programado del entorno con el propósito de darle un grado mayor de coherencia racional-ambiental.

114

Ahora bien, en nuestro medio, por lo pronto, esta aspiración urbanística parece impensable. Salgo a la calle, y el trazado de la ciudad me recuerda una carta estelar delirante, una suerte de cartografía del disparate y del azar.

La ciudad crece así con sus dinámicas propias del hacinamiento y de la miseria, del prefabricado más devaluado o de la clara opulencia, según lógicas inconexas, fragmentarias, esquizosémicas. Las políticas de desarrollo urbano y los planes de ordenamiento territorial se confrontan inexorablemente con estas

³ MOLES, Abraham y Lefevre, Claude. (1990). *El paisaje urbano como fuente de conocimiento*. p. 336.

fisiologías espontáneas de la ciudad y no salen nunca incólumes, confirmando con ello que la fisonomía de la ciudad responde más bien a una espontaneidad orgánica antes que a una regularidad planificada o programática.

Incluso en el caso de la urbanística moderna, Juan Carlos Pérgolis (2000) recuerda la transformación de la ciudad continua por la conformación de “aglomerados extensos y centralizados” que dependen de la “movilidad” y de las vías de circulación. Se crea así más bien un modelo de redes que propicia la aparición de espacios de baja densidad poblacional y de alta circulación, que interrumpen la noción de asentamiento o de vecindad, tanto en los sectores “continuos y consolidados” como en las “periferias discontinuas”. De esta forma se configuran fragmentos, trozos o contextos funcionalmente arbitrarios, de “límites imprecisos”, incorporados a distintas redes, que no permiten la construcción de una identidad urbana específica; con ello, el sentido de la “ciudadanía”, o de la “pertenencia” a la ciudad, también experimenta signos de disolución. La imagen de la ciudad, la identidad del paisaje urbano, se convierte entonces en un simple efecto de *zapping*, como lo expresa tan bella y precisamente, Juan Carlos Pérgolis: “La multiplicidad de imágenes que ofrece la ciudad fragmentada rebasa nuestra capacidad para asimilarlas y nos exige seleccionar. De la multitud de imágenes escogemos algunas, como haciendo *zapping* con el control remoto del televisor, pasamos de una a otra, armando nuestra propia ciudad, la ciudad de cada uno, proceso que acentúa el individualismo de la sociedad actual. Pero, en todos los casos, escogemos las imágenes por su capacidad simbolizante que las convierte en fragmentos arbitrarios que se relacionan tensionalmente”⁴.

Hemos pasado así, finalmente, de la apacible comunidad semi-cristina de la Bauhaus, conformando una sola alma y una sola inquietud, a la dispersión paroxística de la ciudad fragmentada, en la que las masas buscan más bien la

⁴ PÉRGOLIS, Juan Carlos. (2000). *Ciudad Fragmentada: Lenguaje e imagen. En la imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá, Universidad Nacional. p. 166.

fascinación que la comunicación, el placer del consumo antes que la creación o la construcción de significaciones propias. Vivir la ciudad supone pues la erosión del tiempo individual, la pérdida de las identidades fijas e inmutables, la multiplicación de los ambientes escénicos, y la ruptura de los contextos continuos, escenario laberíntico, multiplicidad de imágenes. “Ciudad: lugar para perder la brújula de las calles y de uno mismo. Babilonia, Sodoma, Babel son otros nombres para estos paisajes de extravío y de caída. La selva de hierro y argamasa es un reto moral y recibe la inventivas de ‘monstruo’, ‘hidra’, ‘puta’. En sus arrabales sin término el ciudadano se expone a cautivadoras amenazas; los muros lo aíslan, las máquinas lo desviven, la muchedumbre borra su rostro, el trabajo lo enajena”⁵.

Ahora bien, la imagen del artista moderno se avenía con cierta tipología citadina caracterizada por W. Benjamín (1980) como la del *flâneur*, el transeúnte que “vagabundea”, callejea, el paseante que oficia como cronista y filósofo de la ciudad: la calle define como escena y como ritmo, el elemento del artista moderno que vaga por el panorama urbano. El *flâneur* hace de la fisiología de la ciudad el elemento privilegiado de una teatralización de la vida a través del ocio. Sin embargo con el *flâneur* también devienen las fisiologías reductoras de la nueva vida, las fisiologías comerciales, del consumo, del entorno relacional donde el artista moderno se extravía y se fragmenta.

Cuando el trazado de la ciudad y su ritmo se hacen laberínticos, cambia la relación del *flâneur* con el entorno urbano, dejando ya de considerarlo su elemento o su hábitat. Esta experiencia negativa de la modernidad urbana se percibe por ejemplo en las llamadas vanguardias históricas de comienzos de siglo, particularmente Dada y Surrealismo. Para el artista posmoderno, los contextos urbanos comienzan a funcionar diseminados, resemantizados,

⁵ VILLORO, Juan. (1996). *La ciudad es el cielo del metro*. Revista Número. No. 10. Bogotá.

recitados, reciclados en pequeños relatos colectivos como artefactos simbólicos o como conjuntos plásticos. La narración urbana como escena o cinema excede y reifica la idea puramente funcionalista o la sola estilística arquitectónica y escultórica. Se llega así a una afirmación aporética, contradictoria de la metrópolis como laberinto y fragmentación, pero también como espacio de seducción generalizada y de encuentro-reconocimiento de los fragmentos flotantes.

La desconstrucción de la ciudad moderna y su estallido, sembrado sobre una inseguridad territorial, tiene un momento negativo fundamental con el desplazamiento del “monumento” como referente de la memoria colectiva, símbolo depositado en el espacio social con todas las connotaciones de la historia. La técnica destroza o deshace un territorio, como afirma el urbanista Paul Virilio en su entrevista “Velocidad, guerra y video”; deshace la memoria con sorpresa y rapidez, transformando la experiencia del entorno urbano en la de una territorialidad fragmentada y repetitiva, sorpresiva e infinita. Sabemos con Rosalind Krauss (2002) que la desconstrucción del “monumento” corresponde a la desconstrucción de la escultura en el campo expandido, a través de la borradura o la transgresión de los referentes figurativos hacia una masa informe, sin lugar, destacada por su condición negativa respecto del conjunto arquitectónico urbano: como una espacialidad inútil que no pertenece ya ni al orden del paisaje ni al orden de la arquitectura, ni a la naturaleza, ni al artificio, y que más bien ejerce una construcción visual o espacial como elemento autorreferencial.

Esta expansión es también la de la escultura social de Joseph Beuys, que rompe los límites de la escultura convencional y de los géneros estéticos, a través de una obra y de un gesto parangonables a los de M. Duchamp cuya manifestación plástica está regida en lo que se denomina escultura de calor social.

El concepto ampliado de la plástica social apela a toda materia y a toda actuación creadora como elementos de una configuración generalizada y transformadora. Esta configuración es ya el antecedente genealógico de nuestra práctica contemporánea de la instalación, que indudablemente, posee un significativo parangón en los *ready mades* de Duchamp, y en las máquinas irónicas de Picabia.

La ciudad deshabitada por el monumento se ve ahora intervenida en su espacio público por una configuración generalizada que muestra el carácter incierto del territorio. Este territorio es a su vez el elemento de la técnica hiperrápida, el de la velocidad y el de la telemática. En esta situación con Virilio, hay una verdadera “guerra civil del movimiento” y la velocidad se convierte en un medio “cuyos vehículos son las teorías”. El lenguaje de lo urbano que prolifera en torres de hormigón, de cristal y de hierro, configura una extraña poética de la ciudad, un imaginario urbano que sirve de elemento de reconocimiento y de inspiración a las vanguardias suprematistas, constructivistas y minimalistas.

Prevalece aquí el concepto de monumentalidad funcionalista, acogida como lenguaje por los futuristas y por los teóricos de la *Bauhaus*. “Debemos inventar y reconstruir la ciudad futurista: debe ser como un lugar inmenso, tumultoso, lleno de vida, dinámico en todas sus partes; la casa futurista debe ser como una enorme máquina”⁶. Se entiende entonces que, para las vanguardias suprematistas, el triunfo de la nueva arquitectura determina un modo o una estilística de vida.

La metrópolis produce así, como un simulacro o una segregación de su arquitectura a sus habitantes. Esta producción es también un anonadamiento de un nuevo entorno objetual caracterizado por la sobreabundancia de servicios y de bienes. Ahora bien, la primera imagen de ciudad suprematista marcada negativamente por la ausencia de todo referente escultórico, monumental

⁶ CONRADS, U. (1976). *Programas y manifiestos de la arquitectura Siglo XX*. Barcelona. p. 36.

u ornamental, va a acoger un doble movimiento que la transforma: de un lado, la desconstrucción del mito arquitectónico urbano (moderno) mediante estrategias retórico-poéticas de orden visual, como las desplegadas por el grupo Site; y de otro lado, retomando paradójicamente al monumento y a la obra de espacio público, pero como un simple señalizador o una alegoría que hace su cosecha de los fragmentos de la historia, de los monumentos, ruinas, “basurales” y enigmas.

Se trata pues de una megalópolis desencantada pero que posee sus centros imaginarios, sus escenas, sus contornos clásicos; una melancolía que retorna y se apodera de todo, marcando esta vez la labor del artista alegórico que tampoco espera ya una manifestación de lo impresentable. La alegoría desdobra el mundo en un mundo atormentado.

“Mundo en ruinas, abierto al infinito del espacio y del tiempo melancólico; el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía que se posa en todos los objetos. Transitoria, polimorfa, la alegoría no se organiza más en torno de la mirada humana, escapa a la subjetividad segura de sí. Multiplica las almas, dispersa los sentimientos; hace de cada cosa un objeto atormentado que toma de aquí y de allá en un estado libre e irónico, los signos del alma”.

La deslegitimación de los grandes relatos de la modernidad, según la expresión de Lyotard, trae consigo una contemplación nihilista de mundo en ruinas; una contemplación desencantada de un modo de civilización arrasado por sus propios fantasmas y “abandonado por sus ideales”. La “mancha urbana” ha perdido su centro o su núcleo lógico. El paisaje excede de tal manera todo intento de apropiación que no hay ya forma de “cohesionarlo” para darle sentido. La única forma de que funcione es atravesándolo. El paisaje urbano seduce como la posibilidad de una travesía infinita, como un escenario de desplazamientos y de acarreo de información. Los límites de la ciudad participan, en cierta forma, de un carácter simbólico, artificial y cambiante. Ellos se desplazan en realidad,

⁷ HOCQUENHEM. *El alma atómica*. Citado por: Xibille, Jaime. (1995). Situación posmoderna del arte urbano. Edit. Universidad Nacional de Colombia.

vertiginosamente, en todas las direcciones, incluyendo hacia arriba y hacia el subsuelo... el metro es en efecto, la ciudad que se desplaza confundiendo sus lenguajes, sus lugares y sus tiempos. La ciudad carece de lenguaje estructurado; pronuncia simultáneamente todos los nombres con todas las voces imaginables, componiendo una imagen del caos, del exhuberante desorden que fragmenta y moviliza a través de sus atmósferas y de sus señalizadores.

La ciudad como Kitsch: sistemas Kitsch del manizañelismo

El Kitsch permite o debe permitir comenzar a escribir la puesta en escena de lo popular-urbano, la historia de la ciudad como historia del Kitsch, puesto que la ciudad se hunde y se extiende o despliega sus códigos y sus lenguajes como un sistema Kitsch de ofertas simbólicas y de metáforas materiales; hace intervenir operaciones de transposición y de legitimación ideológica y política mediante la incorporación narrativa de los procesos de fundación colonizadora, tejiendo o inventando así, en la génesis de su ambiente y de su atmósfera cultural, una relación idílica con el pasado, similar a la que justamente Hermann Broch (1974) reconoce como característica del Kitsch histórico, o de la interpretación Kitsch de la historia.

120

En realidad se asiste aquí a una representación de lo regional y a una recuperación de la tradición que responden más bien a la “construcción de un espectáculo”; a la invención de una idea del patrimonio regional como acto legitimatorio de una identidad cultural y de un *status quo* de índole social, económica y política, que se ritualiza y dramatiza o se pone en escena en las celebraciones conmemorativas, en las fiestas, en los desfiles, en la memoria y en los signos que evocan un pasado auténtico y glorioso: testimonios que simulan la consagración de la identidad y la apropiación del territorio como del tiempo histórico.

A continuación, es preciso observar que, tanto en su configuración toponómica como en la disposición de sus imágenes y de sus “lógicas” y narrativas arquitectónicas, la ciudad responde a un eclecticismo formal y material, que comprende las arquitecturas de la imitación, las estilísticas tradicionales, las retóricas y poéticas populares del Kitsch, el arte floral, el funcionalismo, el neo-clasicismo, el deconstructivismo, el arte republicano, el gótico de una Catedral-monumento (floreciendo en pleno siglo XX en una aldea de arrieros en las montañas de Colombia), el románico, etc. En las calles de la ciudad, el Kitsch florece como un sistema espontáneo, como un rizoma; se alza en todas las voces con todos los acentos posibles, como un fenómeno siempre reversible en todas las direcciones, que mezcla las identidades aunque ritualiza y sublima las diferencias.

Ante todo, no sólo por la dificultad que supone el manejo de una categoría tan móvil como el Kitsch o la kitschificación (de la cultura y de la vida contemporánea), sino por cuestiones de delimitación del objeto de nuestra requisición y descripción, importa determinar un mínimo de condiciones o de elementos de consideración analítica, a partir de los cuales resulta posible reconocer un objeto, un fenómeno o un sistema Kitsch:

- Diversa procedencia histórica de sus elementos.
- Eclecticismo formal o material.
- Ornamentalismo.
- Pseudofuncionalidad.
- Repetición de arquetipos o de estilemas de la sociedad de consumo.
- Número de objetos elevado y tasa de originalidad pobre.
- Responde a cierta ritualidad y a una función de estereotipo social.
- Diluye la originalidad de las formas artísticas.
- Teatralización e idealización del pasado.

Una vez establecido este plexo mínimo de condiciones pasemos al ámbito de su puesta en escena: la identidad de la ciudad se construye a partir del Kitsch, que se desliza mezclando las diferencias, en el arraigamiento de rutas de la memoria, en la teatralización del patrimonio; supone además la intervención de procesos más complejos de aparición de nuevos contextos simbólicos o imaginarios, nuevos ritos y nuevas ceremonias. En todas estas formas del Kitsch, lo híbrido permanece abierto, diseminado, sobreactuado, como una constante cultural de la ciudad, de sus ritmos y de sus regímenes.

El Kitsch histórico: el costumbrismo

El Kitsch costumbrista nos circunda desde el ámbito familiar más recóndito e íntimo. Como una suerte de endemia que es privilegio reconocer a la “importación” de la modernidad cultural por parte de las élites económicas, oligárquicas, y donde los sectores populares estarían a la zaga del proceso, simples espectadores, en el mejor de los casos, destinados a reproducir los atavismos culturales, la ideología y los intereses de clase de aquellas minorías privilegiadas.

Este fenómeno se conoció en nuestro medio como el fenómeno del grecoquimbayismo, y correspondió a un doble movimiento de invención o de fundación de la tradición y del folclor auténticos, o del “nativismo” regional –según un prejuicio de lo auténtico que es característico de la inspiración moderna–, el divorcio concreto frente a la vida rural y primeros procesos urbanos en nuestra territorialidad más regional, Caldas, ha recibido entre otros motes, con mayor o menor fortuna, el de grecoquimbayismo o seudogriego para señalar la exaltación de lo griego (y también de lo Latino) en una comunidad que acaba de conocer la decadencia indígena, el florecimiento de la comunidad rural y el asombro inaugural de la vida urbana. Ya de hecho la celeridad de

estos procesos ha dejado formas de “hibridación” o de “coexistencia”⁸ y de otro lado, (constituyó) un intento de conciliación de esta presunta tradición ancestral con las corrientes más radicales de la modernidad, en particular de la modernidad estética. Paradójicamente, surge aquí una narrativa que hace humor para las élites a expensas de las condiciones desastrosas de las clases populares, asombrosas para el mundo moderno. Se trata de un arte para academicistas, decadentistas, para una élite cultural que, mediante el regionalismo ingenuo, se apropió definitivamente hasta nuestros días de las posiciones de poder económico, político y cultural.

Ahora bien, es preciso reconocer que este fenómeno socio-cultural se inscribe dentro de un movimiento más amplio conocido como costumbrismo, y que dominó fundamentalmente la narrativa antioqueña de la segunda mitad del siglo XX, a partir de la figura determinante y colosal de Tomás Carrasquilla, dando lugar a una literatura en la que prevalece la descripción de recintos, costumbres, paisajes y caracteres humanos, con una intención moral pero también política, que apologiza el trabajo y la pobreza, el amor desinteresado, “libre de preocupaciones sociales”⁹. Se tipifica así además de una identidad de raza supuestamente definida por la iniciativa, la audacia, la brusquedad de modales, la malicia o la perspicacia, la fe acendrada y el sentido estricto de la responsabilidad, del deber y de la honradez; valores que, exaltados y sublimados, preservan sin denostar una realidad injusta, complementada con el matiz peculiar de lo caricaturesco, en una literatura que alienta y multiplica las situaciones ridículas y cómicas.

El Kitsch es, en este caso, coextensivo de la invención idílica de las tradiciones de arriería, de la exaltación fanática y de la consagración anacrónica de una presunta identidad que, en realidad, en la actualidad, poco concita la idea de

⁸ Ibid., pp. 182, 183.

⁹ Esta literatura costumbrista es representada y cultivada en nuestro medio, por Aquilino Villegas, Rafael Arango, Silvio Villegas, Adel López, etc., entre otros, quienes constituyen sin duda el núcleo de una intelectualidad de clase o de una “clase intelectual” caldense.

unidad o de pertenencia. El Kitsch “teatraliza” entonces al poder o confirma sus estrategias de dominación cultural e ideológica.

El grecoquimbayismo evoca exóticamente el simulacro de una síntesis, la hibridación calculada de la modernidad con diversas formas del costumbrismo y del “nativismo” regional, por parte de ciertas élites hegemónicas o culturales, como procedimiento de sublimación o de estetización de su genealogía y de su gesta colonizadora.

Ahora bien, tanto el grecoquimbayismo como el costumbrismo se presentan a su vez como manifestaciones particulares, locales, de un proceso mayor común a los diferentes países latinoamericanos, según el cual, el advenimiento de la modernidad, la modernización, corresponde a una empresa de ciertas minorías dominantes, urdida por las élites y los aparatos estatales, mediante la promoción de un desarrollo social y económico “subordinado e inconsistente”, que deja fuera enormes sectores de la población indígena y campesina, a los que se despoja abusivamente de sus tradiciones, mediante la simple apropiación estetizante, o mediante su reinención melancólica. Este movimiento se encuentra en la base de lo que García Canclini (1989) describe como la consolidación e industrialización de los mercados simbólicos. Por lo pronto es preciso recabar en una estrategia cultural y política que involucra la recuperación estetizante de las tradiciones, esgrime la modernidad como una máscara de diferenciación, y caracteriza a una élite que “cultiva la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías son analfabetas”^{10*}.

Por parte de estas élites hegemónicas “se asumen” vertientes del pensamiento moderno que marcan, sin duda, importantes enclaves de elaboración o de crítica de la tradición europea, pero que a falta de un correlato (local) moderno, económico, social, político, cultural, no encuentran “aquí” un espacio real

¹⁰ * Cfr. GARCÍA Canclini, Néstor. Op. cit., p. 20.

de aplicación. Las singularidades premodernas refluyen de los moldes y de toda “aplicación” posible. O lo que es lo mismo, estos elementos del pensamiento moderno coexisten con formas y acontecimientos anacrónicos o arcaicos, de manera estéril y abigarrada, y sin propiciar su interpretación o su transformación.

Lo grecoquimbaya determina pues una invención de lo popular a partir de un “eclecticismo básico” de modernidad y tradición, pero invierte además un gesto hegemónico de reproducción ideológica y de confirmación de la dominación que se materializan en la función del patrimonio cultural, y en la acumulación y el control de las ofertas materiales y simbólicas.

Como ya lo advierte García Canclini:

“El patrimonio cultural funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Para configurar lo culto tradicional los sectores dominantes no sólo definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento”¹¹.

Ahora bien, la elaboración estrictamente histórica de los procesos que inscriben la atmósfera socio-económica, cultural y política en que surge el fenómeno grecoquimbaya, supone la consideración de ciertos eventos fundamentales de referencia que podemos esquematizar así:

- Decandencia indígena.
- Ruta colonizadora de Fermín López.
- Primeros asentamientos de Marcelino Palacio y Manuel María Grisales.
- Reclamaciones de tierras; la disputa con la Compañía González Salazar; la
- Ley del Guacaica.

¹¹ Ibíd., pp. 182. 183.

- Primeras reparaciones territoriales.
- Acumulación de capital comercial, financiero y productivo vinculados a la explotación agrícola.
- Primeros procesos urbanos.
- Surgimiento de la llamada “tecnocracia intelectual”.

A este respecto, el ensayo de Jaime Mejía Duque acerca de los Problemas de la literatura en Caldas (1980), resulta esclarecedor. “Los descendientes de los fundadores y los colonos enriquecidos en los trabajos del campo establecieron sus casas en la ciudad en donde ya el comercio y la pequeña industria artesanal, los nuevos centros de enseñanza, las instituciones eclesiásticas y estatales, etc., posibilitaban a las familias dominantes una existencia realmente civilizada, abastecida... el ocio específicamente urbano empezaría a dar frutos intelectuales en el ‘refinamiento’ de los miembros de las familias dominantes, algunos de los cuales recibían ya periódicos y libros extranjeros, cuando no los traían de sus viajes a Bogotá y a Europa”¹².

Se cumple aquí un fenómeno que recuerda con un asombroso parecido de simulacro, la consolidación de la burguesía europea y norteamericana hacia finales del siglo XIX, la aparición de un cierto régimen de opulencia reservado para las clases económica y socialmente más pujantes que se convierte en una suerte de condición para la aparición de un refinamiento intelectual, y para un determinado régimen de consumo estético. Precisamente, el alto nivel de opulencia reservado a estas élites hegemónicas va a incidir en la configuración arquitectónica y escultórica de la ciudad, puesto que los miembros de estas auténticas castas sociales, económicas e intelectuales, importaron todo un continente de arquitectos y artistas ingleses, italianos y alemanes que dieron a

¹² MEJÍA Duque, Jaime. (1980). *Ensayos*. Manizales: Imprenta Departamental, p. 9.

la ciudad su peculiar eclectica floral, republicana, románica, provenzal, gótica, modernista, etc.

Pues bien, el resultado de este proceso de refinamiento intelectual se consuma en la aparición de una “aristocracia del talento”, y, más precisamente, de una “tecnocracia intelectual”, constituida ante todo por financistas, administradores, personajes calificados por sus conocimientos teóricos (médicos, abogados y urbanistas). Estos individuos se encuentran en una posición privilegiada respecto de las condiciones de atraso semifeudal, razón por la cual pasan a ocupar las principales posiciones políticas y dirigenciales. Para estos intelectuales –“técnicos”–, entre los que se destacan Aquilino Villegas y Victoriano Vélez, la gesta de arriería y sus oficios concomitantes, se iban tornando solamente objeto de un culto ancestral, pero eran también soslayados, cada vez más, como actividades vinculadas a estructuras arcaicas de una comunidad atrasada, anacrónica y semicolonial, anunciando con su pretensión de universalidad, la supremacía de lo urbano sobre lo rural.

Lo grecoquimbaya, particularmente, en su manifestación del grupo *Milenios* de José Vélez Sáenz, marca así un divorcio frente a lo real inmediato concebido como lo arcaico premoderno. Pero, este mismo atraso premoderno resulta exaltado en el humorismo de un Rafael Arango Villegas, en la novela de inspiración costumbrista de Adel López o de Arias Trujillo, donde al narrar anacrónicamente lo anacrónico, se logra, bajo accidentes regionales, incluso “domésticos”, institucionalizar el mito de la fundación y del origen de las estructuras sociales y de la identidad cultural de nuestra región. Estas élites hegemónicas y culturales acumulan históricamente los bienes simbólicos y los vuelven la base de un “saber objetivado” que logra incluso gran penetración en la educación institucional.

Es indudable que, como lo sostiene García Canclini, la situación de las élites hegemónicas y su papel en la invención de las tradiciones populares, y en la ritualización del patrimonio cultural cambian o se relativizan con las transformaciones operadas por la extensión y consolidación de las industrias culturales. De alguna manera, la “redistribución masiva” de los bienes simbólicos tradicionales a través de los nuevos canales de amplia difusión y de circulación casi inmediata como la radio, la T.V., la comunicación electrónica y la cibernética, permiten o posibilitan intercambios más fluidos entre lo tradicional y lo popular, entre lo tradicional y lo moderno. Los mass media, como la radio, la televisión, e, incluso, el cine, (entre nosotros, el cine de *PELMEX*, por ejemplo), desempeñan un papel definitivo en la formación de nuevos símbolos de identificación colectiva.

Estas nuevas relaciones pueden ser esclarecidas, a partir de la tri-partición propuesta por Raymond Williams, entre lo arcaico, lo residual y lo emergente: lo arcaico sería el pasado sacro o consagrado; lo residual sería el pasado activo o actuante; y lo emergente, los nuevos significados y valores, las nuevas ceremonias, el nuevo repertorio icónico, propuestos por las industrias culturales. La pertenencia de las mismas castas familiares en los sitios del poder público y cultural, ha permitido, empero, la perpetuación de cierta concepción arcaizante del pasado que convierte a lo “auténtico”, a lo pretendidamente auténtico, en un valor a ultranza que debe conservarse refractario a toda transformación. El neoconservadurismo, el Kitsch del pasado sacro, banaliza en verdad la tradición al menos por dos consideraciones:

Idealiza algún momento del pasado de una manera tendenciosa e interesada, en detrimento de otros referentes históricos de la memoria colectiva.

Oculto el procedimiento por el cual toda puesta en escena de la identidad, es objeto de una selección, de aquello que se oculta y lo que se deja ver;

representaciones y simulacros: teatro. El patrimonio teatraliza el poder en objetos y en imágenes, “fetiches” históricos que guardan el sentido de los límites y de las diferencias, y que realmente afianzan el efecto de la dominación mediante la verosimilitud histórica de su teatro.

Las ferias

La Carta sobre el folclor Americano aprobada por la O.E.A. en 1970, define el folclor como un conjunto de “bienes” y de formas culturales tradicionales inalterables, que determinan y constituyen la identidad y el patrimonio cultural de un país, de una región, de un grupo étnico o social. En nuestro ámbito, la cultura tradicional teatraliza y perpetúa esta presunta identidad inalterable, se afianza en la ceremonia y en la fiesta colectiva, a través de cuadros y escenas de trabajo, gestas de arriería, y una historia a la vez lejana y reciente de lo hispano, de lo español como un ambiente constitutivo. A esta fabulación genealógica responden los primeros historiadores de la ciudad como el padre Fabo, quienes atribuyen a los colonizadores y fundadores de la ciudad, una ascendencia peninsular, española, con exclusión del elemento o factor negro, indio o mestizo.

La reivindicación de la hispanidad de nuestra ciudad aparece magnificada y exaltada hasta límites insospechados en la llamada Feria de Manizales: fiesta de la imitación, de la falsa identidad, de la celebración devaluada, del anacronismo, de imaginarios gastados aunque masificados por las audiencias de radio y televisión, y que pretenden expresar o traducir la idea de pertenencia en un proyecto cultural unificado y en un consumo simbólico compartido.

La ciudad entonces se disfraza de lo hispano-aurino: desde el Himno mismo de feria hasta el Paseo de las “Carretas del Rocío”, toda la Feria es un río del Kitsch, de la manzanilla en “bota” de cuero de res, del descentramiento y del eclecticismo, de la mezcla de las tradiciones reformuladas por intercambios modernos y actores múltiples, muchos de ellos desclasificados o inclasificables.

Hay pues un redoblamiento paradójico del Kitsch: de un lado, la imitación de lo hispánico como una suerte de populismo estetizante que legitima el orden simbólico establecido, incorpora un rasgo característico del Kitsch: constituir un sistema estético de comunicación masiva, y corresponder así, por una suerte de consenso implícito, a una especie de arte sustitutivo de la ilusión y de la “felicidad”. Pero, de otro lado, la interpretación popular de esta “puesta en escena”, lo “actuado”, remite en cambio, a un Kitsch espontáneo por el que las masas populares se apropian de los sistemas simbólicos oficiales, los miman y se apartan o difieren de ellos, creando otras opciones representativas, aún más abigarradas y estetizantes, o humorísticas y desgastadas. Es el caso de la función de estereotipia social de la famosa “salida de corrida” y de ciertos símbolos emblemáticos de la feria (sombrosos de paja, ponchos de arrieros, botas, máscaras, etc.) que fueron pronto parodiados y “reformulados” en otros materiales y con otros estilemas populares.

La feria ofrece a la ciudad un sistema de cruzamiento simbólico, un mercado imaginario del mal gusto, en el que se escenifica, masivamente, una metaforización o una “mitologización” fugaz del espacio público. Todos los gestos, todas las huellas, todas las marcas, “naturalizan” la diferencia entre excluidos e incluidos.

En realidad, como nos lo recuerda el profesor Jaime Xibille en *La Ciudad y las huellas* (fotocopia sin fecha ni referencia), los imaginarios oficiales de la ciudad se conciben según una política de espacio público que traza, recrea o escenifica, la genealogía del poder, su memoria y su identidad. Este movimiento de territorialización y de metaforización oficial, se realiza a expensas de las memorias menores, individuales o comunitarias, divergentes, cuyas imágenes se encarnan en pequeños acontecimientos, insignificantes desde la óptica del poder. Pero no los suprime: cuando la memoria de la ciudad y su ritualidad escénica se despliegan, pululan, evocan o invocan ya lo “autóctono”, ya lo

hispano, ya lo taurino, ya el toro, o el fakir callejero, malevo, esta ritualidad es “actuada” o parodiada cada vez de una manera diferente, o desbordada, como en esos momentos en que la ciudad pone a prueba su civilidad y su seguridad o su permanencia.

Bibliografía

ARGAN, Giulio Carlo. (1983). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, W. (1980). *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*. Prólogo y traducc. Jesús Aguirre. Madrid: Edit. Taurus.

CONRADS, U. (1973). *Programas y manifiestos en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Lumen.

DORFLES, Guillo y otro. (1973). *El Kitsch: Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.

GARCÍA Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

HOCQUENHEM. *El alma atómica*. Citado en: Xibille, Jaime. (1995). *Situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Nacional.

KRAUSS, Rosalind. (2002). *La escultura en el campo expandido, Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.

LOOS, A. (1972). *Dicho en el vacío, Ornamento, delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli.

MEJÍA Duque, Jaime. (1980). *Ensayos*. Manizales: Imprenta Departamental.

MOLES, Abraham y LEFEVRE, Claude. (1990). *El paisaje urbano como fuente de conocimiento*. Barcelona: Paidós.

_____. (1990). *El Kitsch*. Barcelona: Paidós.

MORRIS, William.

PÉRGOLIS, Juan Carlos. (2000). *Ciudad fragmentada: lenguaje e imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional.

RUBIO Angulo, Jaime.

RUIZ, Darío. (1993). *El posmodernismo como kitsch*. En *Revista de Ciencias Humanas* No. 18. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

VAN DE VEN, C. (1981). *El espacio en la arquitectura*. Madrid: Cátedra.

VILLORO, Juan. (1990). *La ciudad es el cielo del metro*. En *Revista Número* No. 10. Bogotá.

VIRILIO, P. (1996). *Velocidad, guerra y video*. En *Revista Número* No. 10. Junio, julio, agosto. Bogotá.

XIBILLE, Jaime. (1995). *La situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

_____. (1996). *La semiosis espacial de la ciudad maquínica*. En *Metrópolis: Espacio, tiempo y cultura*.