



FLACSO
ARGENTINA

Facultad
Latinoamericana de
Ciencias Sociales.
Sede Argentina.

Área Comunicación
y Cultura.

LABORATORIO
**CULTURA +
TERRITORIO**

¿COMO CONSTRUIMOS CIUDADES MARAVILLOSAS?

Círculo de estudios en cultura y desafíos urbanos
2020 - 2021



Dirección FLACSO Argentina

Valentina Delich

Dirección área Comunicación y Cultura FLACSO, Argentina

Belén Igarzabal

Dirección Lab Cultura + Territorio, área Comunicación y Cultura FLACSO, Argentina

Paula Mascías

Coordinación Círculo de estudios "Cultura y Desafíos urbanos"

Romina Solano y Paula Mascías

Investigadores/as participantes del Círculo de estudios:

Miriam Priotti, Gabriel Ravano, Lorena Marchetti, Clara Miravalle, Carmina López, Natalia Felder, Cecilia De Michele y Silvia Rossi

Coordinación y edición de textos

Paula Mascías

Diseño gráfico

Brenda Rey

Créditos fotografías en tapa

Carmina López, Gabriel Ravano, Cecilia De Michele, Nacho Vega, Nicole Ortiz - PH15, Natalia Felder, Lorena Marchetti y Silvia Rossi

Publicación realizada en el marco del Círculo de estudios "Cultura y Desafíos urbanos", organizado por el Lab de Cultura + Territorio del área de Comunicación y Cultura de FLACSO, Argentina durante 2020 y 2021

Agradecemos muy especialmente a Belén Igarzábal, directora del área de Comunicación y Cultura que nos permitió, con mucha generosidad, abrir este espacio. A nuestras compañeras de área, con quienes compartimos la cotidianeidad, los sueños y desafíos que enfrentamos. Ellas son: Lola Vazquez, Nadia Casullo, Celia Coido, Malena Taiboadá, Mariana Kopp, Ana Abramowski y Patricia Ferrante. Gracias a todas ellas muy especialmente.

Agradecemos a Beto Quevedo, director de FLACSO hasta julio 2022 y a la nueva directora Valentina Delich, por dejarnos proponer y hacer, siempre con libertad y respeto.

Agradecemos a todas las personas e instituciones que nos apoyaron en este recorrido. Al Fondo Nacional de las Artes por darnos la posibilidad del impulso inicial. A Mercedes Di Virgilio, Ana Inés Heras, Analía Meo y Alejandro Avenburg por haber brindado diferentes formaciones e involucrarse en cada proceso como lo hicieron (no fueron meras clases expositivas). A la Fundación Itaú que nos apoyó a través de mecenazgo del GCBA y nos permitió armar una exposición, como cierre del círculo, donde se mostraron los procesos de investigación y se pusieron en diálogo con el público. Al Museo – Casa Ricardo Rojas, a su directora María Laura Mendoza y todo su amoroso equipo que tan bien nos recibieron y permitieron armar esta exposición con mucha generosidad en esa apertura del espacio. A Cata Corredor, Nadia Saade, Fede Coppola, Verónica Allocati, Mariana Sparvoli y Carolina Balduzzi que nos acompañaron con sus propuestas artísticas tomando el desafío de pensarlas en cruce con las investigaciones. A Onírica mecánica y al CCEBA Buenos Aires, a su directora Coca Morazo y a Mercedes Viviani, María Pardillo y Carolina Chavez que hicieron posible estas presentaciones artísticas y acompañaron

para que todo saliera hermoso. A Mariana Aparicio, Mariano Pantano, May Borovinsky e Inés Saavedra que sin ellas a la exposición, le hubiese faltado la magia necesaria. Al Colegio de la Ciudad, a Flavia Affanchino y Carolina Ferressini que acompañaron con tanto amor al grupo maravilloso de estudiantes con miradas luminosas: Julia, Martín, Josefina, Inés, Camilo, Iván, León, Tomás y Eitan, quienes realizaron sus prácticas pre-profesionales e hicieron mucho más que eso que apenas parece una formalidad escolar. Y también a la banda de música del mismo cole que nos permitió celebrar el cierre de la muestra, cantando y bailando.

Agradecemos a cada persona que, desde su lugar y su tiempo, busca construir ciudades maravillosas.

¿CÓMO CONSTRUIMOS CIUDADES MARAVILLOSAS?

Círculo de estudios “Cultura y desafíos urbanos” (2020 – 2021)

Hace un tiempo, en cada oportunidad que tenemos, le preguntamos a la gente cuál es su refugio en la ciudad o le pedimos que mencionen aquellas cosas/ personas/ lugares que las ciudades maravillosas deben tener y que las describan en sus detalles. Es muy fácil ver en esas respuestas que nuestras ciudades se entremezclan y construyen en esta ecuación Ciudad material + Ciudad simbólica + Ciudad de relaciones que ya Lefebvre (1974) nos traía en su texto *La producción del espacio*.

Pensar así la ciudad, nos implica a quienes estamos interesadas/os en cómo la cultura puede aportar a los desafíos urbanos, a involucrarnos en otras conversaciones, con personas que aparentemente no tienen que ver con el “campo cultural”. Debemos armar mesas de conversación interdisciplinarias e involucrarnos en temas de transportes, de producción, de educación, de turismo, de planificación urbana, desafiándonos a construir metáfora y poesía (lo simbólico de cualquier acción) en ámbitos aparentemente más renuentes y rígidos (remarcamos especialmente lo aparente).

¿Qué pasaría si algunos medios de transporte, tan cotidianos y que tanto nos marcan nuestras rutinas diarias, estuvieran pensados desde lo simbólico?, además de su función de facilitarnos los traslados de un lugar a otro por supuesto. ¿Qué pasaría si hubiera un buzón en cada estación de trenes donde, además de pasar la SUBE, puedas sacar un cuento para leer durante el recorrido?

La posibilidad de la metáfora en nuestras ciudades maravillosas.

En este mundo capitalista donde tanto prima la economía, incluso desde este enfoque y sin pelearse con eso o, mejor, mientras nos peleamos con eso en una pelea tan desigual, inventar otras posibilidades. Ese mismo gesto mencionado arriba puede pensarse como un gran plan de fomento a la lectura, involucrando a la industria editorial. Podrían entregarse para leer, comienzos o nudos de cuentos maravillosos que despierten el interés por luego querer ir a comprar el libro a una librería. Y que, también, ese mismo libro, esté en la biblioteca de tu barrio por si no querés o no lo podés comprar y que puedas leerlo en un lindo sillón, bien muyidito, o si no estás acostumbrado a leer o estás cansado, la bibliotecaria te lo lea al oído.

Otra vez, la posibilidad de la metáfora en nuestras ciudades maravillosas.

¿Cómo armamos esas mesas de conversación? ¿Qué necesitamos que suceda en nuestro campo cultural para estar dispuestos/as a que eso suceda? Creemos que debemos comenzar a desafiarnos con nuevas preguntas y que esas nuevas preguntas nos permitan ir encontrando nuevas respuestas.

Como parte de esas nuevas preguntas, armamos allá por el 2018 el Lab de Cultura + Territorio en el área de Comunicación y Cultura de FLACSO. En ese marco institucional, siempre generoso y abierto a las nuevas propuestas, decidimos convocar a la conformación de un Círculo de estudios en Cultura y Desafíos urbanos porque, sin duda, es necesario ser muchos/as si lo que buscamos es transformar realidades adversas. Realidades donde quepan muchos mundos, donde la diversidad sea un valor, diversidad de géneros, de cuerpos, de formas de pensar, de orígenes, de posibilidades económicas y que las realidades sean las que se adapten a las personas y no al revés.

A partir de una convocatoria pública, invitamos a personas interesadas en llevar adelante investigaciones alrededor de los ejes **CULTURA Y TERRITORIO** y ser parte de un Círculo de Estudios en el período 2020 - 2021.

Para nuestra grata sorpresa, se anotaron más de 80 personas de distintas partes del país e incluso de otros países de nuestro continente.

Desde FLACSO los/as acompañaríamos en la construcción de un marco conceptual colectivo, con formaciones específicas sobre algunas metodologías de investigación y, sobre todo, generando muchos espacios de conversación. Creemos que no hay mejor forma de pensar y reflexionar sobre los fenómenos sociales que conversando mucho.

Ya habiendo transitado este recorrido, aprendimos que "ser círculo" más allá de la formalidad del nombre, abre muchas posibilidades (deberíamos aprender más rápido en los ámbitos académicos la potencia de las rondas y de lo circular como forma de construcción de conocimiento). Buscamos ser círculo en cada instancia que nos encontramos, valorando y reconociendo los distintos saberes; ser círculo en nuestras posibilidades poniendo en juego, también, nuestras vulnerabilidades; ser círculo para los intercambios generosos de opiniones, de bibliografía, de experiencias; y, sobre todo, ser círculo en todas las oportunidades que nos dio encontrarnos a lo largo de estos dos años.

Nos encantó ser parte de este círculo, pensar juntos/as cada recorrido, desafiar los límites personales y colectivos, desafiarnos a pensar y correr barreras y prejuicios, conocer realidades de distintas partes del país, dialogar en la diversidad y echar fuego a los procesos. Creemos que los resultados hablan por sí solos.

Aquí les presentamos los trabajos de cada investigador/a. Decidimos hacerlo en formato de artículos, no se pierdan la oportunidad de

comunicarse con sus autores/as (tienen sus correos en cada texto, debajo del título) para conversar, generar intercambios con lo que uds mismos/as desarrollan o acceder a la investigación completa.

Nos sentimos honradas de haber sido parte de este proceso. Gracias, muchas gracias Miriam, Carmina, Gabriel, Silvia, Cecilia, Lorena, Clara y Natalia por haber compartido este recorrido.

Somos círculo para siempre.

Romina Solano y Paula Mascías

LAS CIUDADES MARAVILLOSAS¹

(Poema colectivo construido con los aportes de cada una de las personas que participaron del círculo)

Las ciudades maravillosas tienen personas con atuendos coloridos que cuidan sus jardines y agendas culturales atractivas como guías para las andanzas.

Empanadas bien alegres como las del Coco Fernández, margaritas para deshojar que siempre nos dicen que nos quieren, olor a eucalipto y chismes compartidos.

Las ciudades maravillosas conservan *la sombra de los cipreses siempre fresca y los lapachos con su lluvia rosada*, la vereda de la infancia y esa magia que tienen los recorridos urbanos con extrañamiento.

Cada carnaval y los atardeceres con batucada mezclados con la bachata de la verdulería que nos hacen bailar por siempre como si fuésemos las primeras de la fiesta.

Tienen casitas de ratón con forma de desagüe y los agujeritos corazón que siempre dedicamos a alguien.

En las ciudades maravillosas hay bazares como los de Burrial y La Favorita donde se puede conseguir de todo, especialmente ese jarrón muy brillante, lleno de flores y colores que con su frío hermoso nos resguarda del calor de la calle.

Construyamos ciudades maravillosas donde no falten nunca los olores multicolores.

¹Las presentaciones de cada artículo, las hacemos con los textos originales a partir de los que se armó este poema-manifiesto sobre Las ciudades maravillosas (la consigna fue elegir y describir 5 cosas que deben tener las ciudades maravillosas)

Las ciudades maravillosas tienen banderines colgados que son punto de encuentro y bienvenida, parques que generan aire revitalizante para quien lo necesite y balcones para ser, estar, vivir, existir.

Plazas como La Copita con su cielo azul celeste y su hermosa arboleda con miles de verdes y monoblocks que alguna vez pensamos serían nuestro lugar para revivir aquellos domingos anárquicamente festivos en la casa de los abuelos.

Las ciudades maravillosas tienen lugares que se pierden, mueren y desaparecen como forma de desencantos, casas convertidas en fondin y los pasajes misteriosos alguna vez descubiertos en los paseos con los hijos.

Tienen polución sonora, agua de coco, *Minhocão*, autos blindados, galerías de arte súper *Chic*, pinchos de camarão como preciosas mamushkas.

Las ciudades maravillosas conservan las acequias de los huarpes y los pedacitos de río que se escabullen entre las edificaciones, como recuerdo de que no pueden ser solo de cemento.

La lunita tucumana hecha canción, las conversaciones con Patricio y el susurro del cine El Cairo construyendo mapas de referencias.

En las ciudades maravillosas nos dejan escalar alto, muy alto los montículos de tierra y sentarnos para ver las avenidas, la gente pasando y darnos cuenta de la inmensidad del mundo y sentirnos libres y asustados.

Construyamos ciudades maravillosas donde no falten lugares para sentarse a conversar.

Las ciudades maravillosas tienen altares con cartelitos, flores y muñecos que recuerdan a aquel chico de 22 años.

Mantienen la multitud en marcha que al identificar nuevas caras asomadas en los balcones y ventanas cantan con entusiasmo: "mujer, escucha, únete a la lucha".

Las ciudades maravillosas conservan los rituales de los deseos pedidos antes de entrar al túnel y repetidos en voz baja hasta llegar al otro lado para que se cumplan.

Panaderías con su aroma inconfundible que nos hacen acelerar el paso como un impulso irresistible y los atardeceres primaverales donde la ciudad parece calmarse y el cielo encenderse con sus tonos azules y violetas entremezclados con naranjas y rojos.

Las ciudades maravillosas nos permiten atravesar senderos florecidos de lapachos y jacarandás y estar atentas a los ojos del gusano de cuerpo amarillo y dos esferas negras brillantes del parque que nos anticipan días inolvidables.

Recordar la luna llena que nos reveló ese antiguo ciprés y retener lo extraordinario de esa primera vez.

Construyamos ciudades maravillosas como lugares poderosos de intercambios anónimos desde donde construir lo colectivo.

Las ciudades maravillosas tienen perfume de los azahares en la primavera y los árboles con flores y enredaderas de diferentes colores y aromas que inundan los espacios.

La soledad del invierno con sus oscuridades y la yunga tan verde y tan salvaje con su invitación para caminar.

Los pavimentos brillosos que nos impiden abrir los ojos para ver si viene el colectivo y las plantas guirnalda que cruzan de un lado al otro de las veredas por las alturas.

Las ciudades maravillosas nos recuerdan los consejos de madre y la libertad que nos abraza al salir a caminar en la ciudad de los pobres corazones cuando sentimos soledad, encontrarnos en bibliotecas como "La Maga" y vivir en el bajo adoquinado, casi en falsa escuadra donde el paso se acelera y nos da más liviandad.

Las ciudades maravillosas conservan el anuncio previo a la tormenta refrescante y esa húmeda pesadez que nos inunda, la necesidad de conocer mundos en lo cotidiano y retener las épocas de descubrimientos asombrosos.

En las ciudades maravillosas hay un oráculo de empedrado desaparecido como el de la bajadita de la Fuente de las Utopías y especialmente lapachos solitarios como aquel de la plaza frente al monumento.

Construyamos ciudades maravillosas a escala uno en uno donde haya lugar para todos y todas.

ÍNDICE

01

RESCATE DE UNA HUELLA INVISIBLE

Ciudad Oculta, Ciudad de Buenos Aires
Por Miriam Priotti, gestora cultural, directora de PH15

Sacar fotos se volvió cada vez más simple. ¿Pero tienen esas fotos que tomamos el poder de contarnos una historia, de mostrarnos un sentimiento, de ayudarnos a entender?

En esta investigación me propuse recorrer el trabajo de Fundación PH15 para retomar las prácticas iniciales de la organización en la comunidad de Ciudad Oculta de la Ciudad de Buenos Aires y analizar los rastros presentes hoy en las trayectorias de quienes fueron participantes durante los primeros diez años de trabajo.

02

EL RECORRIDO DE UNA GOTA

La Paz, Entre Ríos
Por Carmina López, comunicadora.

Esta investigación se propuso reflexionar acerca de la relación entre un cuerpo de agua que atraviesa y, al mismo tiempo, es atravesado por la configuración de una ciudad de pequeña escala que crece a ambos lados de su curso, y los lazos sociales que se despliegan a través de dicha conformación.

Los procesos imaginarios relacionados con este tipo de vínculo fluvial son abordados a partir de las experiencias sensibles de un grupo heterogéneo de vecinas y vecinos que habitan el borde del arroyo Cabayú Cuatíá, en La Paz (Entre Ríos).

03

FRAGMENTOS URBANOS DE LA DESOLACIÓN: LA ESTACIÓN DE VILLA LUGANO EN PANDEMIA

Villa Lugano, Ciudad de Buenos Aires
Por Gabriel Hernán Ravano, antropólogo y *flaneur*

Este trabajo buscó dar cuenta del espacio público de la zona centro de Villa Lugano en la Ciudad de Buenos Aires (la zona de la estación de trenes), con un particular énfasis en cómo la imagen de un barrio popular es construida contradictoriamente desde el urbanismo y la acción de los urbicolas. Decimos contradictoriamente pues esa imagen es un espacio de lucha entre la ciudad concebida desde el urbanismo (y el poder) y las artes del débil, al decir de De Certeau, las lógicas de los caminantes.

04

IDENTIDAD EN EL ANDAR. HACIA UNA METODOLOGÍA DE LAS ITINERANCIAS

Chacarita, Ciudad de Buenos Aires
Por Natalia Felder, arquitecta, interesada en conocer cómo se produce el espacio urbano

Este trabajo tuvo como objetivo investigar cuál es el aporte que realizan los itinerarios cotidianos en la construcción simbólica y material del espacio urbano común; es decir, indagar en cómo se configuran subjetividades, arraigos e identidades colectivas al andar y cuál es el aporte derivado del hecho de que ese recorrido sea conocido y estructurante de una cotidianidad.

Resulta factible plantear que, tanto desde los imaginarios colectivos como desde las políticas públicas de movilidad, se concibe a los recorridos en la ciudad como el tendido de una red objetiva, desde su punto de partida hacia el de llegada, y a la persona como transeúnte. Por el contrario, centrada en el barrio de Chacarita, busqué recuperar a las calles y veredas como aquellos elementos poderosos de conocimiento de la ciudad.

05

EL PATRIMONIO CULTURAL DEL POBLADO DE AMAICHA DEL VALLE, EXPRESIÓN DEL PROCESO HISTÓRICO DE TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO

Amaicha del Valle, Tucumán
Por Silvia E. Rossi, arquitecta y especialista en
Patrimonio cultural

El poblado de Amaicha del Valle se encuentra ubicado en el Valle de Yocavil, un área geográfica y cultural del Noroeste Argentino que posee importantes recursos naturales, arqueológicos, antropológicos, arquitectónicos y artísticos. Su territorio es la expresión de una construcción colectiva y sincrética en la que se pueden identificar las huellas de los distintos períodos históricos que lo conformaron.

La investigación realizada se propuso identificar las distintas piezas que constituyen dicho Patrimonio como la expresión de la historia del valle que se articula en un paisaje cultural común.

07

PRÁCTICAS URBANAS. DERIVAS SUBJETIVAS Y SIMBÓLICAS ALREDEDOR DE LAS FACHADAS

Villa Urquiza, Ciudad de Buenos Aires
Por Lorena Marchetti, artista y diseñadora gráfica

¿Cómo diseñamos nuestras ciudades ahora, cuando nuestras experiencias avanzan con un nuevo sistema de valores bajo un capital emocional y de la mano del orden de la percepción, para afrontar los estudios de espacios y entornos construidos?

Este trabajo se propuso realizar un análisis e investigación visual a partir del cruce entre la arquitectura y los modos en que habitamos hoy los espacios públicos, entendiendo las prácticas urbanas como prácticas sociales, físicas y empíricas que hacen especial hincapié en la inmersión de la cotidianeidad como formas de trazar y plasmar cartografías culturales.

06

EL CARNAVAL ARTESANAL DE LINCOLN COMO MOTOR DE DESARROLLO LOCAL. UN ANÁLISIS DE SUS ECOSISTEMAS COMO BIEN COMÚN

Lincoln, Provincia de Buenos Aires
Por Clara Miravalle, gestora cultural y carnavalera

Esta investigación se propuso analizar el Carnaval de Lincoln entre los años 2020 y 2021 a través de los ecosistemas que lo componen: industrias culturales y creativas, las redes y comunidades que son parte, buscando aportar conocimiento sobre cómo los proyectos sociales, de arte y cultura pueden contribuir al desarrollo territorial.

Entre los hallazgos, se destaca que el Carnaval de Lincoln es uno de los motores para el desarrollo de otros sectores productivos. Se abren así una serie de interrogantes: ¿en qué aspectos se traducen esos desarrollos? ¿Cuáles son las claves para su desarrollo sostenible?

08

“QUÉ ESCRIBE EN MI PARED LA TRIBU DE MI CALLE”. UNA APROXIMACIÓN A LAS EXPRESIONES VISUALES EN EL PAISAJE URBANO ROSARINO

Rosario, Santa Fe
Por Cecilia de Michele, poeta y politóloga

En este trabajo de tipo exploratorio y descriptivo, me propuse analizar las tensiones presentes en las políticas públicas que buscan abordar las expresiones visuales en el paisaje urbano de Rosario, centrándome particularmente en el período que va del 2015 al 2019.

Algunas hipótesis previas movilizaron este trabajo y se vinculan con que las políticas públicas de gestión de las expresiones visuales en el paisaje urbano presentan un conjunto de tensiones que son reflejo de ciertos posicionamientos sobre el rol del Estado y -eventualmente- su lugar en el ordenamiento de la sociedad.

01.



Fotografía tomada por Lucas Vidal en un evento CuJuCa en la comunidad de Ciudad Oculta. © Fundación PH15

RESCATE DE LA HUELLA INVISIBLE

Miriam Priotti

miriampriotti@gmail.com

MIRIAM PRIOTTI

Ciudad de Buenos Aires, Argentina

La primera ciudad en mi vida fue Rosario. Nací en Venado Tuerto, crecí allí y si bien se trata de una ciudad pequeña (hoy ya no tan pequeña), Venado tiene más bien la dinámica de un pueblo grande. Para nosotros ir a la ciudad era ir a Rosario. Y lo mío fue amor a primera vista. Desde mis primeros viajes a Rosario supe que mi futuro sería en ciudades. Si bien vivo en Buenos Aires hace más de 20 años, cuando pienso en ciudad, lo primero que viene a mi mente son la peatonal Córdoba, el lago del Parque Independencia, la bajada al Parque España... para mí, la ciudad de mi vida es Rosario. Fue mi ciudad de visita cuando era niña, y fue mi primera ciudad de residencia cuando me fui de mi casa materna. Y de allí serán mis cinco maravillas.

El jarrón de La Favorita

El primer recuerdo de infancia que tengo de Rosario es un enorme jarrón de cerámica que hasta el día de hoy está en el interior de la tienda La Favorita. Cuando era chica hasta me podía acercar, tocarlo y estaba frío, helado. Un frío hermoso que contrastaba con el calor de la calle. Lo recuerdo muy brillante y lleno de flores y colores. Ese era mi trofeo, lo había logrado, estaba ahí otra vez levantando imaginariamente la copa, estaba en la ciudad.

Los ojos del gusano del parque

Al entrar a Rosario por Oroño antes que se haga boulevard, yo ya sabía que estábamos en la ciudad cuando empezaba a ver el costado del Parque. Entonces apoyaba los ojos contra el vidrio del auto para no perderme sus ojos. Pasaba rápido y era importante estar

alerta: dos esferas negras brillantes en un cuerpo amarillo, una mirada desquiciada en movimiento que me recibía y me decía que ese día iba a ser inolvidable.

El Lapacho de la plaza frente al monumento

Los lapachos rosados son árboles hermosos, pero hay uno que es el más bello de todos. A principio de octubre y en la Plaza Barrancas de las Ceibas empieza a desplegar sus flores, me hace feliz cada vez que puedo verlo. Rosario está llena de lapachos rosados, quizás este es mi favorito porque está solo, en un parque lleno de otras especies, regando su lluvia rosada.

El empedrado desparejo de la bajadita de la Fuente de las Utopías

El empedrado arma un mapa raro, un laberinto con mensajes ocultos y siempre es uno diferente. Me gusta pensar que es un oráculo, que una piedra me llevará a la siguiente para dejarme descubrir la respuesta de alguna de las preguntas que no me dejan dormir, pero es al revés. Me lleno de interrogantes en el recorrido, me voy más confundida. Ya volveré otro día para seguir buscando.

El sol de la siesta en el pavimento del centro

Raja el pavimento, en Rosario pasa. Nunca más sentí un calor igual, ni un brillo semejante que me impida abrir los ojos. Dos y media de la tarde en la esquina de Urquiza y Entre Ríos. No hay nada, ni un sólo lugar en el cual resguardarse. Somos el sol, el pavimento y yo en la parada del colectivo que no llega y empiezo a sentirme mareada, un mareo de calor que me resulta placentero, y empiezo a imaginarme en otro lugar.

Más allá de la cuestión estética ¿Cuál es el aporte que el arte puede hacer a la construcción de ciudades maravillosas? ¿Tienen las dinámicas propias del mundo del arte el potencial de ser agentes de cambio? A partir del análisis del caso de Fundación PH15 propongo reflexionar sobre el arte y su capacidad para transformar el entorno.

Casi desde principio de este siglo trabajo en PH15. Me acerqué a eso que en aquel momento era un proyecto incipiente atraída por la idea de hacer un aporte comunitario desde mi propio saber, la fotografía. En ese tiempo era estudiante avanzada y la propuesta me resultaba atractiva: **PH15 se proponía utilizar el arte como una herramienta de cambio social.** Y lo hacía a través de la realización de talleres de fotografía para niños, niñas y adolescentes atravesando una situación de vulnerabilidad. Todos los sábados por la mañana viajábamos hasta Ciudad Oculta¹ y llevábamos adelante una taller de tres horas de duración para un grupo de 20 adolescentes que habían llegado hasta allí movilizados por una idea muy simple: empezar a contar con imágenes todo aquello que no podían contar con palabras. Para esto, todos contaban con la misma herramienta: una cámara fotográfica pocket analógica con un rollo fotográfico blanco y negro listo para disparar 33 imágenes que se renovaba semanalmente². Cada participante llevaba su rollo, tomaba fotografías libremente durante la semana y estas imágenes eran puestas en común con sus compañeros en los siguientes encuentros. De esta manera, al tiempo que se proponían herramientas expresivas y técnicas, se favorecía el desarrollo de procesos de reflexión y cambio, se fomentaban valores democráticos y participativos y se fortalecía la identidad individual y grupal.

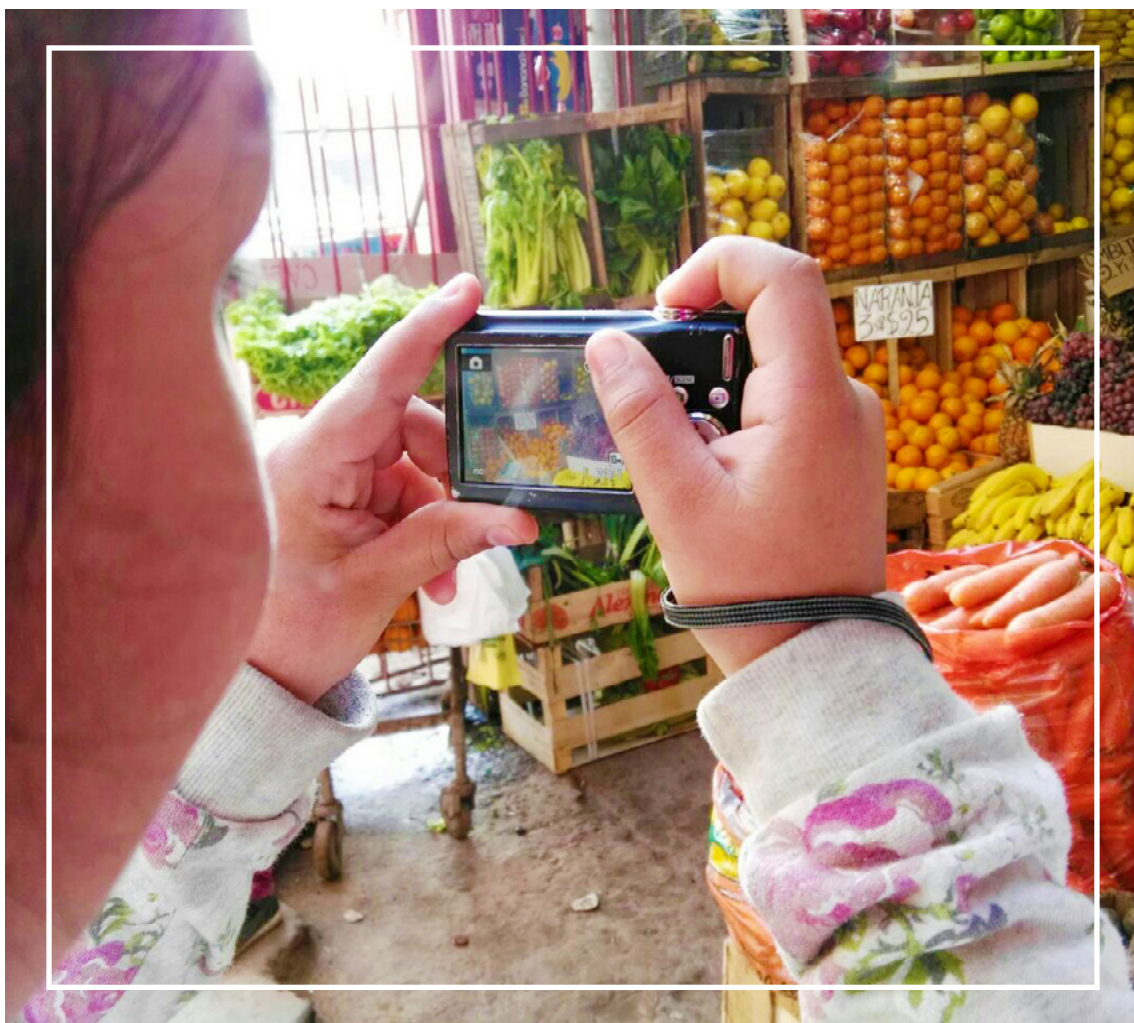
¹Ciudad Oculta se encuentra localizada en el barrio de Villa Lugano, al sudoeste de la Ciudad de Buenos Aires. Según los últimos datos oficiales (del año 2010) habitaban en ese momento en Ciudad Oculta 15.568 personas.

²Desde 2000 y hasta 2013 todas las actividades PH15 se realizaron con cámaras fotográficas analógicas. Desde ese año se comenzó una transición hacia la fotografía digital, formato que se utiliza actualmente en la totalidad de las propuestas. Todos los materiales necesarios para el desarrollo de los talleres son provistos por PH15. Estos materiales provienen de campañas de donaciones que la organización organiza periódicamente, logrando conseguir por esta vía el 90% de su equipamiento.

A lo largo de los años mi lugar dentro de PH15 fue cambiando, desde hace un tiempo largo soy una de las directoras de la organización. También fueron transformándose las prácticas para adaptarse a los nuevos contextos de trabajo (al día de hoy PH15 llevó adelante talleres en más de 200 comunidades de todo el país) y las nuevas búsquedas y realidades. De todos modos, **la visión sigue siendo la misma: una sociedad que se apropie del arte como herramienta de cambio social.**



La fotografía como herramienta



Registro de una salida fotográfica en el marco de los talleres de PH15. Foto: Moira Rubio

Sacar fotos se volvió cada vez más simple. ¿Pero tienen esas fotos que tomamos el poder de contarnos una historia, de mostrarnos un sentimiento, de ayudarnos a entender? No siempre. Sin embargo, cuando eso sucede, la fotografía pasa a ser algo más que un fotograma aislado. **Se transforma en la puerta de entrada a otro mundo, mucho más profundo, que como en un juego de espejos nos permite mirarnos a nosotros mismos pero con otros ojos y, desde esa reflexión, volver nuestra mirada al mundo.**

Desde su primera propuesta PH15 ha trabajado con el lenguaje fotográfico, y esta decisión fue clave para todo lo que estaba por venir: la elección de la herramienta no fue impuesta, sino que fue planteada por el primer grupo que participó de los talleres. Este hecho sembró una impronta: en todas sus intervenciones PH15 trabaja con grupos y espacios que están en la búsqueda de explorar un lenguaje artístico visual.

Más allá de esta primera intervención PH15 siguió eligiendo el lenguaje fotográfico como herramienta artística en todas sus prácticas y esto tiene que ver con diversos factores. Por un lado, desde sus inicios y hasta hoy el equipo de trabajo ha sido conformado mayoritariamente por artistas visuales y fotógrafos, esta situación plantea un proceso creativo en el cual la fotografía siempre está en el centro. Por otra parte, cada vez que PH15 es convocada para realizar una práctica comunitaria, quienes se acercan lo hacen buscando estrategias que involucren el lenguaje fotográfico. Cada vez más la fotografía se convierte en una herramienta al alcance de la mano: salvada la diversidad de aspectos técnicos empezar a sacar fotos está a un clic de distancia, la gran mayoría de las personas cuentan con un dispositivo que saca fotos o bien cuentan con alguna persona cercana que dispone de este dispositivo³. Y surge otro aspecto que tiene que ver con la calidad técnica de la toma: para las intervenciones de PH15

³Pensamos sobre dispositivos de manera amplia: cámara fotográfica, celulares, tablets, computadoras y todo aquel objeto tecnológico que nos permita realizar una toma de imagen.

todo dispositivo es válido para empezar a contar con imágenes aquello que se desea contar. Desde la visión de la organización la calidad de la obra no está dada por sus condiciones materiales sino más bien por sus posibilidades expresivas. **El protagonismo de la obra se manifiesta en aquello que se quiso contar, cómo se lo cuenta y de qué modo se lo resuelve más allá de las dificultades técnicas que pueden presentar realizar la toma fotográfica con un dispositivo de baja calidad.**

Esta idea sobre las posibilidades técnicas de los dispositivos no aplica sólo a la era digital: hasta el año 2013 todas las intervenciones de PH15 se realizaron con cámaras analógicas y rollos fotográficos, y allí también el foco estuvo siempre puesto en qué historia se estaba contando más allá de la materialización de la obra. Esta visión sobre los aspectos técnicos de la imagen rompe con los cánones tradicionales que habitaban y se hacen cada vez más fuertes en el universo de la fotografía artística: la calidad técnica de las obras es un aspecto altamente considerado en el mercado del arte fotográfico. Desde el punto de vista de PH15 éste es un punto de exclusión: el único modo de lograr una alta calidad técnica en la obra fotográfica es a través de la adquisición de equipos e insumos de un alto valor económico. Sin embargo PH15 ha logrado atravesar la barrera de la técnica y las obras de sus fotógrafos han sido exhibidas en numerosos museos y galerías nacionales y extranjeros⁴. Esto se da porque en sus intervenciones **PH15 propone apropiarse de las condiciones materiales existentes, utilizarlas como herramientas creativas, reflexionar sobre la estética que nos proporciona nuestra herramienta posible y explorar cómo estos aspectos pueden contribuir en la composición fotográfica.**

⁴ <http://www.ph15.org.ar/exhibiciones/>



Una muestra fotográfica de PH15 en la vía pública dentro de la comunidad de Villa 31 se refleja en los espejos de un vendedor callejero. Foto: Moira Rubio

En palabras de Ariel Vicondoa, ex participante y ex docente de los talleres en Ciudad Oculta entre 2005 y 2012: *“Eso era lo lindo que tenía, que nosotros estábamos armando una muestra con cámaras de plásticos y rollos vencidos y la gente no lo podía creer, entonces, cuanta más la adversidad, mejor el resultado. Lo que me di cuenta después es que estábamos siempre en equipo y eso hacía las cosas posibles, hacíamos fotografía reciclando, no teníamos laboratorios y armábamos los químicos abajo de una mesa. Esto era una de las cosas buenas que tenía PH15”*.

Ahora bien: ¿entonces todos podemos ser fotógrafos? Según Pablo Altuve, ex alumno y tallerista de PH15 entre 2001 y 20011 *"Si le das veinte cámaras a veinte chicos vas a ver que hay muchas buenas fotos. Pero después hay todo un aprendizaje del lenguaje y una crítica constante para que no sea más una casualidad la foto buena. En un primer rollo muchos van a tener fotos buenas. En muchos casos hasta instintivamente o por casualidad, sin saberlo. Lo que nosotros tratamos de hacer es que el chico se dé cuenta dónde está la foto buena y donde está la mala, que la buena la vuelva hacer y la mala trate de evitarla. Ahí está la diferencia. Hacemos un taller a largo plazo para que los chicos crezcan y logren hacer trabajos iguales a los de cualquier fotógrafo. Cuando un chico hace un trabajo con un tema, con una mirada particular, y hace toda una edición, estamos hablando de un laburo igual al de cualquier fotógrafo, que compite en el mercado con cualquier fotógrafo".⁵*

PH15 es un hecho artístico que trasciende la obra individual. La fuerza creativa se pone en juego en cada una de las actividades, acompañando el devenir de un proceso colectivo que se expande más allá del tiempo que dura el taller. En cada experiencia nacen nuevos territorios mientras que otros emergen a la superficie y comienzan a interpelarnos con su mera presencia.

Con el transcurso de los distintos talleres, el abordaje en diversas comunidades y las exposiciones fotográficas de las obras producidas, comenzó a resonar en el equipo de trabajo de PH15 nuevos interrogantes que, relacionados con los objetivos de base, proponían una nueva mirada sobre las producciones fotográficas: *las producciones individuales de quienes participan de los talleres construye colectivamente un acervo que se constituye en patrimonio intangible de las comunidades abordadas, conformado por la mirada tan particular de quienes residen.* Es un archivo original, que visibiliza parte de una historia que no se difunde sobre éstas comunidades y le otorga *otra*

⁵ Lucena, Daniela (2008) El primer rollo es alucinante, Revista Ramona.

complejidad y otra textura a los relatos conocidos sobre las historias barriales.

Al recorrer su propia comunidad munidos de una cámara fotográfica y con la inquietud de plasmar con esta herramienta todo aquello que quisieran contar con el lenguaje visual, *cada una de las personas jóvenes fotógrafas ha ido construyendo una visión única de todo aquello que lo rodea.*

Tal es el caso de Natalia Godoy, ex participante en los talleres de Ciudad Oculta entre 2002 y 2006, quien lo expresa de este modo: *"Las fotos que salen en los diarios o en las revistas sobre la villa las veo feas... no es por nada pero las veo como que quieren mostrar la pobreza, y eso no era lo que yo quería mostrar. Yo quería mostrar otra cosa, quizás te daba la vuelta de rosca en ese sentido... Sí, se inunda, pero también pasan cosas... buenas"*



Lucas Vidal posa junto a su obra exhibida en una muestra en Galería Buenos Aires Sur mientras sostiene la página del libro PH15Años donde sale su fotografía. Autor: Horacio Bravo

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles - Guatari, Felix (1977) Rizoma: Introducción. Editorial Pre-Textos

Guatari, Felix - Rolnik, Sueli (2006) Micropolítica: Cartografías del deseo. Editorial Traficantes de Sueños.

Holmes, Brian (2010) Manifiesto Afectivista. Revista Des-Bordes

Lucena, Daniela (2016) Manual de Metodología PH15. Una herramienta para la socialización de la práctica. Buenos Aires Fundación PH15.

Lucena, Daniela (2008) El Primer Rollo es Alucinante. Revista Ramona 78.

02.



EL RECORRIDO DE UNA GOTA

Carmina Belén López

carmibelopez@gmail.com

CARMINA LÓPEZ

La Paz, Entre Ríos, Argentina (vive entre Rosario y su ciudad)

Caminar por la ciudad, con o sin destino definido, y encontrarse un pedacito de río escabullirse entre las edificaciones.

El Cairo, cine público donde los cuerpos se sumergen en las invenciones y el susurro de los más variados secretos.

La creencia (más bien, el juego) de preparar una intención unos segundos antes de entrar al túnel con el auto. Repetirla en voz baja desde que se corta el sonido de la radio hasta que éste vuelva a aparecer, ya del otro lado de los puentes ferroviarios.

Una parte de la multitud en marcha identifica nuevas caras que se asoman en los balcones y ventanas de los edificios de la cuadra por la que va pasando. Por más distante o efímera que resulte su presencia física, esa persona se vuelve motivo suficiente para aminorar el paso y cantar con entusiasmo: "mujer, escucha, únete a la lucha".

Las agendas culturales: son una de las primeras cosas que busco o pregunto cuando tengo contacto con una nueva ciudad. Muchas veces funcionan como puntapié inicial para luego seguir otras referencias y criterios de andanzas. Guardo pocas cosas en cantidad, una de ellas son las agendas y programas culturales en versión papel.

*Si quiero estudiar la vida de las imágenes del agua,
tengo pues que devolverle su papel dominante
a los arroyos (...)*

Gastón Bachelard ([1978] 2003:16).

Asentamientos humanos con creencias y fantasías distintas, pertenecientes a diversas épocas y debates geopolíticos han nacido y crecido cerca de un curso de agua. Ahora bien, ¿qué sucede cuando el cauce no se relaciona con un frente, sino discurre por el entramado de una ciudad que se despliega en torno a ambos lados de su curso? Este es el caso de La Paz, ubicada al noroeste de la provincia de Entre Ríos, surcada por el arroyo Los Paraísos y, aquel que se constituye en nuestro punto de mayor detenimiento: el Cabayú Cuatiá. Un cuerpo de agua que se mueve, durante aproximadamente 20 km., entre patios, frentes de casas y zonas baldías hasta sumergirse en el río Paraná. Mientras el Cabayú atraviesa la planta urbana de sur a norte, Los Paraísos lo hace por el oeste. Sin embargo, es el primero quien presenta una significación particular para la ciudad dada la confluencia de una serie de condiciones, en algunas de las cuales nos detendremos en este artículo.

La relación entre cuerpo de agua y trama urbana será abordada desde una mirada cultural interesada por cómo las personas que habitan este vínculo se perciben a sí mismas y aquello que descubren en el transcurrir de sus días. El tono experiencial que atraviesa a gran parte de esta propuesta nos ubica muy cerca de las formaciones socio-culturales que integran el estudio de la vida cotidiana contemporánea. El objetivo es considerar desde un comienzo el diálogo que existe entre ciertos discursos naturalizadores, las jerarquías relativas al cuadro anatómico del saber y las formas móviles que ofrece lo fluvial en tanto perspectiva de abordaje. Una perspectiva que incorpora y, al mismo tiempo, trasciende *"los atributos biológicos-físicos del agua"* para ahondar, como señala Rutgerd Boelens, en otros sentidos que *"presentan funciones, valores y significados en disputa"* (2017:87).

Por momentos, este ejercicio de reflexión puede resultar redundante para las sociedades que cantan, escriben, amasan, pintan en torno- o cerca- de una relación constituida en dichos términos. Pero, justamente, es allí, en la convivencia con una inevitable cercanía (Magnani, 2002), desde dónde muchos de los autores y autoras con quienes dialogaremos a continuación parten al momento de preguntarse cuál es la vinculación entre los procesos imaginarios y las transformaciones físicas de este tipo de territorio.



Anotaciones en torno a una relación

Al igual que otras ciudades entrerrianas, La Paz cuenta, como diría Stuart Hall, con cierta “*densidad experiencial*” que remite a los cuerpos de agua involucrados con su extensión. Desde los poemarios hasta los cancioneros, pasando por las fotografías aéreas de los procesos de urbanización y las pinturas con esos profundos atardeceres que nacen detrás del horizonte fluvial. El calendario de actividades anuales, también, habla de esta relación sintiente con la geografía del lugar. Los festivales de arte y música los incorporan en el diseño de su identidad. Por ejemplo, el nombre “*Galas del Río*” o el logo de “*Cuando el pago se hace canto*”, cuyos afiches cuentan con el guinche portuario y las aguas marrones como una de sus referencias habituales. Eventos deportivos como el triatlón o las competencias de pesca, en sus diferentes modalidades, se han convertido en parte de los principales atractivos del perfil turístico adoptado en las últimas décadas por la ciudad. Así como, también, la instalación de un complejo termal, cuyo valor diferencial se plantea en función de las propiedades del agua y su vista panorámica hacia las islas. En el devenir cotidiano de los días, una escena se repite: la de los fines de semana conformada por una hilera de autos esperando al sol caer, mientras pequeños grupos de caminantes cumplen con su cuota de actividad física.

Dentro de este abanico de expresiones y prácticas, **existen zonas de frecuente concentración “espontánea” de las y los habitantes, referidas a determinadas partes de la trama urbana en la cual ciertas trayectorias coinciden tanto en su paso como en sus pausas.** El borde costero resulta ser una de ellas y la vera del Cabayú Cuatiá, como dicen los relatos de origen, *“la base del pueblo”*. En el puerto natural de este arroyo se asentaron grupos de mepenes, una parcialidad de los Chaná-Timbú, también, conocidos como los canoeros del Litoral (García Izaguirre et.al, 1979). Luego, las investigaciones y los documentos normativos de la ciudad mencionan a los puesteros de estancias vecinas, quienes, además de refugiarse durante las épocas de inundaciones y contar en ese sector como un punto elevado desde el cual observar el terreno, embarcaron desde allí los productos obtenidos de la tierra (García Izaguirre y González Castrillón, 1985). En 1835, el gobernador Pascual Echagüe decreta en esa zona la fundación de la llamada, por aquel entonces, villa La Paz, cuyo ejido se definiría dos décadas y media después. El área en cuestión contaría con el arroyo Cabayú como límite al norte y el río Paraná al oeste.

Según la recopilación realizada por Rubén Bourlot y Juan Carlos Bertolini (2016), **las traducciones del nombre del arroyo tienden a coincidir en relación con el primer término. Cabayú significa “caballo”. Animal que, por cierto, también aparece como una de las figuras centrales en el escudo de la ciudad junto con la de una embarcación a vela. El significado se diversifica con el segundo término, el cual varía entre “-blanco o -plateado”, “-de papel”, “- marcado” y “-pintado” de acuerdo a las diferentes interpretaciones que circulan con mayor predominancia en la zona.** Por su parte, las historiadoras paceñas Eloísa Izaguirre y Alicia González (1985) encuentran que el primer registro cartográfico de este arroyo data de 1768, cuando su nombre aparece en el *Plano de la Capitanía General de las Tres Provincias del Río de la Plata, Paraguay y Tucumán*, realizado por Milláu y Miraval. Otro dato interesante para ellas transcurre en 1842, siete años después del decreto de fundación de La Paz, cuando el nombre Cabayú

Cuatiá figura junto con el de la ciudad en el mapa Great Chaco Plancha III. Map of the Rivers Paraná and Paraguay, dibujado por R.B Hugues.

Durante los días de lluvia, una parte del agua que cae sobre las calles de La Paz tiende a desplazarse en dirección a este arroyo. La disposición se debe a una inclinación del suelo caracterizado, al igual que otros sectores de la provincia, por diferentes picos de elevación de la tierra que llegan a alcanzar varios metros de altura. El Cabayú cuenta con la capacidad de drenar el escurrimiento superficial del agua. Aunque en las épocas de crecidas, también, es susceptible de perder su carácter encajonado con motivo de diferentes factores. Según el análisis realizado por el *Comité Intergubernamental Coordinador de los Países integrantes del Río de la Plata* (2017), esta amenaza no resulta ser un acontecimiento aislado. Las inundaciones en la zona comenzaron a aumentar su frecuencia desde la década del 70, principalmente, con motivo del fenómeno El Niño y el impacto del uso de los suelos en las cuencas altas de los grandes ríos (2017:33).

Otras de las particularidades, señaladas por Carlos Rodríguez Armesto (1987), investigador local, en su sección del semanario *El Paceño*, era la existencia de zanjones que nacían en la parte más alta de la ciudad (hoy identificada con las dos calles centrales, Echa-güe y San Martín). Con la intención de graficar su explicación, Rodríguez Armesto suma al escrito un plano en el cual se observa el trazado de cinco zanjones que fueron rellenados. En otro artículo publicado en el mismo medio, el investigador habla de la obra de rectificación que se realizó de este arroyo a la altura de San Lorenzo y Sáenz Peña (1917-1940), calles entre las cuales se producía una leve curva en las paredes del cauce. Más cercano a nuestros días, los portales web anunciaron la finalización de la primera etapa de reencauzado de cinco metros de ancho del Cabayú (2020) en un sector del llamado Barrio Puerto.

Con el paso de los años, "*el patrón ortogonal de ocupación del territorio*

se expandió más allá de los arroyos que la limitaban y se desarrolló de forma lineal a lo largo de la avenida de acceso” (2018:112). De tal modo que, en la actualidad, el crecimiento de la ciudad se visualiza a través de dos ejes perpendiculares. Uno se establece en dirección norte-sur, el cual resulta ser paralelo al Río Paraná, y el otro es el eje este-oeste que conecta el área central de la ciudad con las rutas N° 12 y N° 1. El arroyo es quien, en esta disposición, *“divide la planta urbana en dos sectores comunicados entre sí a través de tres puentes”* (CEAMSE e INCOCIV, 2013: 1). Dos de los cuales, los llamados Puente Rojo y Puente Blanco, funcionan como vías de ingreso y egreso de la ciudad, respectivamente. **En un territorio de ciento diecinueve metros cuadrados, el Cabayú discurre entre la vieja y la nueva planta urbana paceña.** Los antecedentes de transformación antes mencionados no sólo inciden en la forma de las paredes del cauce o en las direcciones que adoptan las aguas al moverse, sino en la relación de la cual nos abocaremos en esta oportunidad desde la perspectiva ciudadana.



El espacio fluvial, desde la imaginación barroca de Gastón Bachelard y Graciela Silvestri

Una corriente no es solo el elemento agua que la constituye o las valoraciones que existen en torno a la misma, sino también un modo particular de comprender las relaciones inherentes al espacio. El abordaje histórico, pero sobre todo cultural impulsado por Graciela Silvestri desde la cuenca del Plata, nos proporciona algunas claves para indagar lo fluvial desde esta perspectiva. Su reflexión teórica se ha constituido, desde la mirada de Silvina Quinteros (2003), en una referencia actualizada para el estudio de los paisajes fluviales. En diferentes proyectos y publicaciones, la investigadora argentina indaga la imagen del agua como “(...) ese elemento que carece de forma

propia, y que lenta pero constantemente corroe toda fabricación, toda edificación, penetrando en los poros de los materiales más firmes" (2016: 21).

Cuando se publican los avances del programa de investigación Sudamérica Fluvial (2016), sus coordinadores, Silvestri y Fernando Williams, reflexionan acerca de la contradicción que experimentan los desafíos urbanos al momento de considerar desde un inicio de sus evaluaciones la lógica que proponen los cuerpos de agua. Junto con los cauces que le dan nombre a su definición política, la provincia de Entre Ríos es atravesada por más de cuarenta mil kilómetros de aguas superficiales y siete mil cursos subterráneos. Esta red hidrográfica integra el tramo bajo de la cuenca del Plata, la cual comprende la quinta parte de Sudamérica, y del acuífero Guaraní, el tercer reservorio de agua dulce en importancia mundial. En muchos casos este tipo de proximidad física no resulta ser una condición suficiente para que las representaciones territoriales y las obras o proyectos que se realizan en torno a uno o más cauces dialoguen de manera extendida con la ambigüedad que caracteriza a este tipo de territorios en particular.

Según las primeras conclusiones del programa, esta situación *"ha tendido a modificarse en las últimas décadas con diferentes resultados"* (2016: 4). Un claro ejemplo es aquel que brinda Sonia Scarbelli en su libro *La orilla más lejana* (2009), al hablar del paso de una ciudad que le *"da la espalda"* al agua a aquella que brinda su *"mirada y atención"* (2009: 21). Silvestri y Williams encuentran en ese desfase un problema cultural de larga duración relacionado con la predominancia de lo que llaman, parafraseando a Gastón Bachelard, una *"imaginación material seca"* (2016: 4). Es decir, una imaginación asociada más con una cierta idea de permanencia que la *"fluidez e inestable transparencia"* (2015) a las que nos acercan las aguas. Para Bachelard, esto lo podemos asociar con los soñadores que *"participan' menos de la realidad acuática"* que aquellos que

"atienden al llamado del fuego o de la tierra" ([1978] 2003: 14). La hipótesis que guía esta distinción es que, en ciertos casos, el agua no se presenta como el componente principal de sus sueños, sino más bien como un *"adorno"* de los paisajes en los cuales estos se encuentran involucrados. Es decir, forma parte del espacio, pero no es constitutivo de él ni de las distintas formas que asume lo vivido (Lefebvre y Soja).

Un aspecto clave en la recuperación del trabajo de Bachelard por parte de Silvestri es la incidencia del complejo perceptivo en la conformación de un vínculo relacional con las cosas. En palabras de la autora, *"(...) la facilidad del agua para componerse con otros elementos nos introduce a imaginaciones barrocas"* (2014; 2). Y agrega: *imaginaciones "en las que la mano piensa"* (2014; 2). Así como los diferentes estados del agua refuerzan la idea del carácter transitorio en un continuo discurrir, también, las variaciones en sus patrones de color nos recuerdan la íntima relación que el agua presenta con las condiciones en las cuales ella participa. Desde la mezcla de sedimentos no consolidados, pasando por el florecimiento de las algas, la interacción con otras corrientes o las variaciones que se producen en el campo de la representación cartográfica, por mencionar sólo algunos ejemplos.

La referencia de las manos, y no de otra parte del cuerpo, responde, por su parte, a un tipo de imaginación que se habilita sólo a través de ellas. Es su capacidad, de ahí la autonomía que se le reconoce, de *"liberarse de los límites de la materia"* (1978: 14). Son sus propios sueños y supuestos, dice Bachelard, los que entran en juego en la búsqueda por acercarnos a una interioridad no descubierta. Desde el campo de la filosofía, diversos autores como Derrida, Heidegger, Hegel, Nancy, entre otros, han reflexionado en torno a la figura de la mano más allá de su capacidad de agarrar o tocar, relacionándola, en algunos casos más que otros, con el elemento del pensamiento. *"Además de las imágenes de la forma (...) existen imágenes directas*

de la materia. La vista las nombra, pero la mano las conoce" (1978:8). En lugar de abordar la cosa en sí misma o de comprobar algo, se inaugura así un proceso de descubrimiento en el que confluyen diversos atributos y percepciones, como expresa Gustavo Galuppo (2019), "susceptibles de ser abordados desde una aproximación interpretativa siempre parcial, evidentemente incompleta" (s/p).



La perspectiva de quien habita

Según Alicia Lindón, considerar al sujeto como una vía a través de la cual comprender los procesos de producción (y reproducción) espacial no es algo nuevo para los estudios de la vida urbana. Sin embargo, la investigadora enfatiza que, entre la última década del siglo XX y los inicios del tercer milenio, es posible identificar una tendencia a otorgar cierto énfasis adicional a "*la integración del cuerpo, la corporeidad y las emociones*" (2012; 699). La inclinación por este tipo de posturas abre lugar a múltiples vertientes de discusión como desafíos metodológicos. Dentro de las problemáticas que retoma Lindón en su repaso histórico las de las últimas décadas, para Acevedo, están relacionadas con las "*crisis socioambientales que han representado las relaciones conflictivas del cuerpo con el espacio y la naturaleza*" (2019: 707). O, como diría Erik Swyngedouw, con una determinada idea de naturaleza (en singular).

La centralidad atribuida en este trabajo a la perspectiva ciudadana está relacionada con los procesos singulares de la percepción, con aquella instancia en la cual se produce un descubrimiento. Experiencias de apertura y exposición que se mueven en torno a un **determinado medio asociado**. Desde esta perspectiva, el objetivo no es encontrar respuestas sino más bien dialogar acerca de lo vincular, desde la posición adoptada por Bachelard y Silvestri. Más aún, si tenemos

en cuenta el fuerte peso de ciertos postulados modernos (Linton) que tienden, como dicen Gilbert Simondon, a insistir en un conjunto de imágenes en las cuales prevalece la figura de alguien que *“reflexiona, separado del mundo por una envoltura material que ofrece una cierta consistencia y delimita un dominio cerrado”* (2015: 152).

Dentro de las estrategias implementadas para intentar desatar ese *“nudo de imágenes”* (Galuppo), se realizó una serie de entrevistas a vecinos y vecinas que habitan el borde costero del arroyo Cabayú Cuatía. Participaron de la misma cinco personas que viven hace más de diez años y cinco personas que viven hace menos de una década en el borde del arroyo. La cantidad de años de permanencia en el lugar fue planteada por el proyecto con el propósito de indagar en las variaciones como instancias comunes que se presentan en un espacio fluvial caracterizado por el movimiento del caudal, de los cuerpos humanos, los límites virtuales y las distancias de ocupación del suelo. El área-testigo elegida en esta oportunidad se extiende, más específicamente, a lo largo de cuatro cuadras acompañando el sentido del cauce, desde la confluencia con el Arroyo Los Paraísos hasta el Puente Rojo.

Junto con los datos personales, cada una de las entrevistas siguió un recorrido compuesto por tres grandes áreas (Silva). El primer conjunto de preguntas se aboca a la biografía de la persona entrevistada, a los hechos que hablan de su relación con ese cuerpo de agua en particular. Luego se indaga sobre el o los motivos por los cuales se asentó en el borde del arroyo. También, si cuenta con familiares que vivan, actualmente, en la misma área-testigo y, un aspecto clave para este trabajo, si sabe nadar. En los casos en que la respuesta a este último punto haya sido formulada en sentido afirmativo, en qué aguas aprendió a hacerlo. El segundo grupo de preguntas se abocó a las cualidades y calificaciones que cada una de las personas entrevistadas le otorga al espacio fluvial en cuestión. En esta instancia, las preguntas se detuvieron con especial atención en la sonoridad,

los olores y las temperaturas identificados por las y los participantes como característicos, ya sean del lugar o en función de determinados períodos (las estaciones, las crecidas y bajantes, la aparición de nuevos parámetros, entre otras). Así como aquellos conocimientos obtenidos a partir de la observación de un mismo ambiente en el transcurso de varios años. El tercer grupo de preguntas comprende la imagen que las y los participantes creen que otras personas tienen de sí mismos. A continuación, se transcribe una selección de algunos fragmentos significativos que forman parte de esa experiencia.

Ciudadanía: una breve biografía

“Mi abuelo era cocinero de barcos, de aquellos que venían de Santa Fe trasladando carbón, y se enamoró de mi abuela, que trabajaba en la casa de una familia del puerto”, relata una de las entrevistadas, quien vive en la misma vivienda donde transitó su infancia. La mayoría del grupo de más de diez años nació y pasó gran parte de su vida a la vera de dicho cauce. A ello se suman las derivas a través de las cuales sus antecesores se asentaron en esa zona en particular. *“Tenía unos parientes que vivían en la isla, y sabían venir [es decir, se desplazaban por el arroyo] cargados de tomate y cucharas del agua para hacer botones, hebillas, cabos de cubiertos. Ellos le sacaban lo de adentro, que ahora se come, y lo tiraban en el arroyo”.* Entre ambas experiencias -como dice Agamben (1978), con las cuales cuentan y las que les fueron contadas- nos aproximamos a un conjunto de relaciones sociales, formas de transformación y consumo vinculadas con el área-testigo de interés. *“Antes había más sauce, más chilca. Eso va cambiando. Ahora hay más tártago, moras. Las dejamos que crezcan porque las raíces contienen mucho la tierra”,* señala otra de las entrevistadas apoyando uno de sus brazos en la mesa del comedor y el otro apuntando hacia una de las ventanas desde donde asoma un ceibo en plena época de florecimiento de sus ramas más jóvenes.

“Según me contaron los vecinos que viven hace más tiempo, acá había una fábrica de ladrillos. Por eso el metro de altura de diferencia con la casa de al lado”, aclara una de las vecinas que vive allí hace menos de diez años. En relación con este grupo en particular, de los cinco, cuatro no nacieron ni crecieron en la primera línea de este curso de agua. Pero manifiestan haber tenido contacto con el arroyo *“más allá del paso por los puentes que unen ambas paradas del lecho, que sería la parte más vista”*. Mientras que la quinta persona entrevistada proviene de otra ciudad (Paraná).

Del grupo que vive hace más años, tres saben nadar; y aprendieron a hacerlo en el mismo arroyo Cabayú. En sus relatos, dos imágenes se repiten con frecuencia. Por un lado, el rol que jugaba la vegetación. En particular, las personas encuestadas mencionan a *“las varas del cañaveral”* como elemento de agarre provisto por otra persona desde la barranca. Así como, también, *“las ramas de los sauces”* como el principal trampolín para tirarse. La otra imagen es la situación de aprender a nadar *“rodeada de gurises conocidos por ser parte del barrio”*. Aunque, como aclara otro de los entrevistados, en esos momentos *“había tanto adultos como chicos. Incluso, también, personas que venían de otros barrios de la ciudad”*. Mientras que, del grupo de quienes habitan allí desde hace menos de diez años, tres saben nadar, pero no aprendieron a hacerlo en el arroyo. Una de ellas aprendió en una pileta por motivos de salud.

Los sentidos en clave referencial

Uno de los puntos de mayor coincidencia entre ambos grupos resulta ser el sonido vocal de los pájaros, y *“lo agradable que es escuchar diferentes tipos de timbres”*. Esto sucede, particularmente, en las primeras horas de la mañana cuando se cruza el canto melodioso del zorzal, el gorjeo de las calandrias, el silbido de los cardenales de copete rojo, entre otras aves que habitan la selva en galería que rodea

a gran parte de sus patios. En sus comentarios, también, aparecen *"las bocinas de los barcos que navegan por el río"* y *"la música que viene de otras casas"*. En ambos casos, estos pueden proceder de fuentes ubicadas a varios metros de distancia. Pero, igualmente, se lo asocia con una sensación de *"cercanía"* dado que, según el comentario de los mismos vecinos, su propagación se ve beneficiada por las propiedades del medio acuático. *"Ellos (por los pájaros) no le hacen caso al ruido. Vienen, comen, están, toman un poco de agua... pasan tranquilos"*, comenta uno de los vecinos que vive cerca de un puente.

Por la ondulación del territorio, entre *"el alto"* y *"el bajo"* que se forma en el transcurso, en algunos casos, de tres cuadras, en otros, de cuatro, hay dos grados menos de temperatura. *"La puerta de la heladera está frente a lo de M., donde vivía P."*, comenta uno de los entrevistados. Cuando uno emprende la caminata, por ejemplo, desde la Pasarela hacia Almirante Brown, y más específicamente, a la altura de la primera ventana de esa casa, *"se siente que alguien abre la puerta de la heladera"*. Esta figura es utilizada por las y los participantes para señalar la existencia de un espacio de transición entre dos referencias, en este caso puntual, de temperatura con características distintas. En invierno, *"el bajo"* es más frío. Tal es así que hay ciertas plantas que les resulta difícil mantener como el chivato, el mamón o la palta. Mientras que las mismas, a unas pocas cuadras, *"desde Belgrano o España, para el lado del río"*, crecen con fuerza.

Con motivo de la abundante arboleda y el aire que corre, en el verano es más fresco que otras zonas de la ciudad. De allí que, en varias ocasiones, en especial, cuando llegan visitas, las personas encuestadas tienden a llevar algunos muebles de la casa como *"mesa, sillas y banquitos cerca del borde del arroyo"*, debajo de las grandes sombras que dibujan *"las copas de los lapachos y espinillos"*. El problema durante esta estación es otro: la transpiración. Y no precisamente de los cuerpos humanos sino de las casas. Quienes viven en edificaciones más antiguas que fueron construidas con techos altos, tienden

a sufrir la humedad en los pisos. Mientras que, en las casas más bajas, la condensación del vapor de agua se detecta en sus techos.

La imagen que otras personas tienen

Para el grupo que vive hace más de diez años, hay una persona que se puede asociar con el arroyo: Rubén Manuel Martínez Solís. Más conocido por su nombre artístico, Linares Cardozo. El reconocimiento hacia su persona se asocia con el hecho de ser una “figura importante para la cultura de la región”. Linares Cardozo nació a la vera del Cabayú Cuatiá, desde dónde planteó gran parte de su obra compuesta por canciones, pinturas y poesía. *“Recuerdo haberlo visto caminando por la orilla. Otras veces, sentado, dibujando”*, comenta uno de los vecinos. Por su parte, dos de las cinco personas que viven hace menos de diez años en la franja del borde coinciden, también, en nombrar a Linares, por los motivos antes mencionados. Mientras que las otras tres no lograron identificar a una figura en particular, alegando los pocos años que se encuentran viviendo allí.

Por otra parte, ambos grupos consideran que las y los vecinos del propio barrio lo perciben como personas tranquilas. Aunque identifican ciertas instancias en las cuales esa imagen relajada puede verse de algún modo alterada. El punto de mayor coincidencia respecto al motivo de esa alteración responde al lugar que ocupan los desechos de diversos tipos en la formación del cauce y las consecuencias asociadas a ello. Entre las cuales destacan la modificación en el color del agua, el olor desagradable y el robustecimiento de las paredes del lecho fluvial. *“De acuerdo a los vientos. Si el viento viene del este, se siente más el olor. Ahora lo que no se ve es que (personas de otro barrio) vengan a tirar basura (...) Nos fuimos quejando y, de una manera u otra, se terminó”*.

Las entrevistas coincidieron con el período durante el cual se produjo la mayor bajante del río Paraná de la cual se tenga registro en las últimas décadas. El descenso de las aguas superficiales es una variación física conocida por quienes habitan ambientes como el que se conforman en torno a un arroyo. Desde ya, un arroyo de montaña no se plantea en los mismos términos que uno de llanura en zona deforestada o uno de lecho arenoso respecto a uno de piedra. Pero en el caso del Cabayú, en particular, las personas están acostumbradas a la arena, los limos y arcillas que emergen a la superficie durante las épocas de invierno. La diferencia con otras bajantes radica en la prolongación ininterrumpida de *“tiempo seco”*. Según Juan José Neiff, investigador del Centro de Ecología Aplicada del Litoral, las bajantes en la primera mitad del siglo pasado duraban aproximadamente entre 150 y 250 días. Entre los últimos años, las marcas superaron los 700 días. En este contexto, los relatos de las y los participantes contienen de un modo extendido más manifestaciones sensibles relacionadas con imágenes líquidas que aquellas basadas en referencias secas.

Asimismo, ambos grupos mencionan a la inundación de 2016 como el principal acontecimiento de los últimos años para la vida que transcurre en la franja costera del arroyo. Su relevancia se asocia con el impacto inmediato que esto ocasionó al interior de sus propias familias, de cada una de sus viviendas y las vecinas. Pensándolo en función del paso de los años, también, lo relacionan con las posibilidades que situaciones como estas les brinda para reflexionar acerca de las transformaciones que atraviesa el lugar donde viven respecto a la intensidad de las lluvias locales, la relación arroyo-río más allá de su punto de confluencia y las actuales condiciones físicas del cauce, entre otros aspectos.

Las escenas, por ejemplo, en torno a un arroyo de agua clara, en donde se bañaban muchos de ellos y ellas durante su infancia y solían pasar con frecuencia embarcaciones pequeñas, particularmente, desde las islas hacia dicho curso, no resulta ser un escenario tan alejado del tiempo presente (Williams, Jay) desde el cual son narradas dichas situaciones. La persona más joven que participó de esta serie de entrevistas cuenta con cuarenta y cinco años de edad, y vive hace más de una década allí. Según las respuestas brindadas por dicho grupo, en el transcurso de estos treinta años se modificaron las características físicas del arroyo como el vínculo de las personas que viven en la franja del borde. En términos generales, se pasó de desplazamientos en el agua o *a través de* su curso a hablar cerca del Cabayú. Con la excepción de aquellas épocas en las cuales se produce el descenso de su caudal, y se transita por su suelo en función de diferentes objetivos. Entre los más mencionados se encuentran la acción de cortar camino para llegar hacia el otro lado, recorrer el estado del cauce a modo de paseo y el de mostrarle a personas conocidas que viven en otro barrio de la ciudad las curvas que hace el arroyo.

El conocimiento que manifiesta el grupo menor a diez años acerca de la dinámica fluvial se reduce más a las relaciones construidas y los recorridos realizados desde el sector en el cual se encuentra su vivienda que las personas que viven hace más de diez años, quienes expresan mayores referencias respecto a otras partes de este mismo curso, así como relaciones directas o posibles con otros cuerpos de agua. Sin embargo, hay un aspecto en el cual ambos coinciden en reiteradas ocasiones: la importancia que le otorgan a la actualización de las relaciones en las cuales estos se interesan. Por fuera de las instancias de reflexión que propició el proyecto, las vecinas y los vecinos participantes realizan con frecuencia un ejercicio de lectura acerca de qué tipo de información les ofrece la dinámica de las imágenes (acerca o en torno al Cabayú). El ejercicio en cuestión no se limita, necesariamente, a una determinada posición del cuerpo. Éste puede extenderse, adherirse a ciertos trayectos y reaccionar en

función de otros. Sin embargo, existe una inclinación a asumir un punto de referencia con motivo de una movilidad permanente. Esta movilidad se asocia con un conjunto de informaciones que van recolectando en torno al agua dirigiéndose hacia una dirección. El destino de esa dirección no es un barrio, una cuadra en particular o las cotas más bajas en general. Se trata de un punto en dónde la corriente repercute. *"A la altura del laurel"*, dice, por ejemplo, un vecino. *"A la vuelta, cuando termina esa curva"*, expresa otra de las vecinas entrevistadas.

Este punto puede ser el patio de una de las casas y no incidir, en lo aparente, a la otra que se encuentra ubicada a muy pocos metros de la misma. Entre otros aspectos, lo que manifiesta la práctica de lectura (De Certeau) llevada adelante de manera individual por ambos grupos es la posibilidad de que la corriente adopte una nueva dirección (*"cuando llueve, el agua que pasa por la vereda va del oeste al este. Ahora -por la inundación del 2016- venía al revés, del oeste al este"*) o distintos grados de intensidad a lo largo de su correntada (*"El terreno es más bajo allá, pero el agua tiene más fuerza para este lado"*), por mencionar algunos ejemplos. Las derivaciones de este trabajo son múltiples, en cuanto a las posibilidades mismas de ampliar la perspectiva ciudadana, involucrar a otras zonas costeras de la ciudad o, incluso, visitar algunos de los aspectos abordados en relación a nuevos contextos. Una apertura hacia el andar serpenteante del arroyo y, fundamentalmente, las condiciones a través de las cuales ese andar se va nutriendo, quizás, sea la propuesta subyacente por parte de estos recorridos.

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gastón (1978). El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia. Trad. de Ida Vitale. — México : FCE.

BACHELARD, Gastón (2001) La poética del espacio. FCE, México

BOELEN, (et. al.) (2017). Territorios hidrosociales: una perspectiva de la ecología política. En Karen Bakker (et al.), compilado por Carlos Salamanca Villamizar; Francisco Astudillo Pizarro. Recursos, vínculos y territorios. Inflexiones transversales en torno al agua. UNR Editora.

BOURLLOT, Rubén y BERTOLINI, Juan Carlos (2016). Índice sintético de la toponimia entrerriana. Archivo General de Entre Ríos. Secretaría de Cultura y Consejo Federal de Inversiones.

GALUPPO, Gustavo (2019). El decir y no lo dicho. Revista Kilómetro 11.

GALUPPO, Gustavo. Entre las imágenes y las visualidades. Apuntes provisionales para una poética de la contradicción. Revista Digital DocuDAC.

GARCÍA IZAGUIRRE, Eloisa y GONZÁLEZ CASTRILLÓN, Alicia (1985). El Noroeste entrerriano: el Cabayú Cuatiá y la ciudad de La Paz.

GARCIA IZAGUIRRE, GONZÁLEZ CASTRILLÓN y AQUINO BAEZ (1979). Historia de la fundación de La Paz – E.R.

LINDÓN, Alicia (2012) Corporalidades, emociones y espacialidades: hacia um renovado betweenness. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 11, n. 33, pp. 698-723.

SILVESTRI, G (2014). Las heterotopías felices. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Busczzhiao", 44 (1),15-31.

SILVESTRI, Graciela (2011). El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata. Edhasa, Buenos Aires.

SILVESTRI, Graciela; WILLIAMS, Fernando (2016). Sudamérica Fluvial: primeros resultados de un programa de investigación sobre la relación entre infraestructura, ciudades y paisaje; Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Estudios del Hábitat.

SIMONDON, G. (2015). La individuación a la luz de las nociones de forma y de información (pp. 7- 434). Buenos Aires: Cactus.

Informes

Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (2019). Análisis espacial del balance energético derivado de biomasa. Provincia de Entre Ríos. Buenos Aires.

ASP Consultores (2017) Master Plan Desarrollo Urbano de Brode costero "Ciudad de La Paz". Informe Final 09/2017. Tomo III. Link: <https://cutt.ly/8bEbheN> Secretaría de Planificación Territorial y Coordinación de Obra Pública.

Ministerio del Interior, Obras Públicas y Vivienda (2018) Plan estratégico territorial La Paz. Provincia de Entre Ríos.

Artículos periodísticos

Finalizó la primera etapa del reencausado del A° Cabayú Cuatíá (s.f) Sección Locales, Infopaer. Link: <https://cutt.ly/5AQIbCm>. Última revisión: febrero de 2022.

RODRÍGUEZ ARMESTO, Carlos (3 de septiembre de 1986). La Paz - San Javier. La Paz Antes del Diario El Paceño.

03.



FRAGMENTOS URBANOS DE LA DESOLACIÓN:

La estación Villa Lugano en pandemia

Gabriel Hernán Ravano

tupacravano@gmail.com

GABRIEL RAVANO

Villa Lugano, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Las cosas maravillosas tienen siempre lo fugaz de la pérdida. A veces se pierden, mueren, desaparecen, a veces las desencantamos.

Primera maravilla

Un amigo vivía en unos monoblocks municipales al costado de los Bosques de Palermo. Según mi óptica actual, unos monoblocks bastante deslucidos, blancos, con detalles en verde, quemados por el sol. Pero en esa época, me impresionaban esos edificios tan cerca de la naturaleza. Decía que cuando tuviera la oportunidad de tener casa, viviría ahí. Después crecí, me hice grande y termine viviendo en la otra punta de la ciudad, en ese sur en que me dejo la deriva de la vida. Pero siempre recuerdo, como un exiliado, esos monoblocks que pensaba que serían mi lugar.

Alguna vez volví a los bosques de Palermo y nunca pude encontrarlos. Tal vez no estaban exactamente ahí. Ya hace siglos que no veo a ese amigo, y hay un vacío en el mapa.

Segunda maravilla

Mis abuelos maternos vivían en la Avenida Forest. Es más, hasta los tres años viví ahí con mis viejos, y obviamente, mis abuelos. Mis abuelos eran extremadamente libertarios, extremadamente afectuosos, y extremadamente quilomberos. Por ahí por eso mis viejos, si bien era una casa muy grande, se fueron a buscar su independencia. Pero era para un chico un ambiente poco normativo, libre. Además, ahora que entre en el medio siglo, era una época en que podíamos

callejear, jugar con vecinos, recorrer la cuadra. Por eso cuando íbamos los domingos a visitarlos era bastante divertido. Además, a mis abuelos les encantaba la comida pesada y el escabio... eran domingos anárquicamente festivos. Me hice más grande, empecé a ocupar los domingos en otras cosas, y un día mis abuelos, casi en secuencia, murieron y la casa -alquilada- volvió a los legítimos dueños. Después la vendieron y en esa casa pusieron un fondin. Buen homenaje a gente que amaba comer, chupar, fumar, bah, todos los vicios. Pero el fondin se fundió con la crisis del 2001. Esa zona de Chacarita se volvió bastante deprimente, llena de negocios cerrados, sin gente en las calles y cierto clima marginal nocturno. La última vez que pasé cerca, en un viaje en colectivo, apenas pude distinguir la casa entre tanto gris entre las veredas polvorientas. O tal vez la infancia tenía más acuarelas.

Tercera maravilla

Después de años de vivir en este barrio, una tarde que paseaba a mi hijo en el cochecito, equivocadamente quise cruzar la vía por Oliden sin acordarme que es una calle sin salida. Pero al mirar hacia el costado, contra la vía parecía haber un sendero separado por unas rejas verdes. Así descubrí el "pasaje misterioso", un sendero que conecta, en paralelo a las vías, Oliden con Murguiondo.

Se hizo una costumbre de los paseos con mi hijo (que iba creciendo), después del chupetín en el kiosco o la gaseosa en la estación de servicio de Larrazabal, ir a explorar el "pasaje misterioso", que, según la época del año, tenía las rejas revestidas de campanillas azules.

Un día le hablé del pasaje misterioso a mi hijo adolescente, y lo recordó con una mirada de desinterés. Una tarde pasamos, pero ya no era lo mismo. No solo para él este mundo ya fugaba de los cuentos de hadas, sino que el descubridor del pasaje ya no era un héroe, en

el fondo, hechos bastante sanos para su salud mental, Además, ya no era ese chico que había sido, yo ya no era el tipo que era, y la ciudad tampoco.

Cuarta maravilla

En una época de la adolescencia descubrí la deriva y a Jack Kerouac, que más o menos son sinónimos. Además, se me encendió el deseo de "conocer mundo", más allá del barrio y el colegio.

Era una época de descubrimientos asombrosos, como el que voy a relatar.

Todo el mundo conocía las terminales ferroviarias Once, Constitución, Retiro, incluso Federico Lacroze. Pero había mucha gente que desconocía la existencia de la estación Buenos Aires, situada en Barracas, separada de la avenida por un largo callejón, a la sombra de la cancha de Huracán. (Además, otra cosa que me asombro fue esa torre aguja que se clavaba en el cielo del estadio del Globo). Ahí estaba la estación, de madera, con el orondo mástil con bandera, y su aire de far west. No solo conocí la estación, sino que tomé el viejo tren de madera a Marcos Paz.

Acostumbrado a las enormidades de Retiro o Constitución y a las bondades de la trocha ancha, todo me parecía liliputiense ahí. Desde las vías de trocha angosta, los carteles indicadores de pocas estaciones, las boleterías, los vagones. Recuerdo haber tomado una coca cola en el bar denso y rústico de la estación. Recuerdo el asombro.

Cerca de quince o veinte años después, al vivir en el sur de la ciudad. El ferrocarril Belgrano Sur se hizo mi transporte diario. Habían reformado la estación. El bar era más confortable, y muchas veces me hacía tiempo para un cortado. Incluso, le dediqué un vagabundeo

con chapa académica al que le puse el título pomposo de etnografía.

Un día anunciaron no sé qué mega proyecto, y que el tren no llegaba más a la terminal Buenos Aires. La patria contratista se había desecho de ella. Me dio algo de pena, pero como suele pasar, yo ya no era el asombrado por la vieja estación de chapa y madera.

Quinta maravilla

Tendría once o doce años, y me fui a vagar con un amigo y su hermano. Caminábamos desde Saavedra, donde vivíamos, sin rumbo fijo. Sé que en un momento pasamos por el Parque Saavedra y sé que en un momento rodeamos los muros y puentes de la avenida General Paz. Llegamos a un lugar que era como un alto montículo de tierra que tenía una escalera y arriba una estructura de ladrillos que (creo) tenía asientos de cemento. Ahí arriba pude ver las avenidas, la gente pasando, era como un mirador para nuestra infantil altura o imaginación. Ahí percibí la inmensidad del mundo, de la ciudad, y me sentí libre, y también solo y asustado, casi como por primera vez.

La imagen de la ciudad, durante una pandemia¹, se vuelve, por así decirlo, fantasmagórica. **Casi parece haber adquirido vida propia más allá de los humanos que la viven. Como en los cuadros de Hopper, imágenes de la alienación del hombre y de los objetos en un continuo cosificado se despliegan ante nuestros ojos.**

En medio de la pandemia, los breves recorridos etnográficos entre mañanas brumosas sin los movimientos del trabajo y la escolaridad, tardes soleadas sin retornos a casa y anocheceres sin las luces coloreadas de los comercios enfrentan al ojo del etnógrafo con su propia sensación de desolación. Esa desolación, más que una impresión personal, es un clima generalizado ante cierto colapso civilizatorio, el permanente enfrentarse a algo invisible y casi desconocido que acumula las escenas atroces de la mortalidad masiva. Si en este escrito nos hemos enfocado en las imágenes, es porque éstas, tanto como el lenguaje, constituyen un tipo de relación con el mundo con su propia lógica: son una forma de conocer el mundo y de actuar en él. (Bredekamp, 2015).

El registro visual es ideal para captar climas de época, transmitir una experiencia y poder objetivarla. Durante largo tiempo se ha querido reducir la imagen a signos, pero siempre hay algo más. Algo del orden del deseo, algo previo a la representación. Tal vez pequemos de subjetivismo, o de impresionismo, pero tal vez esos caminos logren extraer de la realidad algo que se encuentra más allá o más acá de la palabra. En todo caso, tratando de objetivar una experiencia subjetiva, podemos sostener una etnografía al saber que vemos al mundo con nuestros propios ojos pero la Mirada va mas allá de nosotros, objeto perdido de nuestra inestable identidad, y que se refleja en las imágenes de nuestra cultura, en los modos de ver de una sociedad y de una época.

¹ (Este escrito es un desprendimiento o muestra fragmentaria de una investigación realizasela en 2020-21 sobre usos y representaciones del espacio público en la zona del casco histórico de Villa Lugano)

En este caso estamos hablando de imágenes de la pérdida de ciertas certezas de la modernidad, imágenes que melancolizan, visiones de pérdida que se encuentran más allá o más acá de la palabra.

Con el “más allá o más acá de la palabra” nos sumergimos en la esfera de las miradas melancólicas, del pesimismo y de la sensación de caída de quien deambula –como Baudelaire y Benjamin- en un mar de objetos / mercancías desde la distancia emocional, el desapego y el silencio, en suma, ese poético *spleen*. Pero en pandemia, donde hay un quiebre del entorno humano como espacio antrópico, se vuelve poderosa la sensación de caída en un universo urbano amenazado con la ruina y la catástrofe. Ruina y catástrofe desde que determinadas certezas de la modernidad aparecen como vanas y definitivamente perdidas.

Las certezas de la modernidad son las certezas del capital. Decadente pero siempre reinventándose, el capitalismo traslada las ruinas a los sujetos. El neoliberalismo, entendido como una serie de acciones que pretenden generar un modo de subjetivación basado en el principio de rendimiento, se imbrica en una serie de creencias sobre la eficacia de las acciones individuales más allá de todo contexto. Esto crea un particular clima de culpa, fracaso y temor, o “lo melancólico” entre sujetos solitarios cuya medida de éxito o fracaso dependen de puras voluntades y acciones individuales. Sumemos esto a cierto imaginario pandémico de colapso de la idea de progreso, de la utopía moderna, que contribuye a ese inasible clima de derrota, temor, hundimiento.

En la ciudad portuaria y colonizada, donde las imágenes del Imperio se consolidan en un neoliberalismo enquistado y hegemónico, se extienden discursos irracionales, autoritarios, anticientíficos, que contribuyen a crear inseguridad emotiva, confusión, en suma, un aire de desesperación que se refleja en las relaciones entre los sujetos y el espacio urbano.

Imágenes fracturadas de la cultura occidental

Para acercarnos a estas cuestiones, elegimos tres imágenes arrebatadas a la historia de la modernidad, que ya se han vuelto alegóricas en el bagaje cultural de la especie humana.



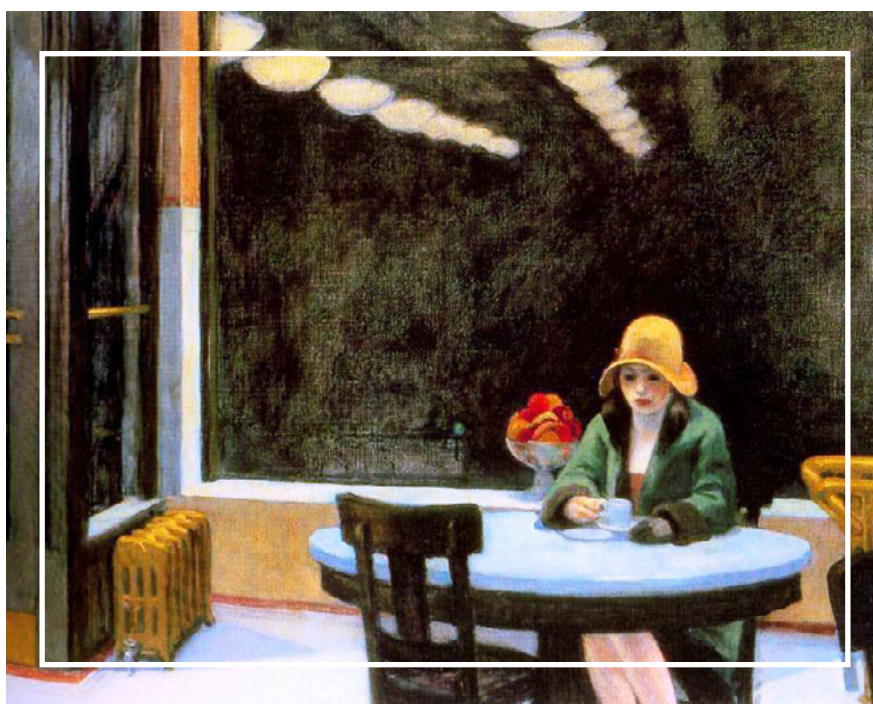
Durero, Melancolía I, 1514, Grabado



Los embajadores, Hans Holbein el Joven, 1533, Óleo sobre madera

Figuras del progreso capitalista que nos regala el último renacimiento y el barroco. Corpulentos, ocupando toda la pantalla, los embajadores holandeses usan su cuerpo como pantalla donde se exhibe el poder imperial. Mar de objetos que los rodean. Instrumentos de navegación, globos terráqueos, mapas, se suman a los objetos de exhibición que son ellos mismos. Debajo, la calavera anamórfica que engaña como una mancha gracias a los progresos de la ciencia óptica, la calavera permitida por la ciencia, la muerte tecnológica, la liberación de Frankenstein... o el ángel del progreso, mezclado entre objetos de la ciencia, las matemáticas, el arte, hundido en la melancolía, tratando de ser consolado por un querubín lleno de promesas que choca de lleno con la racionalidad moderna.

La primera imagen que ponemos en juego, sobre la cual se han escrito ríos de tinta, es la Melancolía I de Durero, un grabado de 1514. No aportaremos nada nuevo a una obra que tiene una larga tradición de estudios, sino que jugaremos con la idea de que representa un reverso, una negación dialéctica, de los Embajadores de Holbein. Al fin y al cabo, los satisfechos embajadores coloniales, repletos de objetos, desconocen la mortal calavera anamórfica que viene a poner límites a sus vanidades. Podemos verla como espectadores del presente, desde el quiebre de las promesas de lo moderno, desde la caída. Como la del ángel caído en la melancolía, rodeado de un mar de objetos alegóricos de la ciencia y la cultura, que observa el entorno con agobio, desde la anteponía y la indiferencia. Rodeado de objetos más no de respuestas.



Edward Hopper, Automat, óleo sobre lienzo 1927

*Hopper sabe cómo hablar desde los objetos y dejarnos construir narrativas.
La mujer, solitaria de todas las soledades posibles frente a la taza de café,
en la inmensidad de local que podemos seguir por la cadena de focos que se
reflejan en el espejo. Melancolía en una ciudad todavía pujante pero impreg-
nada de inhumanidad.*

La otra imagen de la melancolía con la que experimentamos nos muestra una mujer en la florida Norteamérica pre crisis del 30, obra de Edward Hopper de 1927. Fordismo aplicado a la sociabilidad, el bar automático impide hasta las mínimas interacciones humanas en los actos de consumo, despojando a actividades como comer y beber de buena parte de su componente humano. **Una mujer replegándose a sí misma, hundiéndose dentro de su propio cuerpo y de la ropa que la protege, con una mirada perdida y desapegada que vanamente parece buscar su reflejo en el espejo fragmentado de la superficie de la infusión.**

Estas imágenes del “acervo cultural de la humanidad” a las que nos hemos acercado, parecen estallar en las grandes crisis donde la cultura humana no alcanza a dar respuestas. Si hay algo en común entre la Melancolía de Durero y el Automat de Hopper es que muestran un camino de ruinas. Lo que prometía la racionalidad moderna, la idea infinita de progreso ha estallado. Sean los objetos de la ciencia y las artes, sea la maquinal lógica del fordismo, la tecnología, o las utopías de paraíso o vida eterna.

Acompañados por Durero, Holbein y Hopper intentamos **elaborar una suerte de teoría visual donde vincular la melancolía con el colapso social.** Ahora veamos que ocurre en el espacio que nos compete.

■ ■ ■

Ciudades vacías

En los momentos más álgidos de la pandemia, del aislamiento, de la cuarentena, se volvía inquietante la calle sin gente. El naturalizado mundo urbano aparecía sin los recubrimientos de la actividad humana. Sin gente, el paisaje urbano adquiere una imagen desoladora. Todo paisaje, para serlo, en cierto modo tiene que estar mediatizado por la cultura. El repliegue de lo humano, aunque, obviamente, no ex-purgado del todo, nos sorprende en un ambiente in-humano.

Un virus, como las radiaciones, no se ve, es una entidad casi metafísica donde podemos ubicar todo lo contaminado que no podemos organizar en una estructura de pensamiento. El mal, o lo antihigiénico, da igual. Lo que si podemos ver son sujetos contaminantes: quién, dónde, cómo, nos hará caer en la maldición, o el otro en una alteridad absoluta. Las ruinas de la vida social tal como la conocíamos. Rivera Cusicanqui, basándose en Benjamin y cosmovisiones amerindias, supone que el modelo de modernidad no solo amenaza la vida social, sino a la propia naturaleza. Mundo natural que nos invita a pensarlo desde una continuidad entre la naturaleza y la cultura que el pensamiento occidental piensa como quiebre y como conflicto. Ahora, la naturaleza que creíamos dominada avanza sobre nosotros.



Foto 1



Foto 2

Una mañana gris, cuando gris es el estado de ánimo general ante el temor invisible. Transitando en paralelo a las vías, ahí, esa imagen solitaria de los pájaros sobre los cables. Parece el pentagrama de alguna sinfonía dolorosa. Pájaros expectantes. Como si los inofensivos gorriones se hubieran transformado en amenazantes rapaces. Retorno a la naturaleza: nuestra carnalidad amenazada por el virus... y los pájaros.

En la fotografía 1 vemos los cables telefónicos que siguen el camino de las vías del Ferrocarril Belgrano Sur. Las aves han dominado un espacio que siempre las expulsa ante los movimientos ferroviarios. Ahora, simpáticos pájaros se convierten en una figura siniestra, imagen casi salida de *The Birds* de Hitchcock. Lo ominoso de un mundo natural que aparecía sometido frente al cemento y la actividad humana.

En la fotografía 2, la falta de podas frecuentes hace que los pastos y las enredaderas invadan las entradas y los pasadizos. Se multiplican, entonces, las campanillas azules. **A falta de miradas humanas que capten su belleza o sean totalmente indiferentes, las flores adquieren otro significado. En nuestra cultura, las flores interactuando con los vivos prometen alegría y romanticismo. Las flores interactuando con construcciones sin vida se acercan a determinados rituales funerarios.**



Fotograma de la película Los pájaros (Alfred Hitchcock, 1963)

Los pájaros de Hitchcock nos acechan. No sabemos si son producto de una psicosis colectiva o un emergente de la naturaleza que viene a invadir nuestro mundo y recuperar el suyo. Generalmente vemos con afecto o indiferencia la debilidad de las aves, pero puestas en masa, mirándonos desde arriba, recortadas contra el cielo gris, aterran.



Édouard Manet , El ferrocarril, 1873

La niña se sorprende por el tren y la mujer se sorprende de nuestra mirada. A nuestra mirada (la de Manet) no le interesa el tren, le interesa la mirada de ellas. El tren, hallazgo de la técnica y del progreso burgués, aparece velado tras las rejas. Todo paseo es un inútil intento de apropiarse de objetos que pertenecen a otros, a otros que detentan poder y propiedad.

Estas fotos, tomadas al pasar con un Smartphone viejo, inquietan más por lo que no muestran que por lo que muestran, o lo que dejan entrever, o lo que podemos inferir.

Víctor Stoichita hace de esto un singular ejercicio a través de la pintura de Manet "El ferrocarril".

No vamos a perdernos en el recurso visual de la "mirada obstaculizada" que Stoichita analiza magistralmente. Mas bien, veamos como el objeto que llama la atención (o causa indiferencia) está presente -más que en la huella de humo que se percibe al pasar- a través de las miradas y la posición de los cuerpos... y la reja. La reja tiene el protagonismo tal que aparece como "una cesura que se interpreta como una censura" (Stoichita, 2005: 8). Desde las ciencias sociales, podemos inferir que la reja, en cuanto objeto que dirige la mirada hacia el interior del cuadro, también remarca la distancia entre los sujetos y la ciudad construida, las maquinas, todo aquello que pertenece a otros. Época de una gran modernización urbana y tecnológica, abundan en el impresionismo esas fronteras parisinas (puentes, ventanas, rejas) que atraen la mirada pero la obstaculizan. La ciudad vista desde el poder y la propiedad permanentemente aparece velada. Ahora, sin lo humano, sus objetos se exhiben sin pudor.



Foto 3



Foto 4

En la plaza vacía, el pueril monolito de la Virgen adquiere un significado desesperante.

Nuestra relación con lo que vemos es bastante más compleja que un acto fisiológico. Esta breve digresión sobre desde la pintura del siglo XIX nos muestra que los objetos que atraen a nuestros ojos (el punctum de Barthes) nos invitan a verlos, es decir, nos ubican subjetivamente en su interior, y en cierto modo somos mirados desde ahí. Esto nos confirma que la "mirada" tiene la marca de la cultura. Esa mirada que nos marca cómo ver tiene la huella de una época, de sus conflictos sociales, etc.

Si nos ubicamos frente a los pájaros o frente a las flores, que generalmente nos representan simbólicamente la libertad o la belleza, vemos que ante la deshumanización del paisaje adquieren un significado siniestro, de invasión y ataque, de ritual mortuario y decadencia. Si contextualizamos las imágenes anteriores con las fotografías 5 y 6, donde los accesos a la estación vacíos **describen precisamente un "vacío", que en suma es la desaparición de un espacio antrópico, es la imagen de la melancolía de mundos perdidos en un ambiente humano que aparece distante y ajeno.**



Foto 5



Foto 6

Paisajes vaciados de lo humano. Detalles que aparecen al desaparecer el ritmo de la vida urbana humana. El ritmo lento y cíclico de la materia inerte. El pequeño cartel luminoso azul de la veterinaria como débil señal de vida. A lo lejos, la estación sin movimiento. Sin gente, la narrativa de las fotografías es solo un fotograma congelado. Las ciudades son impensables sin gente, por más que desde la planificación se la piense como solo cemento.



Contaminación y política

Una de las reflexiones que podemos hacer desde la extrañeza de los espacios urbanos despojados del elemento humano es que una ciudad reducida a sus espacios contruidos no es una ciudad, y, por el contrario, buena parte de lo que consideramos “ciudad” es cuerpos en movimiento que se cruzan e interactúan. Pero, contrariamente y más allá de los urbícolas de a pie, sabemos que desde algún lugar de poder se piensa la ciudad como un conjunto ordenado de espacios y construcciones, donde se ubican sujetos ideales o virtuales. **Aquí aparece la cultura del *render* que fascina al poder político de las ciudades neoliberales latinoamericanas.**



Render de la plaza adyacente a la estación Lugano tomado de la página del GCBA

Fantasmales, la pareja en su enamoramiento pixelado simula un diálogo. Un par de correctos adolescentes charlan sin voz y sin conflicto. El músico, concentrado, sin el sombrero para las monedas, sin molestar, ejecuta su silencio. Mundos felices, donde la infelicidad es patológica, donde se prohíbe la depresión o solo es posible en el consultorio psiquiátrico. El complejo espacio público aparece geométricamente armónico, donde cada cosa ocupa un lugar preestablecido, donde el espacio puede ser clasificado y estructurado orgánica y funcionalmente.



Foto 7

El lenguaje escolar de las sugerencias del gobierno local

Los críticos de la vida urbana, como Manuel Delgado, han señalado que el “espacio público” se exhibe como armónico, accesible, democrático mientras que se encuentra rigurosamente controlado y vigilado, con un acceso desigual y siempre a la zaga del poder económico. La imagen del render del GCBA nos muestra sujetos virtuales, carentes de toda conflictividad, armónicamente distribuidos en el espacio. Esta estética oficial no es inocente. Cuando el eje vertebrador de una

política es el control del espacio para la expansión de la empresa privada, nos remite a una adecuación permanente de la ciudad a los intereses dominantes. Todo lo que salga de este esquema, lo derivante, lo disruptivo o lo impensado es contaminante. Decía Benjamín sobre el París de Haussmann: "La verdadera finalidad (...) era asegurar la ciudad contra la guerra civil (...) quería imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas (...) los contemporáneos bautizan la empresa **"embellecimiento estratégico"** (Benjamin, 1982:188). La escena, en suma, nos remite a los escritos de De Certeau donde supone que desde un lugar de poder y saber, desde una torre o desde la mesa del planificador, o sea, desde un lugar distante a la lógica de los caminantes, de los cuerpos de carne y hueso, el espacio urbano es un conjunto de construcciones, y de cuerpos objetivados, donde controlada y racionalmente se ubica "cada cosa en su lugar". Habría que ver "cuando pase la tormenta" que ocurre, como acción / reacción, con la sociabilidad urbana. Pero esto es pura ficción.

Ahora bien, en épocas de pandemia, donde la interacción con los cuerpos es contaminante y tabú... ¿qué ocurre con los cuerpos que aún interactúan?



Foto 8



Foto 9

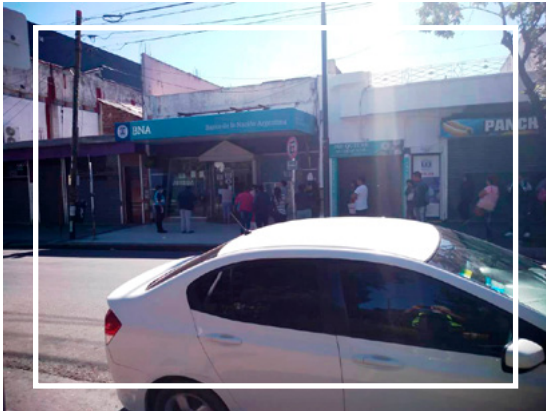


Foto 10



Foto 11

Siempre en la calle hay algo de desesperación. Y también la ciudad trata de organizar la desesperación. En la ciudad vacía y prohibida, la búsqueda de la supervivencia, sea el trabajo, cobrar la jubilación o el subsidio a la pobreza, o simplemente, salir de la estrecha unidad habitacional para dar un mínimo esparcimiento a los pibes, siempre tiene algo de disruptivo. La vida cotidiana se ha vuelto riesgosa.

Veamos algunas viñetas: La foto 8 nos muestra pequeños grupos de gente trabajadora que sale de la estación, usuaria de los escasos trenes que circulan. La 9, por el contrario, muestra a las escasas familias que se atreven a algo parecido al ocio. Las fotografías 10 y 11 fueron tomadas en el banco adyacente a la estación durante un día de cobro de jubilados y de adscriptos a diferentes subsidios sociales, donde empleados del GCBA y policías buscan organizar la entrada al banco y el mantenimiento del distanciamiento.

Lo que tienen en común estas cuatro imágenes es que muestran intentos de organizar el caos sobre el caos. Como tantas zonas relegadas, Lugano tanto tiene un deficitario sistema bancario (escasez de cajeros, falta de efectivo) como de zonas verdes con buena estructura y atracciones. Estos dos lugares, fuera de la pandemia, suelen

ser atestados y anárquicos. Los días de cobro, los primeros del mes, suelen acumular multitudes protestando por las demoras, por los cajeros vacíos, hordas de desesperados jubilados y adjudicatarios de subsidios. A la vez, ante sus propias imposibilidades suelen ir acompañados por el grupo familiar, lo que hace de la puerta del banco, un mar de gente. Frente al peligro, una de las primeras reacciones –como ha demostrado Mary Douglas- es crear sistemas clasificatorios. Clasificar al menos organiza cognitivamente la realidad. Policías y empleados del GCBA crean varias filas para el uso de los cajeros, sean jubilados, subsidiados, etc. Así organizan el distanciamiento social, por lo que cualquier acercamiento –contaminante- es vedado. Empleados del GCBA acompañan a los adultos mayores a los cajeros para ayudarlos, gente del gobierno toma fotos del operativo... **Una escena siempre caótica montada sobre el caos de la pandemia y los caóticos intentos de organizarla.**

Por otra parte, padres revestidos de ilegalidad (estamos en plena ASPO) hacen jugar a los niños en los juegos de la plaza adyacente a la estación. Es una imagen que sobrecoge por dos motivos: por escapar a los sistemas de control (solo se permiten actividades esenciales) y por la enorme soledad de la escena.

Al ser la única plaza con juegos en buen estado de la zona, en tiempos normales, siempre se encuentra atestada de gente, donde los niños hacen cola para los juegos, y la imagen de esas familias corriendo el doble riesgo de la enfermedad y de la acción estatal, solitarias en medio de una plaza vacía es sobrecogedora. Tal vez valga el riesgo escapar por unos minutos de la vivienda atestada, pues la ropa delata que son pobres. En el cajero y en la plaza el trasfondo de desesperación se ha vuelto exasperante.



Reescribir la pandemia

La fachada de la estación Lugano (uno de los pocos edificios “patrimonializables” en un barrio joven y periférico) durante años tuvo intervenida en el tradicional ocre del ramal por los murales de base color tierra del artista local Héctor Rapisarda. Era una forma de apropiación popular de un espacio a través del arte barrial, lo que hacía a la estación distintiva. Luego del triunfo neoliberal del 2015, alrededor del 2018, los murales fueron cubiertos por pintura gris. Ni siquiera fue cubierto con los colores originales, ni por combinaciones chillonas como suele exhibir la festiva estética del partido dominante.

El gris es el tono neutro de la uniformización. De la expresividad de los murales se salta al color predilecto de las instituciones totales, los lugares de encierro. Denota un intento de controlar el espacio público hasta sus últimos rincones. Porque **este tipo de prácticas populares marcando el territorio, constituyen una especie de habla surgida del mundo de la vida, frente a lo reglamentado del lenguaje.**



Foto 12: la Estación Lugano en 2020



Foto 13: La Estación alrededor de 2017

No vamos a discutir la calidad artística de los murales, pero son formas de apropiación por parte del pueblo de un espacio. Una visión del mundo, unas políticas públicas que piensen en el espacio público como lugar de participación tal vez hubieran sido más piadosas con los murales. Cuando, por el contrario, se piensa la ciudad como un mar de objetos que, como mercancía, siempre se encuentran bajo la propiedad de alguien, toda apropiación, aun la más inocente, tiene algo subversivo. Los murales fueron cubiertos de un gris institucional, un gris de guardapolvo de internado, un gris carcelario. El gris carcelario tiene algo de bofetada. El gris carcelario tiene algo de advertencia y de demostración de poderío. El gris se funde con el gris de la pandemia. Sin trazas de alegría popular, nos queda solo la tristeza.

Pero, como decía De Certeau "el usuario consigue siempre crearse lugares de repliegue, itinerarios para su uso o su consumo que son las marcas que ha sabido por sí mismo imponer al espacio urbano" (De Certeau, 1999:10). Frente a los enclaves del poder, lo fijo, calculado y vigilado, se opone la movilidad, el umbral lo liminal, lo otro a lo uno (Stavrides, 2010). **Si hablamos de producción estética, frente a la estetización de la política, no queda otro camino que la politización de la estética como resistencia.** En las sociedades modernas la estética está imbricada en todos los aspectos de la sociedad y la lucha por politizarla forma parte del universo de acciones posibles.

En la primer semana de agosto del 2021 hace su aparición un movimiento artístico / político que pretende transformar las vacías persianas de los comercios en murales, más específicamente, murales que recuerden a Diego Armando Maradona, a cargo de un notable pintor popular (Mariano). **Evidentemente, dado que los espacios privados e íntimos aparecen inaccesibles a lo político, y el espacio público se encuentra controlado y vigilado, que otro camino queda que ubicarse en el umbral, en los límites.**



El mural "en proceso": No solo la belleza de las imágenes, sino que se ofrece un servicio al comerciante incorporando información para el contacto virtual. Trabajo de pintor que empuja el trabajo del comerciante



El mural terminado ya se ha incorporado a la cultura material del barrio. Una hermosa escritura ha reescrito la rutina y lo cotidiano.

El movimiento está vinculado a la agrupación Hacha y Tiza de "La Campora", agrupación que carga con el sambenito de ser blanco preferido

de los creadores de enemigos imaginarios, pero es financiado por los comerciantes de la zona independientemente del color partidario. Trabajo en la frontera de lo político y lo privado, y entre la regeneración urbana y la acción colectiva, en cierto modo es un acto de “plantar bandera” por parte del pueblo. El arte de Mariano manipula y trabaja símbolos del acervo popular y les da otro sentido. Con Maradona, expresa los sufrimientos, anhelos y luchas de los sectores populares.

La ciudad, planificada desde algún lugar del poder, es permanentemente reescrita por sus usuarios como modo de apropiársela y crear una suerte de comunidad imaginada. Y a veces toma la forma de movimiento social y aun político.

Tal vez así podríamos empezar a pensar una ciudad que aparezca como bella, o que posibilite una buena vida, a las mayorías urbanas. Aquí y allá florecen acciones, pensamientos, escritos, trazos de alquitrán, marcas de pintura, andares vagabundos, que marcan otros caminos en un momento que nos niega sobre todo el optimismo.

BIBLIOGRAFÍA

Auge, Marc (1999) *Los "no lugares" Espacios de anonimato*; Gedisa, Barcelona
Barthes, Roland (2001) *La cámara lucida*; Paidós, Buenos Aires

Baudelaire, Charles (2006) *Arte y modernidad*; Prometeo, Buenos Aires

Belinsky, Jorge (2006) *Lo imaginario un estudio*; Nueva Visión, Buenos Aires

Benjamin, Walter (2013) *El libro de los Pasajes*; Akal, Madrid

Benjamin, Walter (1980) *Poesía y capitalismo Iluminaciones II*; Taurus, Madrid

Byung-Chul Han (2012) *La sociedad del cansancio*, Herder, Argentina

Borja, Jordi (2014) *Revolución urbana y derechos ciudadanos*; Café de las Ciudades, Buenos Aires

Bourriaud, Nicolas (2013) *Estética Relacional*; Adriana Hidalgo, Buenos Aires

Buck Morss, Susan (1988) *Dialéctica de la Mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*; Visor, Madrid

Caldeira, Teresa (2010) *Espacio segregación y arte urbano en el Brasil*; Katz, Buenos Aires

Careri, Francesco (2003) *Walkscapes*; Gustavo Gili, Barcelona

De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano: 1.Artes de hacer*; Universidad Iberoamericana, México

Delgado, Manuel (1999) *El animal público*; Editorial Anagrama, Barcelona

Delgado, Manuel (2009) *El espacio público como ideología*; De la Catarata, Barcelona

Delgado, Manuel (2007) *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*; Editorial Anagrama, Barcelona

Didi Huberman, Georges (2011) *Ante la imagen*; CENDEAC, Barcelona

Douglas, Mary (1985) *Pureza y peligro una introducción a los conceptos de contaminación y tabú*; Siglo XXI, Madrid

Duhau & Giglia (2016) *Las reglas del desorden*; Siglo XXI, México

Duhau & Giglia (2015) *Metrópolis, espacio público y consumo*; FCE, México

Featherstone, Mike (2000) *Cultura de consumo y posmodernismo*; Amorrortu, Buenos Aires

Foster, Hal (2011) *El complejo arte arquitectura*; Turner, Madrid

Gehl, Jan (2006) *La humanización del espacio urbano*; Reverte, Madrid

Goffman, Erving (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*; Amorrortu, Buenos Aires

Hardt & Negri (2004) *Multitud*; Debate, Madrid

Harvey, David (2016) *Ciudades rebeldes*; Akal, Madrid

Jacobs, Jane (2010) *Muerte y vida de las grandes ciudades*; Capitán Swing, Madrid

Joseph, Isaac (2002) *El transeúnte y el espacio urbano ensayo sobre la dispersión del espacio público*; Gedisa, Barcelona

Lefebvre, Henri (1980) *El derecho a la ciudad*; Península, Barcelona

Lefebvre, Henri (2013) *La producción del espacio*; Capitán Swing, Barcelona

Lynch, Kevin (2009) *La imagen de la ciudad*; Gustavo Gili, Barcelona

- Metz, Christian (1998) *El significante imaginario*; Paidós, Madrid
- Monsiváis, Carlos (1992) *Los rituales del caos*; Era, México
- Morresi, Sergio (2005) *La nueva derecha argentina*; Unga, Buenos Aires
- Nasio, Juan David (2007) *La mirada en psicoanálisis*; Gedisa, Barcelona
- Park, Robert E. (1996) *La ciudad, y otros escritos*; Del Serbal, Madrid
- Rabotnikof, Nora (2010) *En busca del lugar común*; UNAM, México
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwas*; Tinta Limón , Buenos Aires
- Rose, Gillian (2018) *Metodologías visuales*; CENDEAC , Barcelona
- Rossi, Aldo (1995) *La arquitectura de la ciudad*; Gustavo Gili , Barcelona
- Rowe, Colin (1980) *Ciudad Collage*; Gustavo Gili , Barcelona
- Schechner, Richard (2000) *Performance teoría y práctica interculturales*; Eudeba , Buenos Aires
- Sennett, Richard (1997) *Carne y piedra*; Alianza , Madrid
- Sennett, Richard (2018) *Construir y habitar*; Anagrama , Madrid
- Silva, Armando (2000) *Imaginario urbanos*; Tercer Mundo Editores , Bogotá
- Simmel, Georg (1992) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*; Península , Barcelona
- Soja, Edward (2000) *Postmetropolis*; Traficantes de Sueños, Madrid
- Sorkin, Michael (Ed.) (1999) *Variaciones sobre un parque temático*; Gustavo Gili, Barcelona
- Stavrides, Stavros (2014) *La ciudad de los umbrales*; Akal, Barcelona

Welch Guerra, Max (Comp.) (2010) *Buenos Aires, la ciudad en cuestión*;
Editorial Biblos-Fadu, Buenos Aires

Yu Fu Tuan (2007) *Topofilia*; Melusina, Madrid

04.



Caso de estudio: Chacarita

IDENTIDAD EN EL ANDAR

Hacia una metodología de las itinerancias

Natalia Felder

natu.felder@gmail.com

NATALIA FELDER

Chacarita, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Acontece el día en la ciudad de Buenos Aires. La ciudad parece calmarse y el cielo se enciende: los tonos azules y violetas se entremezclan con naranjas y rojos. Las nubes se vuelven las llamas de ese fuego que tiñe a la ciudad de una luz a la vez tenue pero penetrante. Los atardeceres primaverales se vuelven una pintura impresionista.

Todavía faltan casi 50 metros para llegar, pero ya se hace presente. Sin saber cómo describirlo con palabras, es inconfundible. Su tierno aroma trae consigo una sensación de calor y un impulso irresistible. Se nos hace agua la boca: pasar por la puerta de una panadería es sin dudas una de las experiencias más maravillosas de la ciudad.

“La Maga” es una biblioteca colectiva y colaborativa: un buzón con forma de casita en medio de la plazoleta Carlos de la Púa donde una puede tomar un libro, sentarse a leerlo allí, o llevárselo, volver y dejar otro libro para que otras tengan la oportunidad de leerlo. Ya no es sólo un lugar y un conjunto de referencias para nuestra cultura, que nos cuentan que Julio Cortázar vivió allí, sino un lugar de intercambios anónimos, una manera más silenciosa de compartir y construir sentido de comunidad hoy.

“La gente se replegó y aprendió a no tenerlas más en cuenta. Lo que fue balneario se convirtió en ruinas. Y Buenos Aires, en una ciudad seca.” escribió Martín Kohan¹

Hoy, creo yo, que ir a contemplar el río nos pone en perspectiva. Su sonido nos serena. Su límpido horizonte nos cautiva. Su inmensidad nos demuestra lo pequeñitos que somos, pero a la vez lo invasivos

¹ Kohan, M (2020) Confesión. Buenos Aires: Argentina

que podemos ser. Su aroma nos condena. Y quienes conocemos la historia, no podemos olvidarla. El río nos recuerda que una ciudad no puede estar sólo hecha de cemento, que no podemos avanzar desenfrenadamente sobre él, que no debe ser un lugar de desechos. Que, antes que nada, el agua debe ser vida.

Ciertos diccionarios definen a lo maravilloso como aquello “que no se puede explicar por las leyes de la naturaleza”. La inconfundible tensión en el ambiente que preanuncia una lluvia de verano, esa húmeda pesadez que nos inunda y nos transforma es asombrosa, pero, sin dudas, un fenómeno natural. Lo que se vuelve extraordinario aquí es esa refrescante sensación de liberación que sentimos una vez transcurrida la breve tormenta.

"La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número que no forma una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética. Su hormigueo es un innumerable conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares."

(De Certeau, 2000 : 109)



Andar es conocer a través del sentir

Esta afirmación es mi punto de partida para indagar en lo sensible y lo afectivo como aquellas impresiones que se ponen en juego en los itinerarios cotidianos. Es que la presente investigación tiene como objetivo **entender cómo se construye identidad en el andar y cuál es el aporte que realiza el hecho de que ese recorrido sea conocido y estructurante de una cotidianidad**. Resulta factible plantear que, tanto desde los imaginarios colectivos como desde las políticas públicas de movilidad, se concibe a los recorridos en la ciudad como el tendido de una red objetiva, desde su punto de partida hacia el de llegada, y a la persona como transeúnte. Por el contrario, **buscaré recuperar**, en

los términos de Kevin Lynch (Lynch, 1960), a las sendas, **las calles y veredas como aquellos elementos poderosos de conocimiento de la ciudad** y generar así un aporte a las interpretaciones más disidentes que entienden al espacio público en tanto entidad sociocultural.

Para esto, a partir de aquí hablaré ya no de espacio público sino de *espacio urbano interior/exterior común*, porque hablar de un espacio común es no reducirlo meramente a los términos binarios de propiedad pública-privada, sino reflexionar sobre lo común asociado a la idea de comunidad, pertenencia y, por tanto, identidad. Es comprender que el sentido de propiedad en lo común se despega del concepto material de patrimonio para acercarse a lo emocional, a las prácticas, a la cultura. **Es comprender al espacio urbano común no como un espacio contenedor, sino productor de significaciones culturales.** Y alinearse a las posturas de Jane Jacobs, quien discute la institucionalización de lo urbano a partir del registro de lo sutil, lo común, corriente y cotidiano, entendiendo que es esta la verdadera forma en que las ciudades funcionan, y que sólo a partir de su comprensión es que pueden generarse verdaderas y genuinas herramientas para proyectarlas.

En este sentido, considero necesario mencionar que, si bien hay trabajos escritos que estudian de manera territorializada los conceptos teóricos presentados, desconozco, al momento, la existencia de aquellos que trabajen específicamente a las calles y veredas como recorte socio espacial. Por lo tanto, asumo como un aporte y un desafío avanzar teórica y empíricamente en la indagación sobre las funciones y las formas en que configuran la manera que entendemos, vivimos y habitamos la ciudad estos ámbitos con los que diaria, e inevitablemente, nos encontramos al salir de nuestras casas.



"Este tipo de investigaciones [en referencia a los Imaginarios Urbanos de Armando Silva, y a las que yo me alinee] busca la ciudad de los ciudadanos y que por esto mismo se trata de una investigación sobre sentimientos. (...) apunta a los modos de construir ciudad, pero desde los habitantes y, por tanto, nos interesa establecer los vínculos profundos entre percepción colectiva, uso de la ciudad y posibles estrategias de construcción de nuevas mentalidades urbanas."

(Silva, 2003 : 2)

En pos de contribuir a la reflexión sobre los modos de construcción del espacio urbano y con miras a robustecer el accionar formal y no formal de estas perspectivas socioculturales, proyecto esta investigación como un primer paso de una exploración mayor sobre el rol de nuestro espacio urbano común exterior más próximo - las calles y veredas - en la conformación del cuerpo cultural en el que convivimos. Para la presente, escogí a Chacarita como objeto de estudio ya que considero que es un barrio que combina el hecho de ser una referencia histórica en la ciudad, un nodo en las redes de transporte y poseer al mismo tiempo su propia dinámica interna - una dinámica que, actualmente, está atravesando un importante proceso de transformación a partir de la potenciación del barrio como polo gastronómico y cultural. Una combinación de variables que lo vuelve un territorio estratégico para comenzar a desandar los procesos de construcción cultural a partir de los itinerarios cotidianos.

Ya específicamente hablando de lo metodológico, me interesó desarrollar un sistema que consistiese en una serie de ejercicios vinculados estratégicamente, a fin de dirigir mi mirada cada vez de una manera más incisiva y reflexiva. Fue en este sentido que me resultó importante trabajar siempre con el mismo grupo de personas, acotándolo en cada paso y de manera sucesiva de acuerdo a la actividad a realizar. Esto me permitió mantener una línea de indagación, logrando detectar hilos de pensamiento, ahondar en consistencias e inconsistencias y establecer diálogos entre las diversas instancias de la investigación para llegar a conclusiones sustentadas.

Alineada a los métodos planteados por Kevin Lynch (1960) y Armando Silva (2003), el primer paso fue un cuestionario a modo de entrevistas-encuestas prolongadas que buscan tejer, desde el diálogo personal, la red de lo colectivo. Es una fase de tipo estadístico pero que no se reduce meramente a lo cuantitativo, sino que, desde preguntas que no se responden de manera unívoca o binaria, se llega al plano sensible. Realicé los cuestionarios de dos maneras: mayoritariamente, a través de un formulario web, pero, siendo consciente de que esta forma no sólo podía generar sesgos en el grupo de entrevistadxs sino también respuestas simplificadas, fui, a su vez, personalmente al barrio a realizarlos. Es decir, esta presencia en la entrevista, contrario a los cuestionarios únicamente enviados, me permitió abrir la conversación, repreguntar y ahondar en las respuestas dadas.

Me resulta importante aclarar que, por el alcance de la investigación y la forma de entablar el diálogo con lxs entrevistadxs, hubo ciertos datos que no fueron solicitados con especificidad (por ejemplo, el lugar exacto de residencia, trabajo/recreación al que acuden). Fue justamente en mis visitas presenciales donde, a partir de quienes sí tenía un conocimiento más exhaustivo, hice el intento por diversificar el perfil de lxs entrevistadxs y abarcar lo más posible del territorio. Sin embargo, soy consciente de que, más allá de estos esfuerzos, por tratarse de una cantidad reducida de entrevistadxs y ser yo la única

única encuestadora, aún pueden resultar respuestas condicionadas. Escribo y reflexiono las conclusiones con esto presente y con el deseo de tener la posibilidad futura de poder expandir mi estudio para corroborar o refutar estas conclusiones preliminares.

Una vez realizados los cuestionarios, propuse a dos de ellxs que realicen un ejercicio de cartografía cognitiva, es decir, la elaboración de un plano a mano alzada, donde identificasen su recorrido y ciertas características que asocien a él. Se trataba de una aproximación sensible hacia sus itinerarios cotidianos, invitándolxs a tomar un registro del mismo como experiencia personal y reconocimiento de su territorio. Fue clave, en este sentido, haberme reunido con ellxs para presenciar el momento en que dibujasen, ya que no sólo me permitió observar y obtener conclusiones del proceso de dibujo, sino que también al habernos encontrado para esto en un punto estratégico del barrio para ellxs, pudieron, a la par que dibujaban, indicarme, posicionarse, verificar y repensar físicamente sus itinerarios.

Los datos obtenidos a partir de estos ejercicios condujeron mi lectura sobre textos específicos, tanto desde la literatura como artículos periodísticos y publicaciones históricas respecto a esta área de la ciudad, así como la indagación en mapas históricos de los procesos de urbanización y transformación de los espacios recorridos. El desarrollo de la investigación, entonces, es a partir de establecer un continuo diálogo entre estos métodos experimentales y empíricos, con el material específico del barrio de Chacarita, guiado por el material bibliográfico de tipo teórico – conceptual. Al buscar lo sensible y lo afectivo, las conclusiones a las que arriba no pueden pensarse en términos definitivos ni generalizables. Por el contrario, se trata de conocer y exponer las diversidades, heterogeneidades, multiplicidades y que el trabajo de investigación no alcance la connotación de exposición de las conclusiones obtenidas, sino, por el contrario, que sea en sí mismo el proceso de reflexión y producción.



"El recorrido tampoco fue casual: un Aleph de cabotaje. Pasé por: la esquina de Fraga donde a los seis años me olvidé el valijín Primicia por boludear con los pibes; el geriátrico enrejado de Guevara y Santos Dumont, que fue el colegio donde me rompí el mate (...); la casa de los Morón (¿están ahí?) (...); la esquina donde estuvo el mejor videoclub del mundo, ahora inmobiliaria; la fábrica de churros; el Kent, acusatorio. (...) ¿Entonces existe, todo esto? ¿Existió? (...) Se oían sierras, martillazos, y había filas de carcasas alargadas contra la pared (...). Hay cosas que no cambian demasiado."

(Longhi, 2007 : 94)

"Una memoria que anuncia el Cementerio de la Chacarita, "paredón y después"; "la esquina, barro y tango"; la murga del barrio a la que seguía todos los carnavales con las tapas de unas viejas cacerolas. (...) Fotos en sepia de lo que parece que he vivido. Quizás es sólo la sombra de un aroma que circula para libar su miel. No siempre el pasado fue mejor. La memoria acusa o embellece."

(Fingueret, 2006 : 12)

Leonardo Longhi y Manuela Fingueret plasman, en sus relatos literarios, sus recuerdos de su niñez y adolescencia. En ellos hay un punto de vista de su narrativa que coincide, una memoria que rescata aquellos sitios donde sucedieron sus recuerdos, una añoranza que refleja a esos sitios como parte de un barrio, el barrio de Chacarita. Esta perspectiva es compartida por varias de las personas que entrevisté. Un hombre de 79 años que vivió toda su vida en el barrio y otro de 48 - que creció allí pero hoy ya vive en El Palomar y es dueño de uno de los puestos de flores que se encuentran en la puerta del cementerio - afirmaron que sus recorridos les despiertan sentimientos de *"remembranza, infancia y adolescencia"*. Por su parte, una mujer de 57 años, que vive en el barrio, pero que se mudó ya en su etapa adulta, hace 20 años, se alinea a ellos, sintiendo que justamente son las calles las que te hacen *"sentir en un barrio, con posibilidad de conocer a muchos vecinos y vecinas"*. De diversas formas, fueron muchxs lxs que en sus respuestas dejaron entrever que el barrio tiene algo en su escala, en sus formas, sus ritmos, en sus colores, que les genera intimidad y pertenencia; que en su día a día, ir llegando al barrio ya les da *"la alegría de volver a casa"* (Mujer entrevistada – 64 años - residente).



Recorte del dibujo de cartografía sensible realizado por Melisa

Por su parte, Eliana¹ no vive en Chacarita, pero la atraviesa y recorre cotidianamente por dos motivos: para ir a su actual trabajo en Villa Urquiza y en sus caminatas de fin de semana con su mamá. Sus recorridos por el barrio, dice, le generan varias sensaciones: la parte del cementerio y la estación tienen para ella una mística muy particular; reconoce también aquello que aseveraban sus habitantes, que disfruta del silencio y la tranquilidad que tienen algunas calles, a la vez de estar conectado con el resto de la ciudad; asimismo, su mamá vivió su infancia en este barrio y explica que “pasar por la casa de [su] abuela materna siempre es emotivo”. Podríamos pensar que cuando le toca ir a su trabajo, el camino no es tan arbitrario, elegiría el que le resulte más rápido, más eficiente; sin embargo, destaca que elige la calle Giribone para pasar por esta casa de la infancia de su mamá. Como Longhi, sus recorridos no son casuales o convenientes. Y aún más, ¿por qué, no viviendo tan cerca de allí, lo elige para caminar con su mamá? Su respuesta es concisa:

“Las caminatas con mi mamá me generan placer, por eso las hacemos por Chacarita”.

Melisa tampoco vive ni vivió en el barrio. Siempre le fue un lugar de paso para ir en auto hacia el norte a visitar a sus tíxs y primxs, donde la curva de Córdoba – Jorge Newbery – Álvarez Thomas le indicaba que estaban yendo por el camino correcto. Sin embargo, hace ya un tiempo que Jorge Newbery y Guevara es su punto de referencia, casa de su actual pareja. Melisa puede describir el recorrido que hace entre su casa y la de su pareja con una precisión envidiable: suele ir en bicicleta y especifica que “*ya se conoce todos los baches de Carranza*”, al punto que la esquina de Av. Dorrego y Guevara es su hito personal en el recorrido, dado que entre estos baches y la subida de la calle Humboldt, es el lugar donde siente su “*prueba superada*” y que ya está próxima a llegar a la casa de Iván. Cuando le pregunté

¹ Los nombres de pila utilizados son de las personas reales entrevistadas y que me han permitido utilizarlos.

qué sentimiento le genera su recorrido su respuesta fue “*tranquilidad*”, pero no, como Eliana, una tranquilidad asociada al barrio en sí mismo o a una referencia personal sino una tranquilidad que surge de una ritualidad: reconoce que no le gusta lo desconocido y, por el contrario, disfruta de ir buscando, observando y encontrando siempre los mismos lugares. Es un sentimiento que se vincula directamente al espacio recorrido, pero que es en Chacarita así como podría serlo en cualquier otra parte de la ciudad.

De manera contraria, otrxs entrevistadxs me respondieron que sí suelen variar su itinerario. Aquí, el relato más sensible me lo dio un vendedor ambulante, que me dijo que su recorrido dependía “*de las ganas que [tuviese] de comer*”: es que su lugar de referencia era el supermercado donde compraba su almuerzo y dependiendo qué tan rápido quisiese llegar ahí, las vueltas que se proponía dar en su camino. Otras necesidades eran más objetivas y específicas: un hombre que practica running me aclaró que modifica su área a recorrer de acuerdo al entrenamiento que le corresponde.

Sea por la evocación a un recuerdo personal, por el uso y apropiación de algún lugar o ya por el registro propio de un sitio que nos atrae, estos ejemplos que cité previamente ponen de manifiesto cómo generamos un vínculo con los lugares de la ciudad que habitamos y recorremos, que van mucho más allá de su mera funcionalidad. **Generamos una asociación que nos hace definir al territorio recorrido ya no meramente como un espacio físico sino como un “microcosmos afectivo” (Silva, 2006)**



El hito del barrio en la ciudad vs. el hito del itinerante en el barrio

*"Las imágenes ambientales son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente. **El medio ambiente sugiere distinciones y relaciones, y el observador – con gran adaptabilidad y a la luz de sus propios objetivos – escoge, organiza y dota de significado lo que ve. (...)***

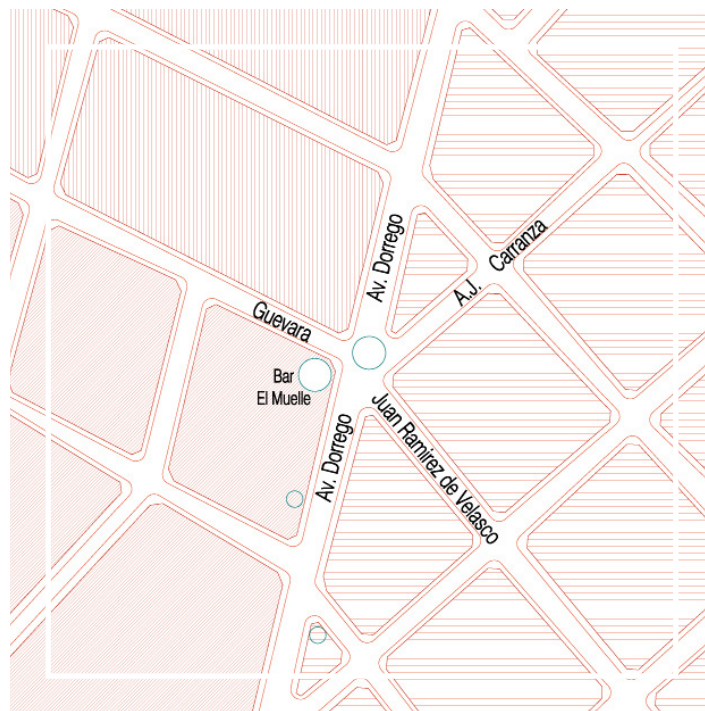
De este modo, la imagen de una realidad determinada puede variar en forma considerable entre diversos observadores."

(Lynch, 1960 : 15)

El cuestionario realizado estaba dividido en diversas secciones. La primera categoría apuntaba a comprender la concepción que tienen quienes viven y usan a Chacarita como barrio en su totalidad y con respecto a la ciudad. La segunda ya refería particularmente a los recorridos propios de lxs entrevistadxs. Al preguntar por los hitos en ambas categorías, surge una de las principales diferencias referenciales para este estudio. Es que llama la atención la poca coincidencia: de los 20 entrevistados, 18 mencionaron como hitos del barrio al Cementerio de Chacarita, 11 al Parque los Andes, 10 a la Estación de Ferrocarril y 9 a la Estación Federico Lacroze. Ahora, cuando analizo esos números en la categoría *hitos de su recorrido*: el cementerio aparece sólo 2 veces, el Parque Los Andes 5, 1 la Estación de Ferrocarril y 2 a la Estación Lacroze. Sólo el 20% de las respuestas coincidían tanto como *hito del barrio* como *hito de su recorrido*. **Esta gran diferencia de números lleva a pensar que el día a día en el barrio**

tiene un registro diferente al de la escala ciudad, y que el concepto de *imagen ambiental* al que alude Lynch no sólo no es unívoco entre diversos observadores, sino que, dentro de un mismo observador, la misma difiere de acuerdo a la escala. No son los mismos elementos ni las mismas relaciones las que escoge y significa cuando piensa en la ciudad como totalidad, que cuando piensa en sí mismo, en su propio recorrido, en su propio uso del *espacio urbano común*.

Y, a su vez, no es sólo esta falta de correspondencia entre *hitos personales* e *hitos barriales*, sino también la gran cantidad y las pocas veces que los primeros se repiten entre sí, lo que hace suponer que el *hito del itinerante* se elige por otros vínculos que no son meramente físico-visuales, históricos o como se puede pensar a los *hitos de la ciudad*. En este sentido, una de las respuestas que más me llamó la atención fue la que me proporcionó el mismo vendedor ambulante que mencioné previamente. Se encontraba descansando junto a otrxs vendedores, en el monumento al Gauchito Gil en Av. Corrientes y Concepción Arenal, lo que generó una situación muy interesante ya que, si bien yo entrevisté a uno solo de ellos, algunxs que “*paraban la oreja*” y escuchaban, manifestaban sus opiniones, generando un intercambio entre ellxs: cuando pregunté cuáles eran los hitos de Chacarita como barrio de la ciudad otra de las vendedoras le dijo “*esas casas que están allá atrás*” [señalando hacia el conjunto de casas colectivas Barrio Los Andes] pero mi entrevistado le contestó “No, esas casas no. No son para cualquiera, termina siendo un barrio privado y no algo del barrio.” Y así, apenas terminó su respuesta, me señala la vereda y me dice: “*ves, esos adoquines sobre la vereda son algo propio de Chacarita. No sé para qué sirven, pero los encontrás por todos lados*”. Este señor tenía muy en claro su concepción de *hito barrial*: algo que les perteneciera a todxs, que sea accesible y tangible no sólo para unxs pocxs, que sea algo común. Y fue incluso más allá, al ser el único entrevistado que no refirió a un lugar específico sino a una cualidad, a algo que pisa y siente todos los días.



Cartografía de elaboración propia.

Ahora bien, la enumeración de *hitos tanto barriales como personales* explicitan el concepto de *identidad* (Lynch, 1960) en tanto identificación, reconocimiento, selección de un objeto unívoco. La cuestión se pone interesante al distinguir que en múltiples casos ese objeto/elemento es el mismo pero nombrado o indicado de diferentes maneras. Esto sucede, por ejemplo, con la intersección de Av. Dorrego con Carranza, Guevara y Velasco (es un punto de cinco esquinas, donde nace la calle Carranza y Velasco cambia de nombre a Guevara). Es que lxs entrevistadxs la han nombrado como la esquina de Av. Dorrego y Carranza o Av. Dorrego y Guevara (pero nunca como Av. Dorrego y Velasco, ni Carranza y Guevara o Carranza y Velasco) y dos personas la mencionaron como Bar El Muelle, sito en dicha confluencia. Digo que se pone más interesante porque justamente el reconocimiento de estas diferentes formas de nombrar a un mismo *hito* pone en juego a los otros dos conceptos que para Lynch componen una imagen ambiental: *estructura y significado*. Es posible que quienes nombran al comercio, al *hito* como edificio específico tengan un vínculo de uso o afectivo con ellos, o contengan algún elemento visual (sus carteles, vidrieras, etc.) que les llama la atención y

les permite recordarlos particularmente. El itinerante así dota al *hito* con un contenido “*práctico o emotivo*” (Lynch, 1960 : 17), creándose una imagen que se conjuga principalmente por los ejes *identidad-significado*. Otro ejemplo se dio con quien refirió a la intersección de Av. Corrientes y Av. Federico Lacroze como “*el final de Av. Corrientes*”: ¿por qué no es el nacimiento?, o ¿por qué no refirió de la misma manera, pero con respecto a la Av. Federico Lacroze?; y en el otro caso, ¿por qué siempre se tuvo como referencia Av. Dorrego, hacia dos lados y otro no? La respuesta se explica a partir del componente estructura, aquel por el cual el itinerante-observador reconoce su propia posición en vínculo con el *hito* y de este, con otros *hitos*. Es decir, la dirección y posición en que comprenda y ubique a su objeto de referencia está condicionada por su itinerario, por la relación con sus *hitos* que le anteceden y suceden.

Ya sea dentro de su propio itinerario o en relación al resto de la ciudad, el *hito* se vuelve una referencia para el itinerante, en el cual su recorrido toma una forma concreta, se materializa y espacializa. El hito le permite no sólo medir, posicionarse, estructurarse sino también significarse a él y su recorrido. Como explica De Certeau, “*Esta marca (aquí/allá) necesariamente implicada por medio del andar [es] indicativa de una apropiación presente del espacio mediante un “yo”*” (De Certeau, 2000 : 7). En el vínculo hito-itinerante, se reconoce un “yo” en tanto individualidad pero a partir de y en vínculo con un/lo otro. O, refiriendo a Aguilar Díaz (2016), en el itinerario como acción se pone en juego al caminar como una actividad de sociabilidad, entendida como la posibilidad de vínculos interpersonales y su experiencia en el entorno: se reconoce en el andar una forma de “*acercamiento al mundo*”.



Las calles y veredas como poderosos elementos de conocimiento de la ciudad

*"El tren, las vías, la casa, el olor a tierra mojada, permanecían en el lugar, a la hora exacta. **Como un paisaje acostumbrado a ser testigo y escenario a la vez.**"*

(Fingueret, 2006 : 114)

Hay algo en esta cita de Fingueret, en su descripción, en su sonoridad, que me resuena. *¿Qué significa ser testigo y escenario a la vez? ¿Cuándo un sitio es paisaje?*

En mi intento por analizarla y comprender por qué me genera tanto interés la misma, recuerdo el análisis que realizan Paula Santiago y Martín De Madrid sobre las formas de aprehensión del lugar en la obra de Nancy Holt. Lxs autores definen que *"vivir el espacio concreto supone el reconocimiento expreso del entorno no ya como pieza de un decorado o como presencia redundante, sino como elemento primordial que no sólo se integra en la obra sino que básicamente la determina"*(Santiago y De Madrid, 2012 : 183) A partir de ella, me arriesgo a contar mi interpretación de la cita de Fingueret: **las calles y veredas no son meros contenedores, telones ni menos únicamente observadores externos [testigos] de lo que en ellas sucede; más por el contrario, ser, a su vez, escenario implica primeramente ser determinante y condicionante de lo que en ellas sucede.**

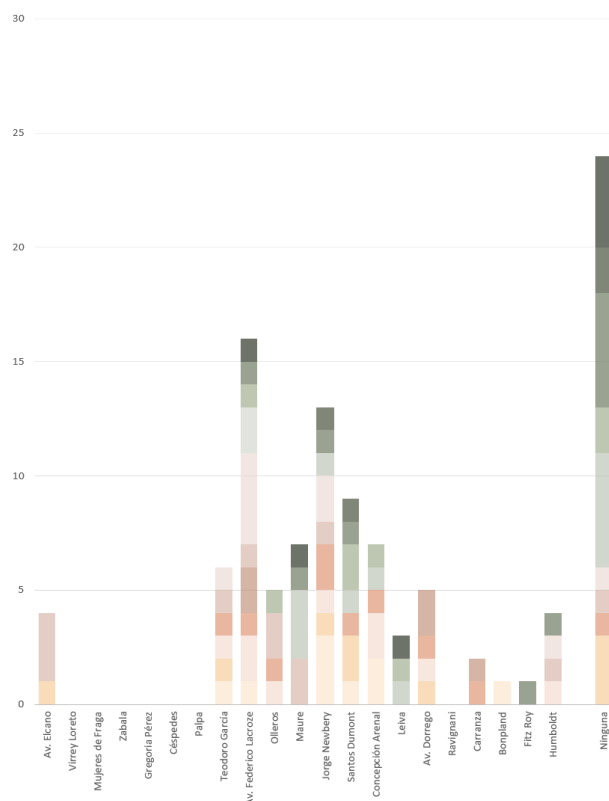
Lo desarrollado previamente se narra desde la individualidad: partí del reconocimiento del *hito* para lograr el acercamiento personal del entrevistadx a su itinerario. Al querer reconocer lo sensible, debí trabajar con una que permitiese generar un diálogo entre lo micro y lo

macro, lo individual y lo colectivo. Ahora bien, es en la yuxtaposición de las respuestas donde empiezo a construir los relatos comunes. Dentro del cuestionario, la pregunta que más conclusiones me permitió sacar en este sentido fue:

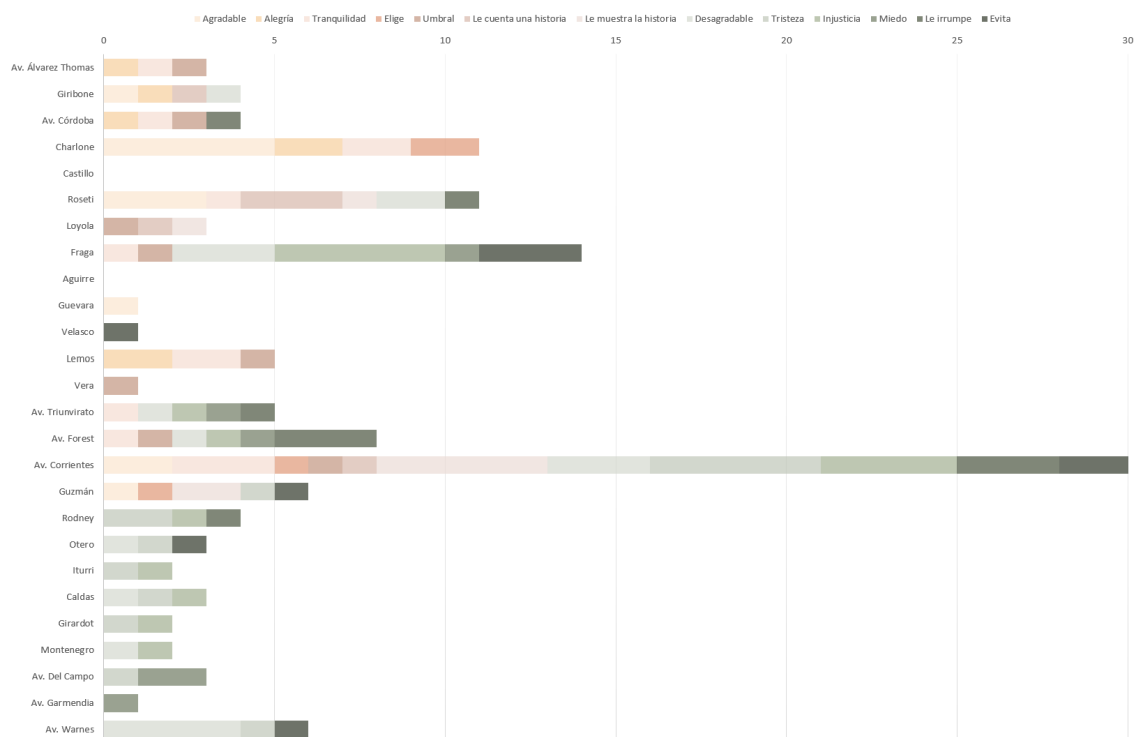
¿qué calle te genera los siguientes sentimientos?

La coincidencia de respuestas sorprende. Las plasmé en dos gráficos que se leen en conjunto: con la idea de que se puedan visualizar cartográficamente las respuestas, el primer gráfico contiene todas las calles y avenidas que corren “horizontalmente” en el eje este-oeste (es decir, se encuentran nombradas como se ubican en la realidad, de norte a sur) y el segundo contiene, complementariamente, las que corren “verticalmente” en el eje norte-sur (y se encuentran nombradas de oeste a este). Cada sentimiento tiene asignado un color, con una escala cromática de naranja-rojo para los sentimientos asociados positivamente y otra escala cromática de verdes para los sentimientos asociados negativamente. En la barra de cada calle y avenida se desprende qué sentimientos y en qué cantidad le fueron asignados.

CALLES CHACARITENSES DE OESTE A ESTE



CALLES CHACARITENSES DE NORTE A SUR



Gráficos de elaboración propia.

Lo primero que llama la atención es que para los sentimientos negativos hubo una significativa cantidad de entrevistadxs que respondieron que ninguna calle del barrio se los genera. Ya específicamente, estos gráficos permiten visualizar cómo a partir de la calle Rodney hasta la Av. Warnes todas tienen únicamente una carga negativa: se reconoce aquí la delimitación de una zona dentro del territorio chacaritense, un imaginario colectivo que reconoce ahí una zona de rechazo, temor y disgusto. Es la zona más asociada a las vías del tren, a la presencia policial, a una zona del barrio que, si bien no es la “villa”, sí tiene muchas construcciones precarias; así como también, es la zona de galpones y negocios de repuestos de autopartes de la Av. Warnes. De manera similar, la calle Fraga tiene una carga muy negativa asociada al Barrio Fraga. Si bien la calle se extiende más allá de la villa y hoy en día se ha urbanizado la mayor parte de la misma, se la asocia al temor y estigmatización que suelen acarrear este tipo de zonas en la ciudad y pone de manifiesto el peso de los imaginarios colectivos en las formas de usar la ciudad: fue en los cuestionarios la calle que más miedo genera y más se evita. Sin embargo, estas dos referencias tienen, a la vez que su connotación negativa, otro aspecto en común. En la sección del cuestionario que remitía a los propios recorridos en Chacarita, planteé un ejercicio en el cual daba 6 fotografías y le preguntaba a lxs entrevistadxs si reconocían la ubicación de las mismas, y si había algún elemento que les permitiese deducir-inferir a dónde se encuentran. Si bien tanto la zona delimitada entre Rodney y Av. Warnes como la de Villa Fraga fueron las que lxs itinerantes indicaron que les resulta más desagradable, les da más miedo, más evitan, fueron también las zonas que más reconocieron en dichas fotografías. La cuestión está en que muchxs me aclararon que, en lo correspondiente a Fraga, los edificios son característicos y se reconocen a distancia, a escala de lo que Lynch llamaría *mojón*. Es un lugar al que no se ingresa, pero se vislumbra a distancia. Y no sólo fueron los edificios, sino también varixs destacaron que otro punto que lo caracteriza es su amplitud, en cuanto a es el lugar del barrio donde “más se ve el cielo, y por ello tiene una luz

diferente" (mujer – 28 años – no residente). Por su parte, a la zona al este del cementerio la identificaron por las vías del tren: pocos fueron los que pudieron decir la ubicación con exactitud, sólo algunos reconocieron la esquina en donde se encuentra justamente el pilar de la estructura en medio de la calle, pero la mayoría de lxs entrevistados refirió correctamente al área; es que saben que, desde que recientemente las mismas se elevaron, el paisaje urbano de esa zona se transformó y ahora avistan la vía desde lugares más lejanos del barrio.

Otro punto que resulta interesante es que las calles que muchxs reconocen como *"de casas bajas"*, aquellas que más identifican con la concepción de *"Chacarita como barrio"* son también a las que más refieren con olores, y particularmente, olores vinculados a flores (Charlone, Roseti, Olleros, Jorge Newbery, entre otras). El perfume de las tipas y el jazmín fueron los más nombrados, pudiéndose pensar que la conjugación de una escala amena con olores asociados a la naturaleza es lo que conlleva a los sentimientos de alegría, tranquilidad y de lo agradable que priman en esas calles, y por lo que son las que, en gran parte, lxs itinerantes eligen para andar.

Pero otra situación muy particular que llama la atención es la zona entre las calles Virrey Loreto y Palpa, las cuales directamente no fueron nombradas en ningún caso. Contrario a lo que sucedía con el sector al sudeste del cementerio, el cual se torna un sector segregado, pero es conscientemente parte del barrio - en palabras de lxs pro-pixs entrevistadxs, *"está sin estar"* (mujer – 42 años – no residente) o es *"el otro lado del barrio"* (mujer – 54 años – residente) – en esta zona no se trata de un rechazo ya, sino de un no-reconocimiento. Y, por último, opuesto a este es el caso de la de Av. Corrientes, que fue la más referenciada, y casi en partes iguales a sentimientos positivos y negativos. Una contrariedad histórica para la concepción de esta avenida: si bien hay referencias históricas a la zona desde 1608 por las cuales se comprende que los caserones que allí se ubicaban

fueron, desde aquel momento, *“un punto de referencia clásico, en medio de la llanura”* (Del Pino, 2004 : 14), fue este el establecimiento del cementerio el que significó la transformación de esta zona campesina y *“de paso”* en un lugar en el cual establecerse; un lugar triste para quienes acudían a visitarlo, pero a la vez una oportunidad para una gran cantidad de obreros que veían allí posibilidades de trabajo y de adquirir su casa propia.



El barrio de lxs itinerantes

*"Una ciudad es sobre todo un campo de significaciones. Son esas significaciones las que proveen la materia prima de la que está hecha la experiencia urbana, que es justamente lo que el científico social toma como objeto de conocimiento. **Experiencia como vivencia subjetiva, pero no menos como experimentación empírica, como conducta; emoción y textura; al tiempo sentimiento, sensación y acto.**"*

(Delgado, 2007a : 181)

Explicitemos al itinerario cotidiano como *"una fuente persistente de experiencias"* (Aguilar Díaz, 2016 : 24): al itinerario cotidiano como esta conjunción de significaciones y prácticas, en esa relación muy particular por la cual también dichas significaciones quedan sujetas a su propia y eventual experimentación. Es que una de las principales conclusiones a las que arribo luego de escribir este texto es que justamente hay una cuestión de lo sensible, lo afectivo, que excede al papel en todas sus dimensiones (desde las académicas, legales, de códigos hasta los mapas y cartografías referentes). Algo de esto me demostraron Iván y Melisa, con quienes hice el ejercicio de cartografía sensible. Como comenté en la metodología, me reuní con ellxs para presenciar el momento en que dibujaban, y hubo allí algo que me dejó pensando. Si bien ambos tienen un muy buen sentido de la ubicación y oralmente podían referir e indicar sus recorridos, describiendo de una manera muy visual y sensible los elementos que lo componen, les costó el momento de transcribir todo ello a un mapa. En el relato oral, Iván siempre se posicionaba respecto a la casa de sus afectos (casas de amigxs, de una tía), mientras que

Melisa lo hacía en referencia a elementos que registraba (en Guevara: *“una casa espectacular con una puerta turquesa”*, en Roseti: *“hay un paredón con flores justo donde agarro la bicisenda”*). Al momento de pasar al papel, ambos comenzaron su dibujo en la casa de Iván, pero algunas de las referencias mencionadas en el cuestionario y en la conversación que íbamos manteniendo, comenzaban a confundirse. Melisa lo dijo en voz alta: *“no estoy pudiendo ubicar Albamonte, ¿en qué calle está?”* y, luego, *“no entiendo dónde aparece Dorrego, seguro hay una diagonal y yo no la estoy identificando”*. Por su parte, Iván arrancó dibujando su mapa en un sentido de sus itinerarios, pero fue recién cuando pensó el recorrido contrario cuando se dio cuenta que se había salteado una manzana. **Hubo algo de toda esa descripción que tenían en su mente que les costaba estructurar en el papel: se les desdibujaban las distancias y proximidades, las escalas y formas. Es que hubo y hay algo de esta experimentación empírica que creo que debe continuar siendo en sí misma: que los vínculos, las sensaciones tienen otra dimensión y esa dimensión es la que hay que sostener.**



Cartografía de elaboración propia a partir de la clasificación brindada por lxs entrevistadxs.

Un aspecto que ahonda en esto es la cuestión del límite: podría remarcar que, de todxs lxs entrevistados, sólo uno de los 20 pudo mencionar correctamente la totalidad de los límites administrativos del barrio, pero lo que me llama la atención, al plasmar en el mapa los límites arrojados por lxs itinerantes, son aquellos otros que no dijeron o dijeron de manera desacertada. Es que estas demarcaciones permiten comprender que, en el barrio itinerado, el límite se concibe en los términos de Armando Silva, como *“un aspecto tanto indicativo como cultural. El uso social de un espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios “familiarizados” se autoreconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero o, en otras palabras, al que no pertenece al territorio.”* (Silva, 2006 : 29). Es que las calles y avenidas sugeridas coincidían, principalmente, con las áreas que lxs entrevistadxs fueron sugiriendo que reconocían en Chacarita. Una visión sectorizada que es coincidente con la gran mayoría de lxs entrevistadxs: siendo aún un territorio pequeño, Chacarita es un barrio que sus itinerantes subdividen en áreas muy marcadas. Áreas que, si bien reconocen físicamente, cargan de un contraste subjetivo muy fuerte.

Es decir, la división de las mismas no es según marcas administrativas sino justamente por usos y apreciaciones que se vuelven colectivas. Así, está lo tranquilo, lo peligroso, lo que *“no está”*. Este barrio que, administrativamente, es sólo uno, para sus itinerantes es un barrio fragmentado, zonificado. Algunas de estas agrupaciones se vislumbraban ya en los gráficos de las calles. Por ejemplo, el área tranquila coincidía con el sector de casas bajas, donde lxs entrevistadxs remarcaron que, si bien identifican a cada calle en sí misma, las mismas componen un área, donde suelen ir variando más arbitrariamente su recorrido porque es *“toda una misma zona”*.

Esta visión fragmentada se corresponde, sin embargo, con quienes recorren a Chacarita casi en su totalidad. Hay otra forma de ver cómo los itinerarios pueden definir la concepción de un barrio: cuando el itinerario

se limita a sólo un área del mismo. Fueron sólo el vendedor ambulante que ya mencioné y otro hombre de 36 años que no reside en el barrio, pero trabaja en un local de comida en Jorge Newbery y Fraga los que me dijeron que, para ellos, Chacarita es un barrio gris, triste, sombrío. Para el hombre del local, las fachadas de la Av. Corrientes tienen *“una energía pesada”*. Ambos se desplazan por la misma zona, en un radio de 3 a 5 cuadras desde el Cementerio hacia el noreste. Si bien estas descripciones coinciden con lo que refirió Melisa cuando le pregunté qué calle del barrio le genera tristeza, afirmando que Maure y Av. Forest siempre *“se encuentran en obra, las veredas están todas rotas”*; o una mujer de 53 años que reside en el barrio que explicitó que lo que menos le gusta de Chacarita es la Av. Corrientes, pues sus negocios y estética a la altura del cementerio son *“muy poco atractivos”* con un olor *“rancio”*, ninguna de ellas llevaba estas características como generalidad del barrio, sino que lo indicaban únicamente propio de dicho sector.



Conclusiones

"el olor de los limoneros inundaba la calle con un aroma dulzón en la época en que las madre selvas empezaban a florecer. Los chicos trepábamos entonces a la pared de las solteronas y arrancábamos limones entre gritos y aplausos. (...)

Todos sabíamos que pelota que caía adentro no la devolvían, pero a pesar de todo jugábamos en esa vereda"

(Fingueret, 2006 : 39)

No había pelota que valiese el placer de jugar entre esos aromas. No había motivos para elegir, entre las infinitas posibilidades, otra vereda. Esta cita y todo lo que pude ir deduciendo a lo largo de esta investigación me hacen reflexionar en lo poderoso que son lo afectivo y lo sensible como motivos de apropiación del *espacio urbano común*.

En la lógica urbana, las manzanas, cerradas en sí mismas, se ven rodeadas de vías de tránsito peatonal y motorizado. Las calles quedan reducidas a pasillos, como conectores entre nodos edificados, como espacios entre espacios y no lugares en sí mismos. Lxs itinerantes quedan así reducidos a transeúntes: tienen una dirección, tienen un rumbo y sólo en su adentro se les da lo conocido, lo íntimo, lo estructurado y proyectado. En cambio, el afuera se asocia al espacio no construido, donde la casualidad, lo espontáneo y único caracterizan los encuentros y sucesos. La calle implica movilidad, alternativa, azar e inestabilidad. **Este trabajo me demostró no sólo que estas características del exterior lejos están de tener una connotación negativa, sino que justamente es en la aprehensión cotidiana y sensible donde**

donde ese espacio urbano deja de ser ajeno y pasa a ser conocido, a donde la intimidad se vuelve compartida y la identidad, colectiva; donde el espacio urbano se vuelve común.

Realizar esta investigación me demostró que el itinerario cotidiano es la forma de cada uno de construir esa intimidad colectiva, ese conocimiento de lo urbano, porque es a través del andar que se percibe, se vincula, se discierne, se elige conscientemente. Una conciencia como multiplicidad yuxtapuesta, como sumatoria de identidades colectivas, entonces, que nos compromete a pensar en otras maneras de intervenir el territorio. Que nos obliga a pensar como Manuel Delgado definió a Jane Jacobs, entendiendo "lo que muchos sociólogos antropólogos no son capaces de reconocer: que esas aceras [y calles] no son sólo extensiones o sitios, sino auténticas instituciones sociales, dotadas de estructuras, ejecutoras de funciones y que registran lógicas de apropiación y empleo organizadas a partir de pautas culturales específicas" (Jacobs, 1961 : 21).

Trabajar con los itinerarios cotidianos conllevó comprender y reforzar mi postura sobre que hay mucho más allá de los códigos y la planificación.

Que no debemos imponer las miradas de lo académico porque lo emotivo y sensible trascienden cualquier marco, cualquier papel.

Que, para pensar otras maneras de intervenir el territorio, antes debemos trabajar colectivamente en construir otras maneras de conocerlo.

Aguilar Díaz, M. Á. (2016). El caminar urbano y la sociabilidad. Trazos desde la Ciudad de México. *Alteridades*, 26(52), 23–33.

De Certeau, M. (2000). *La invención del cotidiano 1. Artes de Hacer*. Iberoamericana, Universidad.

Del Pino, D. (2004). *Cuaderno N°5. La antigua Chacarita de los Colegiales* (editado por I. H. de la C. de B. Aires). <http://library1.nida.ac.th/termpaper6/sd/2554/19755.pdf>

Delgado, M. (2007). Ciudadano, mitodano. En *Imaginarios urbanos en América Latina: Urbanismos ciudadanos*. Fundación Antoni Tapies.

Fingueret, M. (2006). *Blues de la calle Leiva* (1°ed.). Booket.

Jacobs, J. (1961). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing.

Longhi, L. (2007). Chacarita/Vamos, funebrero (un prólogo). En *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Entropía.

Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad* (1° edición). Gili, Gustavo.

Santiago, P. y De Madrid, M. (2012). Aprender el lugar: los túneles de Nancy Holt. *Revista Estúdio*, 3(5), 181–187.

Silva, A. (2003). *Imaginarios Urbanos: hacia la construcción de un urbanismo ciudadano*. 10.2307/j.ctvr33dsp.4

Silva, A. (2006). *Imaginarios Urbanos* (5a ed.). Arango. 10.2307/j.ctvr33dsp.4

05.



Este trabajo de investigación fue presentado en el XIV Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo (ETSAM, UPM, Madrid, 16 de Junio 2022, Tucumán, Argentina)

EL PATRIMONIO CULTURAL DEL POBLADO DE AMAICHA DEL VALLE

Expresión del proceso histórico de transformación del territorio

Arq. Silvia Elina Rossi

Instituto de Historia y Patrimonio // Facultad de Arquitectura y Urbanismo // Universidad Nacional de Tucumán
silviaelina@hotmail.com

SILVIA ROSSI

San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina

Tucumán es una y diversa a la vez

Ciudad y naturaleza son dos conceptos en Tucumán indisociables. El cerro como telón de fondo, cambiando a cada hora, cada día, especialmente en primavera con los lapachos y jacarandás acompañando el trajinar diario, nos lo recuerda.

El perfume de los azahares en el casco antiguo de San Miguel de Tucumán y, especialmente, alrededor de la plaza Independencia va marcando las estaciones y, con ellas, el paso del tiempo. Cuando se empieza a sentir su aroma en la ciudad llega el buen tiempo y la primavera. En Tucumán, esta es una estación con una fuerte presencia en la ciudad. La variedad de árboles con flores y enredaderas de diferentes colores y aromas se asoman desde las casas y transforman el espacio público.

En la soledad del invierno, con el frío, la ciudad se ralentiza, la gente sale menos y las calles se vacían en los horarios en los que no hay actividad comercial o laboral. Aparecen los edificios con toda su dureza y grisura. Se revelan las oscuridades de la ciudad y su deterioro ya no se cubre de colores y sensaciones como en la primavera y el verano.

El cerro es yunga, tan verde y tan salvaje, pero tan cerca de la ciudad que te permite verla y sentirla como parte de la misma. No es solo su borde, es su alma verde que te invita a caminar, a correr por ella, a conectarte con la naturaleza, como si estuviéramos lejos, pero a la vez, la ciudad está ahí, siempre presente a sus pies.

Cuando cruzamos las cumbres del Aconquija el paisaje es otro, los ocre y marrones se imponen en una geografía de perspectivas largas, donde el horizonte cambia en cada curva. Aparecen los cardones como centinelas, el chañar, las jarillas y el algarrobo. Allí esta Amaicha del Valle, poblado de vida pausada, días soleados y noches increíblemente estrelladas.

La luna llena, ya sea en los cerros o en la ciudad, es un romance que se reedita cada mes y siempre, sorprende por su redondez, su color rojizo que se recorta en la oscuridad de la noche que en esos días tiene una luz diferente. Ella siempre alumbra la diversidad de paisajes e historias. No es casual que la lunita tucumana tenga su propia canción.

El Patrimonio Cultural de Amaicha del Valle constituye la expresión de los procesos sociales, económicos y culturales que estructuraron el poblado y el territorio circundante, haciendo visible la transformación histórica del valle. Se distinguen cuatro etapas en el desarrollo territorial: a) el período prehispánico, b) el período colonial, que se consolida a partir de fines del siglo XVIII, siendo Amaicha identificada como feudo o pueblo de indios, reducción y encomienda, c) el período republicano (siglo XIX), durante el cual la comunidad de Amaicha se traslada desde Encalilla fundándose, en noviembre de 1884, la Villa de Amaicha del Valle y d) el desarrollo de la Villa como poblado turístico a partir de fines de la década del 40 en el siglo XX. Cada una de estas etapas históricas se pueden leer a través de su valioso patrimonio cultural que comprende tanto el sistema de acequias como los corrales de tradición prehispánica o los edificios emblemáticos del poblado.

Palabras clave: Ciudad, Patrimonio Cultural, Amaicha del Valle, Valles Calchaquíes.

The Cultural Heritage of Amaicha del Valle constitutes the expression of the social, economic, and cultural processes that structured the town and the surrounding territory, making visible the historical transformation of the valley. Four stages are distinguished in territorial development: a) the pre-Hispanic period, b) the colonial period, which was consolidated from the end of the 18th century, with Amaicha being identified as a fiefdom or Indian town, reduction and encomienda, c) the republican period (19th century) during which the community of Amaicha moved from Encalilla, founding, in November 1884, the Villa de Amaicha del Valle and d) the development of the Villa as a tourist town from the end of the 40s in the century XX. Each of these historical stages can be read through its valuable cultural heritage that includes both the system of ditches and the pre-Hispanic traditional corrals or the emblematic buildings of the town.

Keywords: City, Cultural Heritage, Amaicha del Valle, Valles Calchaquíes

El Valle de Yocavil, donde se encuentra localizada la comunidad de Amaicha del Valle, constituye un área geográfica y cultural ubicada en la región Noroeste de la Argentina que posee importantes recursos naturales, arqueológicos, antropológicos, arquitectónicos y artísticos. También es heredera de una rica historia que se remonta al período prehispánico y cuyo desarrollo es clave para el estudio del proceso histórico de configuración territorial del Noroeste argentino.

La investigación tuvo por objetivo **identificar cuáles son los ejemplos arquitectónicos y urbanos que constituyen los elementos representativos del proceso de ocupación territorial de Amaicha y que dan cuenta de esa transformación histórica y cultural.**

Se parte de la hipótesis que, en la configuración patrimonial del valle, se pueden identificar las huellas de los distintos períodos históricos que conformaron el territorio: los antecedentes prehispánicos, la colonización hispánica, el siglo XIX o etapa republicana y el siglo XX. Es por ello que, en este estudio, **las distintas piezas que dan sentido a la historia del lugar se articulan en un paisaje cultural en el que se considera tan valioso el sistema de acequias y los corrales de tradición prehispánica como los edificios emblemáticos del poblado. Todos ellos, en su conjunto, hacen reconocible el modo de producir, de habitar y de relacionarse de sus pobladores a través del tiempo.**

La metodología de análisis se basa en el inventario del Patrimonio Arquitectónico y Urbano de Amaicha interpretado es su contexto social, económico y cultural como expresión de los distintos períodos en que se produjeron. A partir de este estudio se realizaron mapas históricos conceptuales que registran, en sucesivas capas, la configuración del territorio y el poblado de Amaicha del Valle.

Considerando las limitaciones y potencialidades que ofrecía el ambiente natural, la historia cultural del valle y su patrón de ocupación, se fue conformando en diferentes períodos según dos concepciones opuestas de cuál debía ser la relación entre el hombre y la naturaleza. Para los pueblos originarios la tierra no sólo era el ámbito que proveía su sustento sino la fuente cosmogónica de la vida. Para los españoles el territorio era un espacio de dominación y fuente de recursos donde la naturaleza debía ser controlada estableciéndose un patrón extractivo de desarrollo. La existencia de estas dos cosmovisiones en tensión va a ser una constante en la evolución del valle y del poblado.



Fig. 1. Ubicación de Amaicha del Valle



Fig. 2. Vista del Paisaje de Amaicha del Valle



Período Prehispánico

El territorio en el que se encuentran ubicado Amaicha del Valle es una de las regiones en la que se evidencia la ocupación humana más antigua de la provincia de Tucumán datada en 13.000 años. Una gran diversidad de sitios arqueológicos localizados desde el valle hasta

las altas cumbres da cuenta de ello. Se encontraron allí restos de material cerámico y enterratorios pertenecientes a numerosas poblaciones indígenas. Si bien el período más profusamente estudiado por los arqueólogos es el correspondiente a la fase de los Desarrollos Regionales, que se sitúa cronológicamente después de 1100 dc, hay indicios de diferentes poblamientos en una extensión temporal mucho más amplia (Sosa, J, 2001).

A partir de los estudios de Aschero y Ribotta (2007), Somonte (2007), Rivolta (2007) y Carli (2015) en los yacimientos arqueológicos de El Remate (Los Zazos), Bajo los Cardones, la Quebrada de los Cardones y el Divisadero podemos entender cuáles fueron los sistemas productivos prehispánicos y, a partir de dicho patrimonio arqueológico, inferir cual pudo ser la estructuración del territorio durante ese período.

El Remate (Los Zazos), cronológicamente situado entre 1180 a 900 años AP², presenta dos sectores diferenciados, el norte y el sur. En este último se ubican estructuras de planta circular adosadas entre sí y vinculadas por andenes de cultivo localizados muy próximos a las viviendas (Aschero y Ribotta, 2007). El sitio del período agro-alfarero temprano de Bajos los Cardones está estructurado por recintos circulares y semicirculares intercalados con espacio productivos cruzados por elementos lineales: las acequias y canales para riego, los andenes, terrazas y muros de contención para los cultivos y posibles corrales (Somonte, 2007:58). Ya en el período tardío, la Quebrada de los Cardones emplazada en las laderas y cumbres que limitan el Valle de Amaicha presenta una estructura agrícola de plataformas escalonadas, los andenes de cultivo, y 33 recintos circulares pequeños que serían colcas o depósitos (Rivolta 2007:107).

El Divisadero, ubicado en la "Quebrada de Amaicha", a 10 km al suroeste de la localidad de Amaicha del Valle presenta una cronología

² Años AP significa Antes del Presente ". Es una referencia de tiempo utilizada generalmente en disciplinas como la Arqueología o la Geología donde hay una multiplicidad de calendarios y de fechas de referencia.

y filiación cultural Santamariana que indicaría que la ocupación del sitio se desarrolló en el período de los Desarrollo Regionales (siglos IX al XV). Está compuesto por una serie de estructuras habitacionales circulares adosadas (de 3 a 5), estructuras agrícolas (andenes y canales) y posibles corrales (Gómez Augier y Caria, 2008). Una de las características de este yacimiento es que los espacios domésticos y productivos se encuentran asociados. En cuanto al tipo de cultivos, según señala Caria, se han encontrado vestigios que indicarían la existencia de una agricultura del maíz, complementaria a la caza y a la recolección. La presencia de corrales, también, indicaría el desarrollo del pastoralismo de camélidos.

Cuando llegan los españoles al Valle de Yocavil en 1536, con la expedición de Diego de Almagro, el territorio ya formaba parte del Imperio Incaico. Su estructura productiva, política y cultural tenía su centro en la ciudad de Cuzco, capital del Imperio. **La región se organizaba en base a la complementariedad funcional y a un activo sistema de intercambio de productos.** La agricultura constituía la base económica del imperio y se desarrollaba en tierras comunales y con un sistema de producción en pisos ecológicos. Esto permitía un mejor aprovechamiento de las condiciones altitudinales y longitudinales del territorio optimizando de este modo los limitados recursos de las sociedades andinas. Las áreas de producción se organizaban en dos sistemas: a) las plantaciones de tubérculos en los pisos altos y b) la siembra de maíz en los pisos bajos. (Murra, J. 1975)

Más allá de las diferencias políticas o culturales de los distintos períodos de desarrollo y de los pueblos que habitaron el valle, **la estructura productiva planteaba un uso de los recursos en armonía con el paisaje y su geografía. La búsqueda del equilibrio entre la acción del hombre y la naturaleza guiaba el ordenamiento territorial prehispánico ya que formaba parte de su cosmovisión.**



Transformación territorial en el período colonial

Luego de la etapa inicial de la conquista española, en los siglos XVI y XVII, la actividad urbana en la región del Noroeste argentino fue tan intensa como inestable ya que, si bien se fundaron numerosas ciudades fueron muy pocas las que lograron subsistir. Esta situación estaba directamente ligada al extenso dominio que ejercieron las comunidades indígenas en el interior de la región, especialmente en los valles de altura. Los Valles Calchaquíes³ son la mejor expresión de la resistencia de los pueblos originarios al avance español. En este territorio se había refugiado la confederación Diaguita, la cual estaba constituida por señoríos agro alfareros independientes perteneciente a la Cultura Santa María, que poseían una legua común, el cacán, y que formaban parte de la civilización andina. Cuando en 1559, el gobernador de Santiago del Estero, Juan Pérez de Zurita, funda la ciudad de Córdoba de Calchaquí y pretende someter a los indígenas al sistema de encomiendas, estos se sublevan bajo las órdenes del curaca de Tolombón, Juan Calchaquí. Durante la segunda guerra Calchaquí, que se inicia en 1630 y finaliza en 1643, se vuelven a destruir numerosas ciudades fundadas por los españoles, manteniéndose el dominio diaguita de la región.

Recién al sofocarse el tercer alzamiento Calchaquí, entre 1665 y 1667, el español puede iniciar la ocupación más permanente del territorio de los valles. Hasta ese momento, a pesar que la estructura colonial estaba formalmente organizada, a través de los repartimientos de tierras, poblados de indios y las reducciones, muchos de los encomenderos nunca pudieron hacer efectivas sus mercedes las que frecuentemente se ubicaban en territorios no pacificados.

³ Los Valles Calchaquíes es un sistema de valles y cordones montañosos ubicados en la región del Noroeste argentino que se extiende: por el norte desde la Poma hasta Punta de Balasto al sur, y por el oeste desde las sierras de Quilmes hasta la cadena montañosa de San Francisco y las sierras del Aconquija al este. Amaicha del Valle está ubicada en el sector sudeste de los Valles Calchaquíes tucumanos.

Esto implicaba que, fuera de las ciudades existían enormes fundos repartidos entre los encomenderos que no necesariamente constituía una presencia efectiva de población española en el lugar, ya que generalmente los terratenientes habitaban en las ciudades. Hasta el fin de la guerra Calchaquí la explotación productiva del territorio se reducía a ganadería extensiva que no demandaba grandes cuidados y era comercializada en el Alto Perú.

Una vez pacificada la región serrana, con el extrañamiento indígena se desarticula su tejido social y también su sistema productivo, que fue paulatinamente sustituido por el sistema agrario colonial. **El nuevo modelo de organización funcional trajo como consecuencia la desarticulación del modo de producción prehispánico. Este sistema que se sustentaba en el equilibrio con la naturaleza, el mantenimiento de la biodiversidad, la complementariedad y la cooperación regional en la producción se sustituyó por un modelo extractivo.** Su consecuencia fue la desertización. Los colonos españoles introdujeron masivamente caprinos y ovinos que, llevados a una práctica de sobrepastoreo, en el transcurso de dos siglos, transformaron los vergeles en eriales y arrasaron los algarrobales para conseguir carbón y más tierras para pastura.

La pacificación de la región tampoco significó la ocupación plena de los espacios productivos ni el asentamiento de población estable, ya que los encomenderos continuaron viviendo en las ciudades más consolidadas. Situación que se agudizó a medida que algunas ciudades fueron adquiriendo una mayor complejidad funcional.

Si bien en algunos documentos de fines del siglo XVIII se menciona a Amaicha como feudo o pueblo de indios, reducción y encomienda, en otros, aparece claramente como un área de litigio entre los españoles, que reclamaban para sí estas mercedes y los pobladores originarios que las ocupaban efectivamente.

Un documento clave para la estructuración del territorio de Amaicha del Valle fue la Cédula Real de 1716, ratificada en 1753 por el Escribano de Hacienda, Cabildo y Guerra en Buenos Aires, por la cual se les otorgaba a un conjunto de pueblos originarios⁴ una merced de tierras. Es así como la comunidad indígena de los Amaichas tiene título de posesión de las tierras que habitan, lo que constituye un caso único en la organización territorial de la nación. Esta situación va a generar una peculiaridad administrativa y en el ejercicio del poder político ya que, cuando en el siglo XIX se organiza la nación bajo el modelo republicano, en Amaicha del Valle va gobernar en forma simultánea un Consejo de ancianos y un cacique en representación de la Comunidad Indígena y un Delegado comunal en representación del Estado provincial y nacional. Esta situación, si bien implica un reconocimiento claro de la posesión territorial de los pobladores ancestrales, también genera no pocas tensiones en la gestión administrativa y política del lugar. A partir de fines del siglo XIX y principios del XX con la fundación del poblado de Amaicha la presencia del estado en el lugar se va a consolidar tanto física como institucionalmente materializándose con la construcción o readecuación de algunos edificios específicos para las nuevas funciones.



Período Republicano (Siglo XIX)

En el siglo XIX el valle Calchaquí se mantenía como un enclave de población mayoritariamente indígena que se encontraba organizada en encomiendas, como arrendatarios o colonos en las escasas propiedades que concentraban los terrenos más aptos para el cultivo

⁴ El testimonio de 1753 ratifica la Cedula Real de 1716, por la cual se da una merced de tierras a favor de un conjunto de pueblos: "los pueblos del Bañado de Quilmes, San Francisco, Tío Punco, Encalilla y Amaicha" en la persona de quien sería el cacique de todos esos "pueblos" en ese momento "Don Francisco Chapurfe" (Sosa, J., 2015, p.3)

(Mata López, S. 2002). Dentro de este contexto el valle de Yocavil constituía un área periférica aislada de los caminos principales y de una gran fragilidad ambiental.

El proceso extractivo del período colonial agotó los recursos naturales del territorio que ocupaba la comunidad de Amaicha en Encalilla lo que, hacia fines del siglo XIX, motivó la necesidad de trasladar a la población a un lugar con mejores condiciones para su subsistencia.

En su nuevo emplazamiento los pobladores fundan, en noviembre de 1884, la Villa de Amaicha del Valle. Para su trazado se recurre a la tradición urbana española en base al modelo de cuadrícula, delineándose catorce manzanas con una plaza al centro. Si bien se delimita la trama urbana, ésta en su interior mantiene su impronta rural ya que cada lote alberga la vivienda y el espacio de producción para el abastecimiento de la familia.

En 1892, la Comunidad de Amaicha del Valle a través de su apoderado Juan Solís de Ovando logró que la Cédula Real, por la que se les otorgaba las tierras comunitarias, fuera reconocida legalmente por el estado provincial (Rodríguez, 2009: 141). A partir de entonces, la Comunidad comenzó a transitar un período de institucionalización, en el que se adaptó a la estructura sociopolítica de la República, pero siempre manteniendo su identidad producto del sincretismo.



Siglo XX y XXI

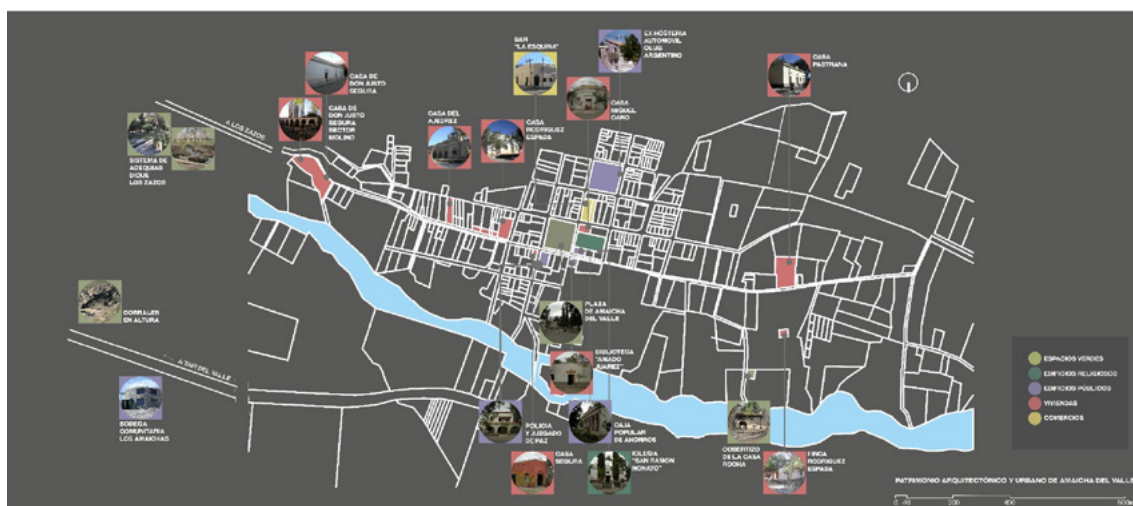
Entre 1888 y 1940 se fue consolidando lentamente la estructura urbana y se fundaron los edificios públicos más importantes: la Iglesia de Amaicha (1888), la primera escuela provincial (1895), el Juzgado

de Paz (1903), la Biblioteca y Caja Escolar (1906), la oficina de Correos y Telégrafos y la de Irrigación (mediados de la década de 1920) y la Receptoría de Ventas (1927). También se desarrolló la infraestructura que permitió la vinculación del poblado con el territorio: la línea de telégrafo desde Santa María y Tafí del Valle, el camino hasta Santa María y la pista de aterrizaje a 5 cuadras de la plaza principal (Cano Vélez, 1943: 85).

Durante este período la falta de una conexión vial con San Miguel de Tucumán, la capital provincial, hizo que la Villa de Amaicha se mantuviera como un enclave cultural vinculado a la tradición de los pueblos originarios que habitaban mayoritariamente el territorio.

Cuando en 1943 se construye la ruta que comunicaba San Miguel de Tucumán con Tafí del Valle y luego con Amaicha se inicia la apertura del valle a nuevos moradores y se incentiva el desarrollo turístico de la región.

En las primeras décadas del siglo XXI, la llegada de la conexión a internet mediante fibra óptica generó una mayor conectividad del territorio lo que implicó, necesariamente, una oportunidad de desarrollo, pero también el riesgo de perder los valores culturales del valle. Desde el punto de vista productivo, a partir del 2009, con el inicio de un proyecto vitivinícola comunitario y la inauguración en 2016 de la bodega comunitaria Los Amaichas se está iniciando una nueva transformación del territorio. Con el impulso de una nueva matriz productiva y cultural, la de la vitivinicultura de los valles de altura, se busca generar nuevas condiciones de desarrollo económico que superen a la agricultura de subsistencia y al turismo como las únicas actividades del valle.



de las élites gobernantes sino por ejemplos populares exponentes de las tradiciones constructivas locales y de los saberes comunitarios ancestrales.

Metodológicamente el inventario se realizó a partir del clásico registro en fichas valorativas de los edificios patrimoniales, pero en su evaluación y sistematización se tuvo en cuenta el contexto en que se realizaron cada uno de los ejemplos seleccionados y cuál fue su rol funcional. La valoración de dicho registro se hizo teniendo en cuenta a los ejemplos como parte de un sistema de intervenciones que nos permite entender la estructuración territorial tanto del poblado como del área rural circundante.

Del período prehispánico, han llegado hasta nuestros días algunos de los modos de producir manteniéndose el sistema de riego por acequias realizadas en piedra y los corrales para el ganado trashumante en las altas cumbres.

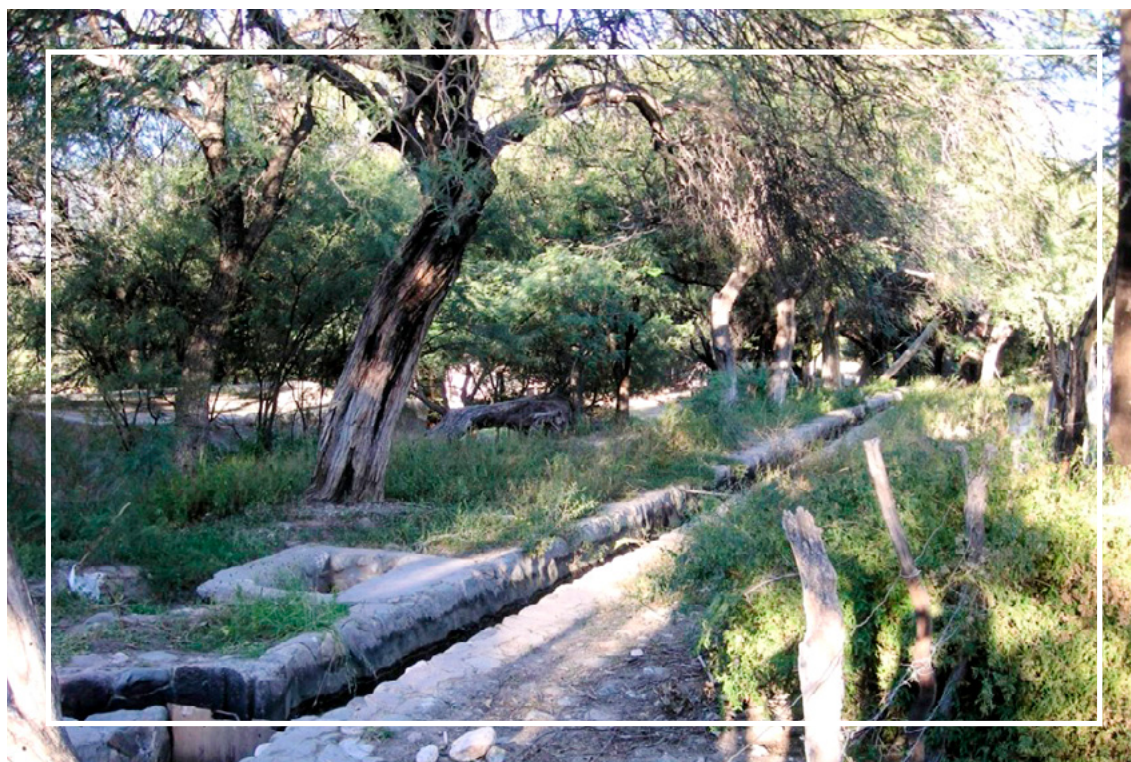


Fig. 5. Sistema de acequias para riego (foto: S. Rossi)

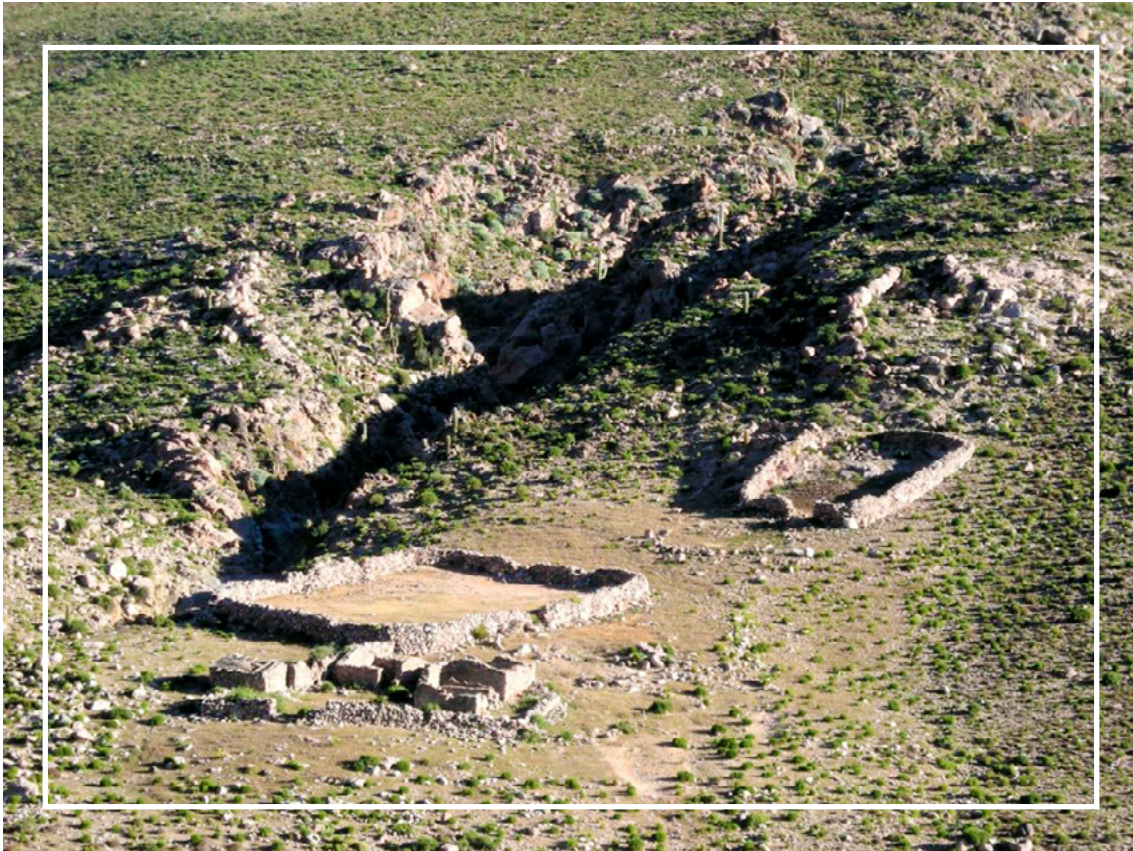


Fig. 6. Corrales de altura para ganado trashumante (Foto: S. Rossi)

El patrimonio arquitectónico del poblado va a estar representado por un conjunto de edificios realizados con sistemas constructivos tradicionales de paredes de adobe y techo de barro sobre una estructura de madera y cielorraso de tumbadillo.

Su edificio más emblemático y también el más antiguo va a ser la Iglesia de San Ramón Nonato. Poco tiempo después de establecida la población en Amaicha, se inició en 1888 la construcción de su Iglesia bajo la dirección del Presbítero Estratón Colombres. Según las crónicas, fue construida por toda la comunidad ya que hombres y mujeres trasladaron las piedras para construir sus cimientos y luego fabricaron el adobe crudo para sus muros. "En 1901 ya estaba probablemente habilitado el templo: la fotografía de ese año lo muestra con sólo unos andamios en la torre." (Páez de la Torre y Terán, 1993). La primera restauración se hace en 1929 y la segunda en 1990.



Fig.7. Iglesia de San Ramón Nonato (Foto: S. Rossi)

Hasta mediado del siglo XX completaba el patrimonio arquitectónico del poblado un conjunto de viviendas muy sencillas de adobe en cuyo lote combinaba la función residencial con huertas para el consumo familiar.

Los ejemplos de vivienda que se analizan a continuación fueron seleccionados por sus características tipológicas, constructivas y por ser las más antiguas del poblado.

Casa de Don Justo Segura: La casa perteneció a Don Justo Faustino Segura (1894 – 1996), uno de los primeros pobladores de Amaicha. Posee uno de los tres molinos harineros de los valles Calchaquíes (los otros dos se encuentran en Salta y Catamarca). Es un molino hídrico.



Fig.8. Casa de Don Justo Segura (Foto: S. Rossi)

Casa del Ajedrez: La casa fue construida por Andrés Salas Andrade, quien fue uno de los primeros pobladores de Amaicha. Se la considera una de las más antiguas estimándose que se edificó alrededor de 1890 cuando se funda el poblado. Perteneció siempre a la misma familia la cual es integrante de la comunidad indígena. La vivienda poseía una antigua bodega familiar, conservando en su patio algunos indicios de esta actividad.

Casa Familia Rodríguez Espada: La casa fue construida por los abuelos de la actual propietaria, quien estima que la misma puede tener una antigüedad de más de 110 años. En la esquina de la propiedad se encontraba el antiguo almacén de la familia. La vivienda es una construcción tradicional de adobe con carpintería de cardón.

Ex Casa Rodríguez Espada frente a la plaza (Caja Popular De Ahorros): Si bien actualmente el edificio es una institución crediticia provincial originalmente fue una de las primeras viviendas del poblado construida, alrededor de 1900, por el sr. Mercado para el abuelo de Celia y Zunilda Rodríguez Espada, sus actuales propietarias. Su arquitectura de características italianizantes y retirada de la línea municipal, la distingue de los edificios del perímetro de la plaza.



Fig.9. Ex Casa Rodríguez Espada (Foto: S. Rossi)

Casa Pastrana: Su construcción se la estima alrededor de 1920. La familia que la habita pertenece a las comunidades originarias del valle. Es una vivienda característica del uso de las técnicas constructivas del valle con muros de adobe y techos de vigas de madera y cubierta de barro.

Otro de los edificios funcionalmente relevantes, más allá de su arquitectura popular la cual no se diferenciaba de la tipología residencial, es la Biblioteca y caja escolar "Amado Juárez". Fue fundada en 1906, por el Sr. F. Amado Juárez. Inicialmente contaba con unos cuantos libros y revistas y era un complemento de la escuela, pero poco a poco fue creciendo convirtiéndose en una institución muy popular. Con la ayuda del Gobierno provincial y del aporte de los vecinos en 1925 ya se hallaban iniciadas las obras del edificio propio, pero su construcción se había parado por falta de fondos. El 11 de noviembre de 1934 el Diario "La Gaceta", con motivo del cincuentenario de la fundación de la Villa de Amaicha, hace una reseña del crecimiento que tuvo este poblado y en ella destaca entre la nueva edificación a "la biblioteca y caja escolar "Amado Juárez"." (Cano Vélez, 1943)

A mediados del siglo XX dos edificios van a introducir una nueva tipología arquitectónica: el Neocolonial. Uno es representativo de la administración provincial: la sede del Registro Civil y la Policía y, el otro, de la nueva función que se incorporaba con la apertura del camino a los valles: el turismo.

La sede del Registro Civil y la Policía es un edificio en estilo californiano construido durante el gobierno de Luis Cruz entre 1952 y 1953. Si bien su arquitectura no corresponde a las características constructivas del lugar es representativo de la obra pública que se realizaba en ese período. Su estilo arquitectónico es el mismo que se usa para construir la Hostería del Automóvil Club.



Fig.10.Sede del Registro Civil y la Policía (Foto: S. Rossi)

La Ex Hostería Del Automóvil Club fue construida alrededor de 1950 por el Automóvil Club Argentino para Hostería de Turismo. Integra un sistema de edificios turísticos que se hicieron durante este período en todo el país.

Amaicha del Valle y el Valle de Yocavil donde se encuentra emplazado el poblado, constituye un área geográfica y cultural que posee importantes recursos naturales, arqueológicos, antropológicos, arquitectónicos y artísticos. También es heredera de una rica historia que se remonta al período prehispánico y cuyo desarrollo es clave para el estudio de la historia argentina. Este reservorio cultural ha sido valorado sólo parcialmente y de modo fragmentado desde las distintas disciplinas, pero no ha sido estudiado de integralmente articulando los distintos aspectos que inciden en la definición del paisaje cultural del valle. Esta situación ha generado, por lo tanto, que las acciones que se desarrollen en él no son producto de una visión holística del mismo sino de acciones fragmentadas. Por otra parte, la creciente urbanización del asentamiento, sin un plan de desarrollo territorial sostenible, genera una gran fragilidad de su patrimonio natural y cultural. La fragmentación y ocupación descontrolada del valle, cuyo ecosistema árido es de gran debilidad frente a la agresión del hombre, lo coloca ante el serio riesgo de un proceso de desertización el cual comprometería gravemente su desarrollo futuro.

En cuanto a los aspectos culturales hay una creciente desvalorización y pérdida de las aptitudes de la población local en el uso de las técnicas constructivas tradicionales. Estas son reemplazadas por materiales industrializados de baja calidad que generalmente no responden a las condiciones ambientales locales. Se produce en este reemplazo, además, la pérdida de los valores arquitectónicos y urbanos del poblado, los cuales constituyen uno de sus principales recursos culturales y económicos. Es por ello que **el inventario y puesta en valor de su Patrimonio Cultural constituye un primer paso para crear una conciencia comunitaria sobre la necesidad de proteger los recursos naturales y culturales como bienes no renovables esenciales para el desarrollo sostenible de la región.**

ASCHERO, C. y RIBOTTA, E. (2007) "Usos del espacio, tiempo y funebria en El Remate (Los Zazos, Amaicha del Valle, Tucumán)". En: Arenas, P. Manasse, B. & E. Noli (Comps.), Paisaje y Procesos sociales en Tafí del Valle, p. 79-94. San Miguel de Tucumán: Instituto de Arqueología de Tucumán y Escuela de Arqueología de Catamarca.

CANO VÉLEZ, F. (1943). "Amaicha del Valle", Tucumán.

CARIA, M.A. (2015). "Agricultura prehispánica del Noroeste de Argentina: casos de estudio". Anales del Museo XXI. 2014.Pags.34-50.

MATA DE LÓPEZ, S. (2002) "La guerra de independencia en salta y la emergencia de nuevas relaciones de poder". Andes, núm. 13. Universidad Nacional de Salta. Argentina.

MURRA, J. (1975). El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. En Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino (pp. 59-115). Lima: IEP

PAEZ DE LA TORRE, C.; TERÁN, C.Y VIOLA, R. (1993) "Iglesias de Tucumán, historia, arquitectura y arte", Fundación Banco de Boston, Buenos Aires.

POPOLIZIO, E. (2004). "El Molino de Amaicha Del Valle" Tucumán – Argentina" (Inédito)

RIVOLTA, G. (2007): "Diversidad cronológica y estructural en los diferentes sectores de la Quebrada de Los Cardones: sus espacios y recintos (valle de Yocavil, Tucumán)", en Arenas, Manasse y Noli (comp.), Paisajes y procesos sociales en Tafí del Valle, pp. 95-110.

SOMONTE, C. (2007) "Espacios persistentes y producción lítica en Amaicha del Valle, Tucumán". En: Paisajes y procesos sociales en Tafí del Valle, Arenas, P., Manasse, B. & Noli, E. (Comps), pp. 47-78. Universidad Nacional de Tucumán.

SOSA, J. (2015). La "cédula real de los Amaycha". Contextualización, análisis y transcripción de un documento
Controversial. Corpus, Archivos virtuales de la alteridad americana Vol 5, No 1,
Enero / Junio 2015

SOSA, J. (2001). Arqueología de Amaicha Del Valle (Tucumán): La ocupación en el período de Desarrollo Regional. Mundo de Antes N° 2, Instituto de Arqueología y Museo (UNT). Tucumán, Argentina. Págs. 75-90

VIOLA, R., "Informe sobre Amaicha del Valle". Entrevista a la Arq. Zuñidla Rodríguez Espada. (Inédito)

06.



Lincoln, Argentina

EL CARNAVAL ARTESANAL DE LINCOLN COMO MOTOR DE DESARROLLO LOCAL

Un análisis de sus ecosistemas como bien común

Clara Miravalle

claramiravalle@gmail.com

CLARA MIRAVALLE

Lincoln, provincia de Buenos Aires, Argentina (vive en la Ciudad de Buenos Aires)

Cada despedida de mi pueblo

Me duele irme del pueblo porque siempre pienso si habrá otro regreso, cada viaje es único.

¿Qué pasará con el parque que siempre le encuentro un rincón nuevo? La última vez encontré al lado de la canchita de fútbol un recordatorio de un chico de 22 años, que la familia despedía con carteles, muñecos y flores.

¿Qué pasará con la cara llena del Coco Fernández que te contesta "Te las hago bien alegres" cuando le pedís una docena de sus empanadas?

¿Y qué pasará con las ruinas de la casa Villa Cabral donde ya le han construido un lavadero de autos y un supermercado delante?

Irse así, tan veloz y en la noche, puede parecer inhumano y visto como un desplante hijo del desamor. Pero es justamente lo contrario: una quiere al pueblo, a veces muy a su pesar, y debe irse con rapidez, sin alargar las despedidas que son la misma crueldad. Y por eso me voy mirando los árboles, las calles, el tren, el cielo, los resplandores del verano entre el agua de la manguera y el suelo reseco, las casas de la madrugada que parecen vigilar el sueño de los humanos, los perros rompiendo las bolsas de basura, las antenas, los cordones, los carteles de las calles, las flores, los autos, la torre de la iglesia entre los techos y la sombra siempre fresca de la plaza Rivadavia. Me voy mirando hasta no poder más, hasta que se me cansan los ojos, mirar y mirar otra vez el lugar que definió mi identidad, para bien y para mal, mirar y empujar la valija porque el colectivo ya llegó y es tarde.

Cada carnaval

Cada vez que vuelvo a los corsos mis expectativas son inconstantes pero intensas. Llego a la casa de mis padres y empiezo a escuchar las radios, la tele y los diarios locales. Me indigno, me emociono, vuelvo a recordar nombres de la gente, los vuelvo a encontrar en la calle, apurados después del trabajo para ir a ensayar. Los atardeceres con sonido de batucada y pasto en cada placita. Y por fin llega cada noche donde volvemos a amarnos y disfrutar del aplauso y la crítica. Porque como me dijo mi amiga Inés, en un intento desesperado por reivindicar el chisme, contarnos la vida del otro es una manera de preocuparnos y amar al otro.

La casita del ratón

Cada vez que pasamos por un tapial de donde sale un agujero de desagote a la vereda, con mi hija decimos que es la casita de un ratón. Cada vez que pasamos ella se arrodilla para ver si sale el dueño y seguimos contando las puertas hasta llegar a la de la casa del abuelo, en Boedo.

La vidriera del Bazar antiguo

En mi pueblo estaba el bazar de lo de Burrial. Su vidriera, a la altura de la cintura, como un teatro a la italiana siempre tenía nuevos objetos inútiles para mostrar, antiguos, curiosos, horribles y bellos. Hemos visto: pomos de agua perfumada que se tiraba en los carnavales de los años 30, pinza para tomar el azúcar en terrones, guirnaldas antiguas un poco desteñidas, platos con dibujos antiguos, tapones de botellones, chales bordados, vasijas, naipes de tarot, revistas antiguas del Hogar Linqueño. Y cada vez que pasábamos con mi hermano, yendo para el centro para dar una vuelta, unos metros

antes notaba que iba rallentando el paso para mirar la vidriera, con una atención magnética. Y una vez le dije, -ahí se vuelve a quedar pegado en lo de Burrial. Y nos reímos a carcajadas.

La bachata de la verdulería

En la esquina de casa en Abasto hay una verdulería que sobre todo los domingos a la mañana, cuando logramos escuchar los pasos de nuestras pisadas porque no hay tanto tráfico, el dueño pone a todo volumen su playlist de bachatas. A mi hija siempre le llamaba la atención y se ponía a bailar. Desde hace un tiempo, cada vez que salimos es fija quedarnos en la vereda bailando dos o tres temas, sin importar quién nos mire, como si fuésemos las primeras de la fiesta.

El Carnaval de Lincoln es uno de los motores para el desarrollo de otros sectores productivos del partido, pero ¿en qué aspectos se traducen esos desarrollos? ¿Cuáles son las claves para su desarrollo sostenible? Interesa así indagar cómo se producen proyectos sociales, de arte y cultura en el Partido de Lincoln, Pcia. De Buenos Aires entre el 2020 y 2021.

En el imaginario social, el concepto de desarrollo suele restringirse a una dimensión económica. Aquí se sostendrá una concepción ampliada del desarrollo, entendiéndolo desde distintos sentires, corporalidades, privilegios y categorías que permiten analizar desarrollo y la sostenibilidad desde una mirada crítica, desde el deseo y utopías colectivas, reconociendo otras economías, saberes y modos de producción inclusivos e innovadores. Las fiestas populares no suelen estar movidas por fines exclusivamente lucrativos y se asientan en procesos de desarrollo solidario, a partir de las economías de la colaboración, donde la noción de desarrollo no es idéntica al “progreso”, porque no se proyecta en línea recta hacia delante sino en un espiral virtuoso de flujos colectivos y diversos del pasado y el presente.

Nuestras preguntas de investigación conciben la cultura y el desarrollo desde una mirada tridimensional: el carnaval desde su historia, como proceso vital que atraviesa a los ciudadanos y como proyecto político que muta con su sociedad. Se consideran una serie de cuestiones que ésta y la mayoría de las fiestas populares visibilizan: identidad, participación, ciudadanía, accesibilidad, producción y modos de habitar los espacios públicos post pandemia.

La estrategia metodológica combina técnicas de investigación cuantitativas (encuestas) y cualitativas (entrevistas semiestructuradas,

cuestionarios en redes, observación y análisis de documentos e imágenes).

La reflexión que propone esta investigación apunta a pensar en las formas de participación de los públicos, de producción y distribución de nuestros bienes culturales, buscando contemplar un horizonte de producción de los bienes materiales y simbólicos del carnaval con más igualdad y sostenibilidad social, ambiental y económica con foco en el desarrollo territorial.

En la presente investigación se analizó el desarrollo y la cultura como binomio para estudiar los ecosistemas e industrias culturales y creativas contemporáneas que componen el Carnaval de Lincoln con el objetivo de describir y analizar aquellas cadenas productivas que dan contenido y sentido al Carnaval de Lincoln entre 2020 y 2022.

En cuanto a la justificación del estudio, pueden enunciarse argumentos tanto desde lo teórico como desde lo empírico de un fenómeno como el Carnaval de Lincoln que, ponen en tensión los conceptos de desarrollo y sostenibilidad.

Es un estudio de naturaleza exploratoria predominantemente cualitativo en el que se indagaron tres unidades de análisis para describir los ecosistemas culturales y creativos linqueños: Los actores, los espacios y los recursos y resultados producidos a través del Carnaval. Estos elementos sugieren diferentes aspectos en cuanto a las formas de participación y producción de proyectos vinculados a la fiesta popular linqueña y a los impactos en la comunidad. Esta investigación trabaja con enunciados del presente cargados del pasado, por lo cual agrega dimensiones y territorios al concepto de desarrollo. Se apoya en las prácticas de personas en sus lugares de vida, pueblos situados en sus luchas y aspiraciones sustantivas, en sus relaciones, sus tensiones, sus afectos y sus creaciones.

El Carnaval de Lincoln tiene una historia de 132 años y hoy su comunidad no podría concebir su historia ni su identidad sin su carnaval. Es una de las pocas fiestas populares en Argentina de entrada libre y gratuita, financiada con fondos públicos de la Municipalidad de Lincoln y con el trabajo y capital de artesanos, artesanas y hacedores del carnaval linqueño. Convoca a 210.000 espectadores promedio

por edición (Lódola, 2020). Y cada una de ellas tiene efectos sociales cualitativos, pues recrea y actualiza la identidad colectiva de la comunidad. Se despliega la producción propia y también tiene lugar la presencia de artistas y expresiones culturales no estrictamente locales que se expresa en las carrozas, batucadas y otras manifestaciones performáticas que participan del desfile.

Los debates en torno al retorno económico del Carnaval han tendido a centrarse en la cantidad de turistas y ventas de los comercios, como indicadores privilegiados. Y eso no está mal, pero también se debe dimensionar los ecosistemas, redes y la industria que se desarrolla durante todo el año para producir el sentido y contenido que desfila en la fiesta.

Desde el enfoque de la economía de la cultura, el Carnaval de Lincoln tiene la tendencia a ser un bien común, meritorio o bien público, porque su inversión pública tiene un mayor impacto social que privado. Los corsos se vivencian y consumen de manera colectiva y por lo tanto no se puede privar a ninguna persona de su disfrute¹. Por lo tanto, las administraciones públicas no pueden desentenderse sino intervenir tanto en su financiación como en otros aspectos como la asignación de fechas y frecuencias en los que se festeja, la preservación normativa a partir de reglamentos de competencia y a la definición de límites para los contenidos que desfilan en el carnaval ya que son bienes y servicios sensibles al ser dirigidos a todo público.

Al comenzar la investigación terminaba la edición 2020 del Carnaval y se desató la Pandemia del Covid-19 que ocasionó la suspensión en 2021 de los carnavales en todo el mundo. En Lincoln en particular, tampoco el municipio promovió ningún tipo de desfile o actividad

¹ Los carnavales son un derecho de segunda generación. A partir del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC). Comentario General N°17 del Comité de Aplicación de PIDESC firmado en Asamblea General de las Naciones Unidas en 2005. Disponible en <http://daccess-ods.un.org/access.nsf/Get?Open&DS=E/C.12/GC/17&Lang=S> firmado en Asamblea General de las Naciones Unidas

para la edición 2022. Este tiempo de excepción planetaria, permitió evidenciar que nos encontrábamos en un hito fundacional de una nueva era por su duración y sus profundas consecuencias sociales, políticas y económicas. En este contexto, ha sido muy difícil sostener la red de trabajadores y trabajadoras y el tejido social que nutren con producciones al Carnaval y que contienen, explican y reflexionan en la crisis pandémica que vivimos desde la realidad y el acervo simbólico linqueño.

Para ordenar la lectura, en la siguiente sección se hará un repaso de los principales conceptos tomados para pensar el desarrollo que reconoce los procesos de globalización, pero que emerge desde lo territorial, se sostiene en las culturas vivas comunitarias y sus múltiples desarrollos locales. **Un desarrollo que genera una dinámica virtuosa de distintas prácticas de consumo, vivencia y producción cultural resultantes del abordaje colectivo, universal y democrático de los conflictos y las diversidades que se manifiestan los carnavales.**

En la segunda sección se hará un repaso por los antecedentes del Carnaval de Lincoln como su contexto, impacto económico y sus principales políticas culturales actuales.

En la tercera sección se sintetizarán algunos de los resultados del relevamiento de los ecosistemas del carnaval y se dejará a disposición el trabajo completo con las evidencias surgidas de las entrevistas y el análisis del material².

Finalmente, se compartirán conclusiones que desplegarán los desafíos en torno al Carnaval de Lincoln como motor de desarrollo local y a su sostenibilidad.

Desde la perspectiva de la gestión cultural, se entiende a las comunidades afectivas de la mayor fiesta local como un agente clave. Su

² El trabajo completo de esta investigación se puede consultar en línea en el siguiente link: <https://bit.ly/3OSNAHL>

estudio, espero abra debates interesantes respecto de la participación ciudadana en el espacio público y la vida de las instituciones públicas y comunitarias, su relación con el sistema de financiamiento estatal, sus lógicas de legitimación y contribución al desarrollo local. Espero que este estudio aporte a la posibilidad de comprender cuales son aquellas prácticas con la capacidad de transformar el ecosistema, buscando más equidad y sostenibilidad social, ambiental y económica con foco en el desarrollo territorial, entendiéndolo también como un conjunto de vínculos y redes afectivas.



Cultura, desarrollo sostenible y bien común

*¡Ay, qué soledad! la libertad viene en frasquito,
comenta el Uruguay: mientras sonrío ahoga un grito;
qué triste que es saber que le mentimos a uno mismo,
cultura no es un mate, es tu cabeza.
No hay mate sin un cebador,
no hay tele sin espectador,
no hay carnaval que no ande mal,
comiendo arroz, vendiendo bacanal,
como demoran las mudanzas, en la cabeza."*

(Bajada de Murga La Mojigata, 2005)

Sin pretender llegar a un detalle exhaustivo del proceso de conformación del concepto "desarrollo" como observan Maccari y Montiel (2010, p.38) en diálogo con Rey (2002), Yúdice (2005) y Bonet (2008), hasta finales de la década del setenta se enfatizaron los aspectos

economicistas –ingreso, crecimiento, progreso- relegando un conjunto de componentes culturales que –en paralelo a las concepciones dominantes- eran concebidos como trabas u obstáculos para el progreso material y el desarrollo humano. Después de la segunda guerra mundial la concepción clásica del desarrollo que abogó la creación de las instituciones del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial a partir de la Conferencia de Bretton Woods y luego el Plan Marshall originaron un conjunto de medidas para promover el crecimiento económico de las naciones según criterios basados exclusivamente en sus ingresos per cápita. Estas acepciones de un origen profundamente político y con implicancias en los procesos de desarrollo de los países llamados del Tercer Mundo fueron el argumento de las instituciones mencionadas para la imposición de criterios de progreso basados en una economía dependiente y colonial.

En la década del 80 a partir de encuentros y conferencias internacionales como el de Mediacult (México, 1982) se declaró que “desarrollo significa el enriquecimiento de la identidad profunda de un pueblo, de sus aspiraciones, de la calidad integral de su vida tanto en el plano colectivo como el individual” Maccari y Montiel (2010, pp.38 y 39). Me interesa la interpretación de Madoery para analizar el desarrollo desde tres campos: el desarrollo como “producto (histórico), como proceso (vital) y como proyecto (político) que, en su combinación, ayudan a evitar reduccionismos y ampliar entendimientos” (2015, p.30). Justamente, el desarrollo de las culturas se entiende como un proceso y no como un producto.

Así como el término desarrollo involucra una lucha de intereses políticos en tensión la visión conceptual de cultura también implica distintas posiciones que a su vez, definen los tiempos en los que se conforman. A partir de crisis socio económicas y culturales severas como la que está transitando el mundo actualmente, las nociones convencionales de la cultura ilustrada, fueron alterándose. La consideración de la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible

comenzó instalarse en foros, documentos e instituciones internacionales desde la década del 90³. En la perspectiva de Yúdice (2002) y Montiel y Maccari (2012), **la cultura se entiende como recurso, como una herramienta para el mejoramiento social, político y económico**. La actividad cultural es el ámbito que genera dispositivos de contención, participación ciudadana, oportunidades de transformación social e incluso espacios de promoción para la inversión y el consumo. La concepción del desarrollo presentada concibe entonces a la cultura como transversal a otros ámbitos como son la innovación, la planificación urbana, la seguridad y la salud.

Una vez asentada la idea de la responsabilidad del Estado en cuanto a la promoción y fomento del desarrollo socio económico sin escindir a las comunidades de sus propias identidades, historias, instituciones y universos simbólicos que denominamos culturas, David Throsby plantea una serie de criterios para evaluar políticas y programas, a fin de asegurar su compatibilidad con la sostenibilidad cultural. Estableciendo un paralelismo entre la cultura y el medio ambiente Throsby sugiere cuatro principios: 1) equidad intergeneracional e intrageneracional, 2) precaución, 3) importancia de la diversidad (cultural) y 4) interconexión - especialmente entre desarrollo económico y cultural.

La Wikipedia define al **bien común como aquello que es compartido por y para beneficio de todos los miembros de una comunidad**. Afecta a la vida de todos, exige la prudencia de cada uno, y más aún la de aquellos que ejercen la autoridad. Y la elección de una fuente no del todo prestigiada académicamente como la Wikipedia, para esta definición, no es casual: **obedece a la convicción de que el saber como bien común se construye, también, colaborativamente**. Esta es la esencia del **procomún**. Los beneficios del carnaval de Lincoln

³ La Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo de Naciones Unidas, en su informe Nuestra Diversidad Creativa (1995) y la UNESCO, en sus informes sobre la Cultura en el Mundo, de 1998 y 2000, siguió avanzando en esta misma dirección. También, en la Carta Cultural Iberoamericana documento que resultó de la Agenda 21 (Barcelona, 2004), aprobado por más de 300 ciudades y gobiernos locales en el IV Foro de Autoridades Locales de Porto Alegre.

pueden entenderse desde distintas dimensiones: desde la producción de sentidos, la participación ciudadana, el aprendizaje de técnicas hasta la explotación económica. Ahora bien, lo común al igual que los conceptos de desarrollo y cultura son términos extremadamente amplios, por lo que he rescatado su **acepción política**.



Historia y actualidad de un bien común

En 1889 la fiesta ya era subvencionada por el presupuesto municipal. Desde 1902 el Carnaval de Lincoln se fue conformando con carruajes adornados. Luego se sumaron muñecos de cartapesta, batucadas y comparsas, consolidándose así el perfil identitario del carnaval actual. La avenida Massey, por donde desfila el Carnaval fue una de las primeras cuatro calles nombradas de la ciudad, desde 1901 junto a la Avenida 25 de Mayo, 9 de Julio y Centenario Argentino –que en 1910 se llamó L.N. Alem–.



Foto aérea de la ciudad de Lincoln [Fotografía digital] Extraída de la web <http://lincoln-ciudad.blogspot.com/2008/04/6.html>



Mapa del recorrido del Carnaval de Lincoln en 2020, a lo largo de la Av. Massey con escenario frente a la plaza Rivadavia en el centro geográfico de la ciudad [Fotografía digital] Extraída de material de comunicación oficial de Carnavallincoln

Jauretche nombra a quienes debemos el éxito de nuestros Corsos: “la fama de los de mi pueblo proviene de los numerosos y excelentes carros carnavalescos que han resultado de la pasión y las técnicas de Pancho Gaglioti, que inició la combinación de poleas y ruedas articuladas con la de locomoción que da vida y movimiento a las partes, en conjunción con la posterior presencia en el pueblo de los hermanos Urcola, excelentes dibujantes y artesanos del papel maché que han hecho escuela, originando sucesivos expertos en la fabricación de figuras y motivos” (2003, pp.118-119).

Enrique Alejandro Urcola marcó la historia y el carnaval de Lincoln como modelo de profesor. Fue integrante del taller de escenografía del Teatro Colón y quien incorporó la técnica de cartapesta para modelar grandes figuras caricaturescas sobre esculturas de barro en los años 30⁴.

⁴ Con su carroza “Peliculeros” (1928), luego con “Juvenil” (1929) y alcanzó una proyección inusitada con “Paréntesis de armonía” (1932) que representaba los personajes de Mc Manus “Trifon y Sisebuta” y tenía 4.80 metros de altura.



Enrique Alejandro Urcola [Fotografía digital] Recuperada del Museo Enrique Urcola

Al mismo tiempo, Urcola construyó una visión pedagógica del arte y la cultura en Lincoln.

“Carnaval ya no figura en el almanaque ¿hasta cuándo? No sé. Lo de Lincoln es fundamentalmente una empresa creativa en que el ingenio lucha por expresarse; que coincida con las fechas de carnaval no tiene importancia. Necesita de quienes crean en su significación, en sus posibilidades de crecimiento y sean capaces de procurar los medios económicos que imperiosamente reclama su desenvolvimiento. Los venecianos tienen sus famosas fallas ¿Quién los para? Saben a dónde van y han aprendido a no equivocarse. “Hogar Linqueño”, febrero de 1978”. Urcola de Borgoglio, A. (1996, p.234)

La técnica de cartapesta le dio una marca que identifica hasta hoy a los Carnavales linqueños. A partir de él, muchas de las personas que pasaron por su escuela se inspiraron y convirtieron en los artesanos del Carnaval. Fueron superando en cada una de las ediciones su creatividad

con estilos propios, motivos y otras técnicas de realización para los moldes de las carrozas: la estructura de alambre que se usó hasta 1968, el globo a partir de 1970 y desde 1985 se usa principalmente el Telgopor, por la velocidad en el secado en comparación con el barro.

En 1975 se sumaron creaciones a partir de autos transformados con movimientos originales, instaurando las atracciones mecánicas, que pasaron a formar una parte central del Carnaval.

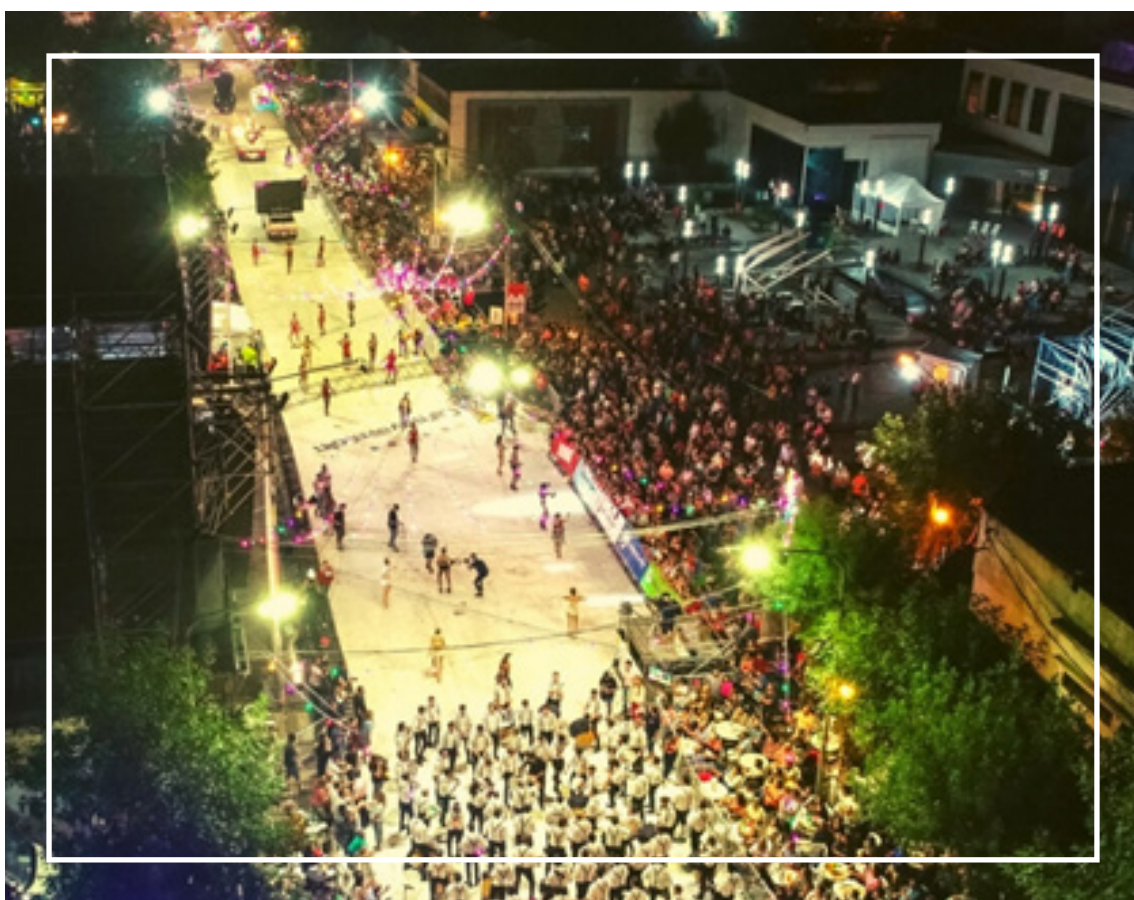
De la historia más reciente, no se puede dejar de mencionar el cambio que significó en términos escénicos y de participación del público el vallado del recorrido y el desfile en una sola dirección desde 1994.



Carnaval de Lincoln en la década de los 80. [Fotografía digital] Recuperada del Archivo Histórico Municipal de Lincoln "Prof. Andrés R. Allende"

Durante los años 1994 y 1995, el Centro Unión Comercio e Industrias de Lincoln asumió la organización del curso. Su objetivo principal era darle al Carnaval una verdadera proyección provincial y nacional,

objetivo que se cumplió cuando lograron que Lincoln sea declarada Capital Nacional del Carnaval Artesanal, junto con la declaración de interés Turístico Provincial Permanente por parte de la Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires y el reconocimiento de la Secretaría de Turismo de la Nación declarando el Carnaval de Interés Turístico Nacional⁵.



Carnaval de Lincoln en la década de los 2000. [Fotografía digital] Extraída de la página web oficial de Carnavallincoln <https://www.facebook.com/CarnavallincolnOk/>

La última investigación del economista linqueño Agustín Lódola A. (2020) agrega que se generaron 169 millones de pesos directamente e indirectamente a partir del Carnaval (consumo, alojamiento y transporte). El impacto en el producto bruto mensual fue del 20,6% y por

⁵ Bajo la ordenanza 1024/94, mediante la resolución N° 22, Exp. 2760-571/93 y la resolución N° 07, Exp. 004/95 respectivamente.

cada peso que invirtió la Comisión Municipal de Carnaval, se generaron más de 2 pesos. Uno de los impulsores (positivos) del impacto económico del Carnaval es la (mayor) proporción de no residentes. En ese sentido en 2020 hubo un 31% de no residentes, el número más alto de los últimos cinco años. Aumentó la inversión en el componente local con una redistribución a favor de las instituciones locales (clubes y asociaciones que organizan cantinas en el recorrido del carnaval y el Patio de comidas). No obstante, el informe concluyó que falta fortalecer la inversión en el ecosistema local.



Espejos de Carnaval, miradas de nuestra fiesta

La estrategia metodológica propuesta por el proyecto para la recolección de información fue mixta, combinando técnicas de investigación cuantitativas (encuestas) y cualitativas como entrevistas semi-estructuradas, cuestionarios de redes, observación y análisis de notas periodísticas, documentos e imágenes. El análisis de resultados se ha centrado en respuestas y declaraciones de ciudadanos participantes, trabajadoras, trabajadores y hacedores, agentes de la cadena productiva que dan contenido y sentido al Carnaval en vinculación con instituciones públicas, privadas y comunitarias del sector cultural y creativo, emplazadas en la ciudad de Lincoln entre el 2020 y 2021. Se consideraron cinco tipos de encuestas: a los públicos sobre hábitos (virtual) y consumos (presencial), a las y los hacedores o artesanxs y a los comercios ubicados en el recorrido del Carnaval⁶.

Si revisamos ciertos sentidos amplios del carnaval, podemos reconocer un desplazamiento: el carnaval no está implícito (sólo ni

⁶ En Anexos, se dan más detalles sobre la metodología, los sesgos y las preguntas realizadas en las encuestas mencionadas y entrevistas.

principalmente) en lo que es sino en lo que permite hacer. Bajtín describe al festejo carnavalesco popular de la Edad Media como aquel que "...ignora toda distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad" (1974, p.5). Hay algo, entonces, que es constitutivo (o al menos con una resonancia antiquísima) de la fiesta carnavalesca: la acción, la experiencia de la mezcla, es decir, de nuevo: lo que se puede hacer, más que lo que se es. En el carnaval linqueño estas formas de poder hacer se traducen en la vivencia liberadora de la fiesta, claro, pero también bajo las formas del trabajo y la participación ciudadana.

Con respecto a la dimensión económica, cuando escuchamos las voces de los y las participantes del carnaval como hacedores o públicos coinciden en que es un **momento de celebración, pero también de trabajo**, de esa construcción del mundo común con las propias manos que el trabajo representa. El ecosistema que produce el carnaval abarca la infraestructura y los equipamientos culturales, los recursos, resultados a través de su cadena de valor –creación, transmisión, difusión, distribución y consumo- que constituye una **economía multivalores**.

Además, **entender el carnaval ligado a la participación ciudadana es reconocer las expresiones y tradiciones culturales específicas de cada lugar y su goce como un derecho**. Por lo tanto, es carnaval ese espacio liberado y autorregulado, donde la comunidad en articulación con los efectores públicos son garantes tanto para quienes lo producen e interpretan como para el público, que lo vivencia, crea y recrea. El carnaval también está integrado por instituciones civiles y grupos comunitarios organizados y, por lo tanto, significa en muchos sentidos consolidar la democracia, para el desarrollo simbólico, la inclusión y la transformación social.

Como tercera cuestión referida a resultados que se desprenden del carnaval contemporáneo señalamos la espectacularización y la búsqueda de la explotación económica del carnaval como evento turístico por parte del Estado. Por un lado, **la promoción de un desfile que cumpla con los estándares exigidos por la industria cultural se ha convertido en una forma de control social**, eliminando la espontaneidad y la transgresión que se asocian tradicionalmente con el carnaval. Paralelamente, las producciones de espectáculos masivos promocionados alrededor de la fiesta cambiaron tanto la disposición del escenario donde se desarrolló el carnaval –la calle, el espacio público– como las maneras en las que los públicos se relacionan con la fiesta.

Una tendencia que se observa en otros carnavales de la región⁷ es que la participación comunitaria tanto en la organización de la fiesta (a través de la Comisión de corsos o de la Agencia de Carnaval) o en la producción de motivos va disminuyendo con los años: La creciente privatización de las fiestas y/o la profesionalización de los hacedores y staff para su producción y organización provoca una disminución de la participación comunitaria. Las tradiciones artesanales en la creación y producción de trabajos a través de saberes compartidos comienzan a perderse y se revalorizan nuevamente en los corsos de las localidades. En el trabajo de campo se pudo observar que a través de documentos y relatos, **la organización de la fiesta linqueña ha dejado de incluir a instituciones y a la ciudadanía sobre todo en decisiones estratégicas de su producción**. Este proceso se ha dado a partir de varios factores.

Por un lado, el tipo de gobernanza y organización que se fue instalando en la Agencia de Carnaval ha creado una estructura vertical donde un gerente coordina las diferentes áreas funcionales como son

⁷ Esta cuestión se ve claramente en los casos cuando la competencia se formaliza en escenarios con entrada paga (Los tablados comerciales en Uruguay o el corsódromo en Gualeguaychú y Corrientes)

son la logística del recorrido, la seguridad, la comercialización de productos y servicios, etc. Al mismo tiempo, esta estructura vertical responde naturalmente a una cultura organizacional retratada con la estabilidad y la complejidad marcada por aspectos especialmente relacionados con el clima o grado de confianza entre los distintos actores, con la conciencia cívica y de servicio público y algunas de sus relaciones con el Poder Ejecutivo. A partir de estos factores no se ha logrado mantener más de dos ediciones con las mismas autoridades y a su vez, no ha continuado ningún equipo vinculado a la realización de la fiesta en su estructura luego de los cambios de gobierno. Como consecuencia, **no se ha generado un proceso continuo de aprendizaje sobre los errores o incluso, los aciertos de cada gestión.**

Finalmente, **la incorporación de shows masivos** en los cierres de cada noche del Carnaval con el objetivo de atraer turismo no residente, ha modificado también cuestiones de logística del recorrido, reduciendo los espacios que ocupaban los y las artesanas e instituciones en el festejo. Como consecuencia, los clubes e instituciones que atienden cantinas y puestos del recorrido y principalmente **los trabajadores y hacedores que participan en la competencia sienten la fiesta como propia y conservan aun un fuerte sentido de pertenencia.**



La gestión comunitaria de un bien común y el desarrollo de una industria

"El carnaval no es una fiesta que se le concede al pueblo, sino que es el pueblo que se la concede a sí mismo".

Johann Wolfgang von Goethe (2014)

La mayor contribución del carnaval de Lincoln al desarrollo local es dimensionar los deseos y futuros deseables de la comunidad. Si bien no se puede considerar al carnaval una industria, sí se lo puede mirar desde la óptica de cadena de valor que agrupa agentes, instituciones e ideas para llevar a cabo proyectos y lograr una ventaja -en términos económicos y de competencia respecto a otras fiestas en este caso, o respecto a otras industrias culturales- que no es solo económica sino de ciudadanía, que incluye la **relevancia, la asociatividad y la innovación**.

El carnaval es relevante en tanto es un bien común público y por lo tanto, debe ser apoyado tanto económica como institucionalmente por el Estado. Cada cadena de valor sólo cobra sentido en su contexto, es decir en la comunidad que lo contiene y que influye en cada eslabón de un modo sutil pero conciso. Eso se evidencia en Lincoln, en tanto su comunidad actúa para preservarlo como tradición y fiesta colectiva. Si bien es un fenómeno que cambia con el tiempo, es una marca identitaria que genera sentimientos de pertenencia a toda la comunidad, residente o no de la ciudad y las localidades del partido. A la vez, se fortalecen tradiciones locales y descongelan fijaciones identitarias que no son tales. Estas particularidades son las que han hecho al carnaval linqueño una fiesta única y la Capital Provincial del Carnaval Artesanal.

En segundo lugar, gestionar, administrar y organizar un evento y festejo colectivo con las dimensiones que ha tomado el Carnaval de Lincoln implica el gran desafío de coordinarlo y realizarlo con la participación de casi todas las instituciones de la ciudad y del partido. Una de las cuestiones fundamentales para incrementar la participación ciudadana es la planificación a mediano y largo plazo de cada edición con **asambleas abiertas** como así también la actualización consensuada del reglamento que rige la competencia y participación en el desfile. Al mismo tiempo, con el crecimiento y las dimensiones que ha tomado como evento, se requiere de **infraestructura y servicios**.

Por ende, como toda industria que se está formando, necesita de un Estado que desarrolle proveedores locales que abastezcan las obras que la ciudad necesita para alojar una fiesta popular.

La política de premios en el Carnaval, más allá de ser un reconocimiento económico, debe entenderse como un estímulo y promoción para generar innovación y mayor participación, compromiso e identidad en la comunidad de Lincoln. Por lo tanto, el sistema de promoción debiera decantar naturalmente en un sentido de solidaridad, coparticipación, y precisamente fiesta, porque de lo contrario se corre el riesgo de desplazar el sentido del arte popular mediante cierto espíritu de lucro, o competencia económica, cuando debiera ser estrictamente artística y popular. **Los fondos de los premios salen de los impuestos que paga el pueblo que disfruta el desfile y debe volver al pueblo en forma de nuevos carnavales.** Por lo tanto, es circular y la competencia en carnaval debe ser un dispositivo que potencie e inspire a todas las y los artesanos a expresar lo que el pueblo sabe, pero no puede explicar.

Los resultados artísticos surgidos de los talleres y salas de ensayo de los carnavales deben estar comprometidos con su tiempo y ser capaces de interpelar, traducir y/o vehiculizar las características y problemáticas sociales y culturales, tanto históricas como contemporáneas, plantear dudas y expectativas a futuro y apuntar a ser un intérprete en clave irreverente de todas aquellas ideas, temores, pasiones y certezas que tal vez no pueden ser expresadas en otros ámbitos con la claridad que la alegría y el humor siempre permiten. A partir de la observación que se ha hecho en las últimas ediciones, el Carnaval puede innovar desde las técnicas y expresiones artísticas e incrementar las posibilidades de producción para lograr mejores fiestas, pero es fundamental que se consoliden los vínculos con los espacios de formación desde donde se aborda la realidad holísticamente, más allá del cortoplacismo de las gestiones administrativas gubernamentales. Asimismo, en sintonía con organizaciones civiles que

ofrecen una comprensión de las diversas formas que puede asumir el patrimonio inmaterial y las posibles gestiones de rescate, cuando la continuidad de la fiesta está amenazada como hoy a marzo 2022, después de dos ediciones suspendidas y con muy pocas oportunidades de diálogo y trabajo de las comunidades que sostienen el carnaval linqueño.

Finalmente, cuando pensamos los espacios públicos como el que se aloja este carnaval -y que con los años las y los linqueños han podido defender como tal-, lo popular y lo gratuito implica infinitas oportunidades de aprender a estar con otrxs. Justamente, se han podido generar condiciones para que desconocidos se encuentren y aprendan a respetar la diferencia, y ahí los vínculos y las prácticas culturales que se crean juegan un papel clave para construir ciudadanía. Es importante formar nuevos públicos para favorecer el tránsito intergeneracional de los valores y aumentar los vínculos identitarios que se construyen con cada edición. **Entender al carnaval como un proceso de construcción colectiva donde se encuentran las culturas locales es creer en la potencia y la capacidad de actuar de las personas, los grupos e instituciones de su comunidad.**

Por lo tanto, para diseñar y construir políticas culturales que coloquen al Carnaval de Lincoln como motor de desarrollo y sostenibilidad del sector cultural y las comunidades que hacen una fiesta popular e inclusiva, es necesario construir red e institucionalidad a partir de espacios de encuentro, formación y debate.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y DE REFERENCIA

Agencia de Carnaval (2020) Informe de gestión de carnavales de las localidades y ciudad de Lincoln 2020. Municipalidad de Lincoln.

Bajtín, M. M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (p. 12). España: Barral Editores.

Bonet (2008) Cultura, ciudad y desarrollo, Tensiones. Selección de conferencias del Programa de Formación en Gestión Cultural, Córdoba, Ediciones del Centro Cultura de España.

Goethe, J. W. (2014). El carnaval de Roma. Alba Editorial.

Jaureche, A. M. (2003). Pantalones cortos: de memoria (Vol. 5). Ediciones Corregidor.

Lódola, A. (28/08/2020) ¿El carnaval es un buen negocio para la comunidad de Lincoln? Diario La Posta. Lincoln, Pcia. De Buenos Aires.

Maccari, B. y Montiel, P. (2012). Hacia un modelo de políticas públicas para el ámbito de la cultura y el desarrollo. Gestión cultural para el desarrollo: Nociones, políticas y experiencias en América Latina.

Madoery, O. (2015). Modos diferentes de pensar el desarrollo de América Latina.

Mondiacult (1982) Declaración de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México.

Rey, G. (2002). Cultura y desarrollo humano: unas relaciones que se trasladan. Revista Digital de Cultura Pensar Iberoamérica.

Throsby, D. (2001) Economía y cultura. Ediciones AKAL.

UNESCO (1998). Final report of Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development: the power of culture, Stockholm. Paris: UNESCO.

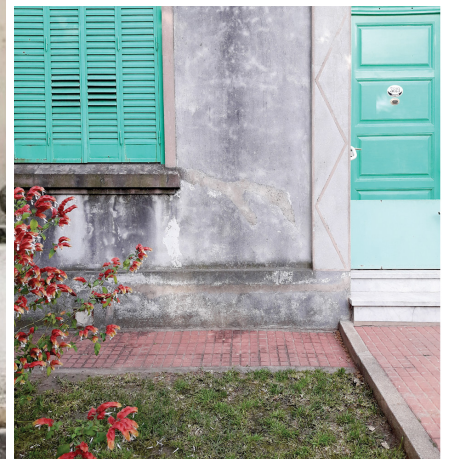
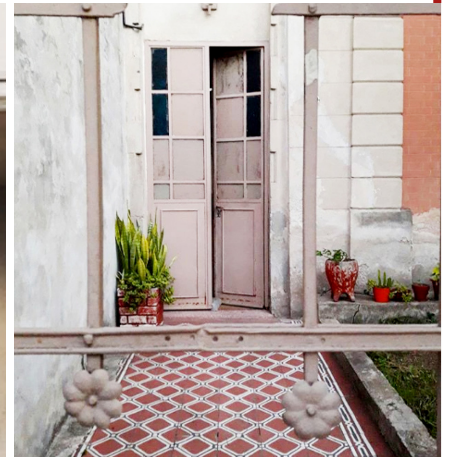
Urcola de Borgoglio, A. (1996). Enrique Alejandro Urcola. Un artífice linqueño. Ed. Ateneo de la Juventud.

Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa.

Sitios webs consultados

- <https://www.lincoln.gob.ar/>
- <https://www.carnavalincoln.com/>
- <https://lapostadelnoroeste.com.ar/>
- Lincoln de Antaño
- <https://www.facebook.com/huellasdenuestrahistoria>
- Museo Fotográfico del Carnaval La Sportiva de Lincoln

07.



PRÁCTICAS URBANAS

Derivas subjetivas y simbólicas alrededor de las fachadas

Lorena Marchetti

marchettilorena@yahoo.com.ar

LORENA MARCHETTI

Villa Urquiza, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Ciudad de san pablo

La ciudad monstruo de volúmenes insospechados. Ecléctica. Un páramo confuso donde uno se pierde en nebulosas de concreto. Calles, sonidos, polución sonora, tráfico aéreo, agua de coco, *Minhocão*, autos blindados, galerías de arte súper *Chic*, pinches de camarão los domingos en el barrio *Liberdade*, San bento, Pinacoteca, Parque Ibirapuera, el Ctro. Cultural Sesc Pompeia de Lina, el instituto Tomie Ohtake, los grafitis callejeros conocidos como *pixação*, tan peculiares y particulares por su lucha social en la clandestinidad. Un crisol de profundas y enormes capas. SP. es una preciosa mamushka.

Vecina de la esquina j. P. Tamborini y valdenegro

Es habitual salir a caminar o a deambular por las calles más adentradas del barrio de Villa Urquiza y ver siempre a esa vecina tan desconocida como conocida por sus hermosos rituales a la hora de la siesta. Sus atuendos lindos y coloridos la hacen tan peculiar como a la arquitectura que la habita. Sus movimientos lentos y pausados mientras inspecciona el frente de su casa dan la señal del inicio del ritual; mimar su jardín de adelante y regar las flores.

Plaza la copita

Un hermoso espacio verde emplazado en medio de casas bajas, tranquilas y silenciosas en el barrio de Saavedra. Uno de los pocos espacios verdes de la zona donde no se ven ni proyectan las siluetas de los edificios. Un cielo azul celeste despejado junto a una

hermosa arboleda, plantas y arbustos con miles de variados tonos en verde fueron muchas de las postales que nos acompañaron durante este largo confinamiento en la ciudad de Buenos Aires.

Balcón

Una de mis grandes fetiches si los tomamos como objetos añadidos a las fachadas y que sobresalen desde el interior de las mismas. Un pasaje místico atemporal que va del exterior al interior o viceversa. Un espacio que da lugar a íntimos y sutiles actos y rituales de cada una de las personas que lo habitan o transitan por él. Un pucho, un gajito, suspiros, macetas, un gato, enredaderas, canteros, compost, pequeñas huertas de balcón...

Cuentan la cotidianeidad, también lo doméstico. Algo así como Ser, estar, existir y vivir...

Rituales. Hábitos

Adoro contemplar las acciones cotidianas de las personas. Los actos simples pero contundentes. Los que cansan y agobian por su rutina, pero a su vez nos permiten vivir y distinguirnos dentro de la masa deforme y opresiva de las urbes. Nos dan alivio y drama.

La escala uno en uno dentro de espacios urbanos. Lo romántico dentro de lo sublime.



(...) "La construcción de la ciudad, junto a la adquisición del lenguaje, es el umbral de la historia en el preciso -o tal vez impreciso- momento en que la imaginación sea capaz de hacer y narrar la cultura."

(Norberto Feal. 2005. Artículo *La ficcionalización del territorio*.)

El siguiente trabajo-estudio se enmarca dentro del campo de la **estética**. **La belleza de la vida y nuestro entorno. Ser y existir.** Estética: *filosofía que estudia la belleza y percepción del espacio*. Tomando conceptos contemporáneos urbanos; la ética, como la relación con el otro desde el comportamiento social, apelando al bien común y al bienestar colectivo y la estética como la relación con el otro desde los sentidos, el arte y la satisfacción de la belleza. *"La práctica de la vida cotidiana siempre se adquiere en sociedad, con sus correspondientes reglas morales y éticas. Pero sólo se aprovecha y se desarrolla si se practica en la propia vida cotidiana, así ambas expresiones, vida privada y vida cotidiana se acercan hasta prácticamente identificarse."*¹

estética (Wikipedia)

Disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza.

"ninguna estética ha logrado definir cuál es el contenido del arte"

Modo particular de entender el arte o la belleza.

"la estética oriental"

estética (wordreference)

adj. De la estética o relativo a ella.

Artístico, de bello aspecto: tapicería estética.

f. Rama de la filosofía que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

Aspecto exterior de una persona o cosa: estética desenfadada.

origen

Préstamo (s. XIX) del griego *aisthetikós* 'susceptible de percibirse por los sentidos', derivado de *áisthesis* 'facultad de percepción por los sentidos, sensibilidad' y éste de *aisthánesthai* 'percibir', 'comprender'; tomada como voz especializada en filosofía.

¹ Marta Zátanyi. Texto curatorial La Ira de Dios. 2011.

Abordar este estudio no ha sido fácil, por el contrario, es un intento de poder poner en palabras, encerrar o entender tanta fragilidad y sutileza de lo que implica Ser y existir, que sólo se entiende desde la experiencia directa del *vivir, deambular, caminar, transitar, avanzar, detenerse, contemplar, ver, reflexionar, ser, estar, existir...* Actos íntimos que conforman nuestra vida cotidiana.

Ya en *Ser y tiempo*, Heidegger hacía énfasis en que *“el habla es existencialmente co-originaria con la tonalidad afectiva y la comprensión”*. En otras palabras, es imposible considerar el mundo separadamente del lenguaje, que es comprendido como la casa del ser. De aquí que el propósito primario de la arquitectura sea hacer visible un mundo. *No es la intención en este ensayo realizar un abordaje e interpretación del Ser en Heidegger, pero será fundamental tomar el concepto del hombre como ser-en-el-mundo, el cual nos acompañará a lo largo de todo este recorrido. Dicho esto, abordaremos el ser-en-el-mundo en su cotidianidad para llegar a su existencia en el mundo.*²

Para dar inicio a esto será fundamental definir y des [construir]³ este mundo; nuestro espacio y nuestro entorno construido. Todo ha cambiado. La forma en que trabajamos, las cosas que hacemos, las formas y los lugares en que las hacemos, con qué y quién las hacemos, todo se ha transformado. Paralelamente, también lo ha hecho nuestra comprensión del mundo, de la ciudad, de la arquitectura, y por supuesto de la vida... acentuado aún más por la pandemia Covid-19.

Sin embargo, el des [construir] al que me iré refiriendo a lo largo de este estudio, no es a la des-composición como proceso antropológico de desmantelamiento de elementos como paredes, suelos, ventanas, puertas etc. Sino a un des [construir] que nada tiene que ver

² De esta forma el *ser-en-el-mundo* indica la manera en la que el hombre existe: habitando el mundo." (El concepto Heideggeriano del mundo. *Ser-en-el mundo*. Juan David Rueda Beltrán. 2018 | p.55)

³ Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978), uno de los artistas conceptuales referentes del siglo XX, conocido por sus cuttings toma el concepto de desconstrucción a partir de transformaciones de edificios mediante cortes o extracciones de fragmentos.

directa o indirectamente con los espacios sino con los estados de ánimos, las superficies materiales, los estados íntimos y sus taxonomías. Nuevas herramientas para analizar nuestro entorno construido.

Arquitectura y bienestar. Amenities en la era del capitalismo emocional. Conceptos e ideas que irán trazando y acompañando estudios recientes en economía del comportamiento, ideologías de la felicidad y sus contradicciones. Indagando cómo influye directa e indirectamente el diseño de nuestro entorno construido, para re [pensar] y volver a redactar principios de diseño y nuevos modelos espaciales basados en una investigación del componente emocional del mercado inmobiliario y una desmitificación de la idea de espacio social. Configuración de nuevas percepciones de espacios-lugares, nuevas identidades a los materiales del espacio público-privado. Re concibiendo nuestros entornos construidos.

Esta des [construcción] contempla; la singularidad del otre en la desconstrucción planteada por el filósofo Jaques Derrida tomando principalmente toda protesta o posibilidad de apartarse o desmarcarse contra la autoridad de lo establecido obligando así a otras y nuevas lecturas; hasta llegar a una filosofía ecológica y estética pictórica disruptiva de fuerte oposición a las líneas rectas y aristas como a todo tipo de estandarización formal y arquitectónica del artista multifacético Friedensreich Hundertwasser conocido por sus formas atípicas de representar edificios y diseños orgánicos de intensos colores cuasi un edén natural de pisos ondulados, techos recubiertos de tierra y vegetación con grandes árboles creciendo en las habitaciones con ramas saliendo por las ventanas resultado del fuerte compromiso que el artista tenía con la naturaleza y el medio ambiente, declarando: *el diseño de cualquier edificio debería estar influenciado por la estética de cada uno de sus habitantes.*



Modos de construcción del espacio urbano

Mi trabajo como artista se orienta al espacio social. Se tomará como referencia el derecho a la ciudad planteado por Lefebvre⁴ como un marco de comprensión para el estudio de los problemas socio-espaciales urbanos.

Conceptos como espacio físico – espacio social (espacio de la interacción humana). (Lefebvre 1974)

Hacia el cultivo del espacio social

La sociedad como un hogar para todos.

¿Cómo diseñamos nuestras ciudades ahora, cuando nuestras experiencias avanzan con un nuevo sistema de valores, bajo un capital emocional y de la mano del orden de la percepción para afrontar los estudios de espacios y/o entornos contruidos? ¿Cuál es exactamente el papel del arquitecto? ¿Cómo medimos la calidad de nuestra vida urbana?

La utopía de construir una comunidad más bella, humana y justa.

Hogar como arquitectura emocional, humana y cultural. Luis F. Benedit (Buenos Aires 1937-2011).

Urge resaltar frente a este recorrido planteado los apartados que ha ido olvidando la práctica o estudio de la planificación urbana.

⁴ El derecho a la ciudad, definido por Henri Lefebvre en 1967 como el derecho de los habitantes urbanos a construir, decidir y crear la ciudad, y hacer de esta un espacio privilegiado de lucha anticapitalista.

Siendo tradicionalmente, un estudio que se centra sólo en el espacio construido **ha dejado de lado pilares fundamentales a la hora de abordar y estudiar las ciudades y/o espacios urbanos como; la diversidad, la equidad socioespacial y habitacional, los flujos; usos y trayectorias, su comunidad: habitantes y con ellos sus costumbres, hábitats sus relaciones, conexiones y asociaciones del tejido social-urbano.**

La arquitectura persigue la generación de espacios, de programas. Imagina, diseña, proyecta y construye el entorno físico que permite el desenvolvimiento espacial del hombre. Una disciplina que potencia la actividad humana. Da cobijo y aislamiento de los elementos climáticos. Re ordena la topografía e incide en el aspecto urbano y sus límites. Los límites; puntos de contacto entre la esfera pública y la privada.

Tomando los primeros estudios de los afectos de Gilles Deleuze, cabe destacar y subrayar en este trabajo el interés de lo afectivo y simbólico aplicado a la arquitectura, dejando de lado por un rato la práctica tradicional, funcional y racional tan propia de dicha disciplina, para dar lugar y enfoque a la arquitectura de las emociones. Tomando como protagonistas a los espacios, objetos y materiales *subjetivos-perceptivos-emocionales*. Excluyendo toda estrategia económica y de proyección urbanística para dejar paso a los sentidos, los recuerdos, los oficios, a las nuevas formalidades, geometrías, líneas y trazados de la mano de habitar, recorrer, sentir y ocupar un espacio material-urbano-construido. La experiencia de Habitar un espacio. Los espacios urbanos concebidos como mapas o geografías emocionales o afectivas. La estética y ética del espacio público-privado. Cómo afectan, alteran o se perciben las dinámicas del espacio urbano. Los flujos, movimientos y posibilidades.



Umbrales una práctica del “entre-lugar”

Espacio concebido versus el espacio habitado.

umbral (*Wikipedia*)

Parte inferior de una puerta o entrada. Se utiliza, por extensión, para indicar ‘entrada’, ‘valor mínimo’ o ‘lugar por el que pasar’ en un sentido más general.

Palabra derivada del latín *limen*, a la parte inferior del acceso a través de una puerta donde es necesario pisar, justo debajo del dintel y flanqueado por las jambas.

Se puede denominar así mismo a la misma viga colocada como dintel y que soporta al muro.

m. Parte inferior o escalón, por lo común de piedra y contrapuesto al dintel, en la **puerta** o entrada de una casa. *El nivel de sensibilidad mínimo de un sentido.*

Experiencia del acto y trayecto cotidiano. *Caminar, deambular, avanzar, detenerse, contemplar, ver, reflexionar, especular, ser, estar, existir, vivir...* A partir del uso del lenguaje fotográfico explotando todo su potencial como práctica de intervención estética, se realizan registros en su mayoría frontales de fachadas de viviendas urbanas. Se realiza a simple vista una repetición en la toma de decisiones, estéticas-éticas, **composiciones-encuadres como médium o termómetro de cánones culturales**. Modos de percepción de lugares cotidianos, de paso, de tránsito. **Se propone así un dossier de imágenes que dialogan y resaltan este marco teórico, ese lugar del “entre-lugar” que los umbrales representan**, acentuados por los registros fotográficos. Desde una mirada sensible se intenta revelar estructuras sociales y políticas que influyen en la vida cotidiana.

Es en ese “entre-lugar”, entre la calle y la fachada, el hábitat ideal donde acontecen escenas de quietud, reposo, pausa, experiencia empírica

y emocional con un agudo sentido estético. Revelan preocupación por la pérdida del detenerse y contemplar. Una posible huida de este mundo imperfecto, asfixiada de la urbe, a través de la belleza, los pensamientos y el arte.

El spleen e ideal de CHARLES BAUDELAIRE bien podría ser la huella esencial de estas imágenes.

Ya en *El pintor de la vida moderna* (1863) de Charles Baudelaire (1821-1867) el pintor era el perfecto observador de la vida de su tiempo. A partir de 1859, Baudelaire empieza a concebir una nueva teoría estética basada en la vida moderna en las grandes ciudades. Su objetivo, por tanto, es conocer la ciudad y a sus habitantes mediante la observación. Una experiencia que inaugura a través de la figura del *flâneur*, el caminante sin rumbo que descubre de manera inesperada y capta la belleza fugaz y pasajera que pasa desapercibida en el tumulto de la gran ciudad. *La calle, la vida urbana, eran su refugio. (Art. Arquitectura y Humanidades. Baudelaire y la ciudad. Juan Carlos Orejudo Pedrosa.)*

Umbrales, zonas sensibles. Registros de una trayectoria. *Vivir la casa, vivir la calle. Hablar y conversar con les vecines. Escuchar. Sentir. Transitar. Pasear.* Práctica es lo que hay de social en el acto individual. *El volumen de una ciudad. Sólido y vacío. Los espacios urbanos como lugares de intercambio. Ausencia de una arquitectura contemporánea en la contemplación y análisis social de un territorio, su contexto, usos y hábitos pero principalmente en los vínculos humanos, frente a una mera y exclusiva búsqueda de sentido estético o des [construcción] capitalista.*

Combinando las ideas de Benjamin y Berlant, se podría decir que la arquitectura da forma a los hábitos de percibir y sentir la ciudad. Ya en *Ser y tiempo*, Heidegger hacía énfasis en que es imposible considerar el mundo separado del lenguaje, su función afectiva y de comprensión.

Es concebido como la casa del ser. De aquí que el propósito primario de la arquitectura sea hacer visible un mundo.

La arquitectura reordena. La topografía incide en el aspecto urbano y sus límites. La tipología clasifica sobre los márgenes de la propiedad; muros, escaleras, piedras, barandas, puertas, rejas, medianeras, canteros.



Retratos de fachadas

Las casas cuya arquitectura forman un paisaje dan lugar a un "espacio habitado, vivido". Un espacio que rescata, subraya y señala la espacialidad como diría Heidegger, **es una propiedad del ser-en-el-mundo.**

Poéticas para una vida colectiva



Así Habito Hoy 14:17 pm. De la Serie Así Habito Hoy. Fotografía Color digital.
45 x 40 cm. 2019 / 3 únicas ediciones

Derivas subjetivas y simbólicas de las fachadas, a partir de un abordaje y análisis de la expansión, el crecimiento, la construcción salvaje y las dinámicas urbanas en el barrio de Villa Urquiza, perteneciente a la Comuna 12 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Un abordaje visual, narrativo y estético de sus frentes como reconocimiento y partida de un Territorio. Modos de estar en el mundo. Construcción social del espacio y re[construcción] de territorios afectivos. Fachadas de casas que en su mayoría sobreviven al avance del cemento y*

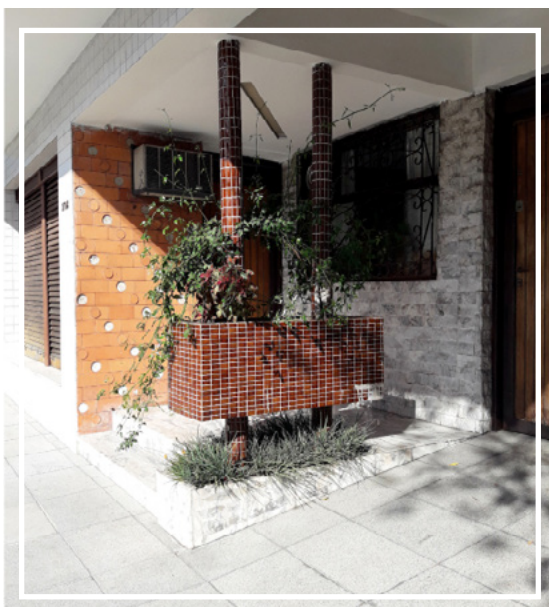
la construcción de edificios sobre lotes y parcelas que día a día ocupan terrenos y ganan metros al cielo. Casas y calles, recorridos y rutinas. Espacios grandes, verdes y aéreos de bien público que antiguamente ocupaban sus casas dándole impronta y calidad al barrio. Análisis arquitectónico, formal, morfológico de dichas viviendas. Una arquitectura cuya configuración y concepción responde a una calidad de vida sensorial y afectiva⁵ esteta y de calidad; espacios grandes al aire libre y a cielo abierto, jardines, patios, terrazas, detalles en hierro forjado, azulejos pintados a mano; materiales, oficios y tiempos de construcción reflejos de una época consecuente con la importancia de una vivienda, un hogar, una casa. Derivas de políticas y planes sociales de vivienda; de bastos conocimientos sobre cómo desarrollar trabajos artesanales de alta calidad, reproducción de estilos y detalles arquitectónicos de una vivienda del siglo XX.

En su obra más importante *"La Condición Humana"* Hannah Arendt llega a la conclusión que la modernidad ha destronado al sentido común, o sea el sentido que capta el rango primordial que corresponde a lo político. Señala como fenómenos sociales modernos el desarraigo y aislamiento de las masas y a un tipo de Hombre que se encuentra satisfecho en el mero proceso de laborar y consumir. Ambas acciones, caras de una misma moneda, ponen de manifiesto de nuevo una ausencia de mundo. A la gente ya no le importa nada qué aspecto tenga el mundo. (entendiendo al mundo como el espacio en que las cosas se vuelven públicas.)

(...) *Sans terre, sin hogar,*
pero «como en casa» en todas partes.

Henry David Thoreau

⁵ Simmel "abrió este campo de estudio al mostrar la importancia de la mediación sensorial en las interacciones sociales" (2002: 57). (...) En ese sentido, sus reflexiones se inscriben en el legado de algunos textos pre-cursores que plantean cómo es posible dar cuenta de "la percepción de los innumerables estímulos que el cuerpo puede recibir en cada momento en función de la pertenencia social del actor y de su modo particular de inserción en el sistema cultural". (2002: 59).



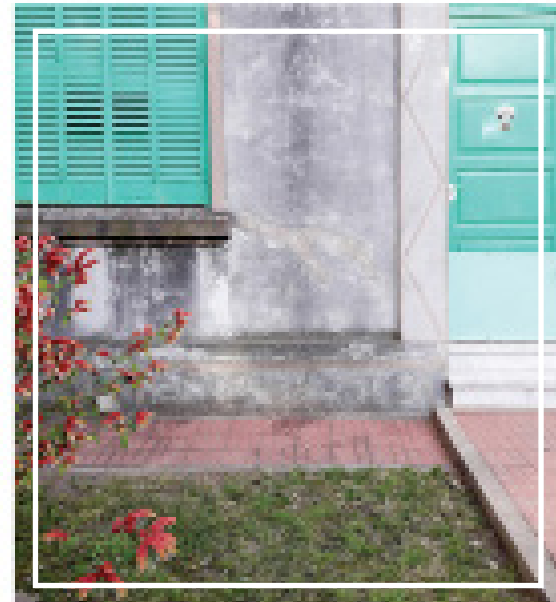
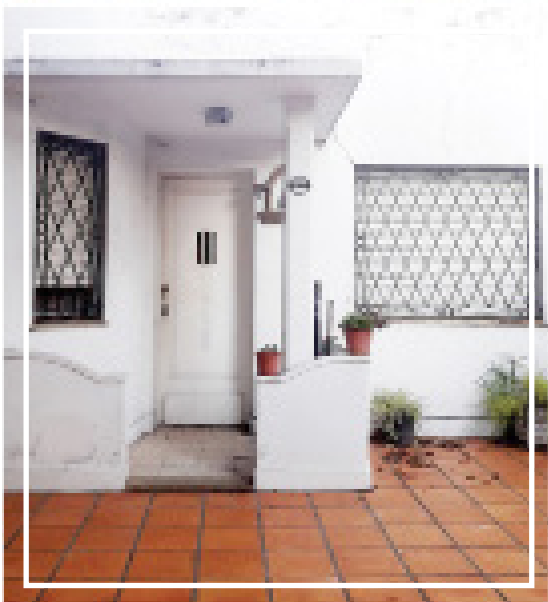
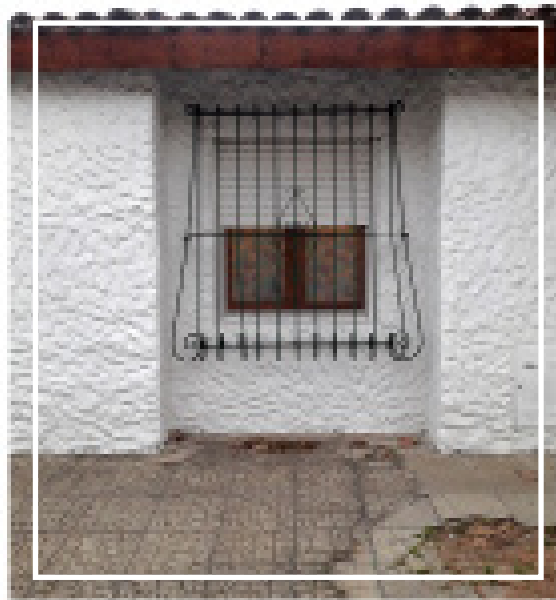
De la Serie Así Habito Hoy. Fotografía Color digital. 45 x 40 cm. 2019



Así Habito Hoy 14:17 pm. De la Serie Así Habito Hoy. Fotografía Color digital. 45 x 40 cm. 2019. 3 únicas ediciones

A home is not a House.

Reyner Banham



¿Qué es una fachada?

Frentes y pórticos

No siempre hemos vivido en ciudades. Durante años el hombre llevó una vida nómada, desplazándose de un lugar a otro buscando alimento, agua y protección de las inclemencias del exterior. Es en el período neolítico, con la práctica de la agricultura y el pastoreo de animales, es donde comienza una vida más sedentaria dando origen a las sociedades agrarias y a los primeros asentamientos humanos. **En este período no había calles y las personas entraban a sus casas por techos y patios.**

fachada (*Wikipedia: definición*)

del latín *facies* y del italiano *facciata*, "cara exterior".

La palabra fachada proviene del italiano 'facciata' y se define como la parte exterior o conjunto de caras exteriores de un edificio o vivienda. Con frecuencia, el término se emplea para hacer referencia únicamente a la fachada delantera o principal.

fachadas = retratos

fachada (*etimología*) facha, aspecto, presencia, pinta. La palabra facha (figura, aspecto) viene del italiano faccia (cara) y este del latín facies (aspecto, rostro, cara, superficie hecha, cincelada o trabajada).

fachada aparece también en las siguientes entradas: alzado apariencia aspecto cara delantera exterior facha frente frontis lienzo portada testera.

La fachada, con sus ventanas y puertas, es un muro que separa, enlaza y constituye al mismo tiempo un adentro y un afuera. La calle con sus fachadas, constituyen el *afuera* respecto a la vivienda u hogar pero a la vez el adentro en relación a la calle y a las otras viviendas. Como bien la describe Françoise Collin en *Espacio doméstico, espacio público. Vida privada*; la calle puede ser un refugio familiar, un

extenso “hogar” para aquellos que lo recorren, vagan, habitan, trabajan, viven o transitan diariamente. La calle es un conducto, un conector, un punto de encuentro de vinculación, generadora de hábitos y conductas sociales y es también un lugar de paso.

Es también un *umbral* estético y espacial. Ofrece adornos, ornamentos, objetos fetiches y religiosos, decorados y cuidados externos dándoles un tinte muy particular y singular a cada uno de esos frentes edificadas y construidos. Y a su vez define y limita espacialmente la entrada o el inicio a un hogar o vivienda.

La fachada, el último margen de acción para el propietario o inquilino. Última frontera, el umbral entre lo de él y lo de *Todes*. Entre el territorio decorado y cuidado con detalles amorosos donde claramente hay una arquitectura que le pertenece, una arquitectura que por la distancia de una baldosa con sólo saltar ese *umbral* queda en un limbo, a veces a la deriva o en el mejor de los casos bajo el cuidado y protección gracias a su extensión de la arquitectura que (le) pertenece. Entre lo personal y lo social. Es en esa superficie donde sucede el limbo; del adentro y el afuera, lo público/doméstico-privado y donde habitan las *Derivas subjetivas y simbólicas*. Es en ese espacio físico de la fachada que se debe entender nuestra forma de relacionarnos con el mundo y ellas son las que en sus figuraciones, aspecto y materialización física ponen el énfasis en la interacción con el adentro y el afuera. Como bien lo ejemplifica Fernando Carrión al salir de la casa- fachada, no se va afuera, sino adentro, para ser parte y construir el pensamiento cívico y la interacción social.

A partir de recorridos, azarosos y fortuitos, los frentes y las fachadas, se hacen visibles en una constante repetición semejante a una trayectoria u observación etnográfica visual. El resultado visual de estos trayectos son escenarios que resaltan y subrayan detalles los más humanos posibles. Composiciones impregnadas de barrio, calle, siesta, rituales, encuentros y acciones cotidianas. Fronteras, muros y paredes.

Las imágenes recolectan pequeños gestos afectivos. “Probablemente, en ello radique el secreto de las imágenes, con esa sencillez sin estridencias que generalmente tienen los actos íntimos, de pequeños y sutiles actos. Y es en esta percepción sensible y personal de la urbe que radica la diferencia entre vivir con todo lo que ello conlleva coexistir...”.⁶

Registros de fachadas con sutiles detalles se dan cita junto a objetos que los seres humanos cuidan, atesoran y abrigan de manera especial en las escenografías registradas. Una suerte de selección arbitraria y amorosa de objetos concretos acompañan la serie de imágenes de pequeño formato, *Así habito hoy*. Casas cuya arquitectura forman un paisaje dando lugar a un “espacio habitado, vivido”. Detalles y huellas hechos por el hombre, las cosas naturales que constituyen las fronteras del ente.

Maceteros, cortinas, tules, flores, plantas, pórticos, piedras, venecistas, molduras, duendes de jardín, cisnes, sapos, alfombras, ladrillos, faroles, rejas, barandas, canteros, estampitas, cruces, mezuzá... etc. Objetos y materiales. Objetos reales y concretos.

Objetos que revelan el peso simbólico y emocional. Objetos que exponen la intimidad, de quienes habitan dichas fachadas, convirtiendo lo público en privado. Cuasi retratos que trazan relatos personales ficticios y/o identidades de sus habitantes-ocupantes, y por ende la de su comunidad y/o población.

A partir de esta repetición en imágenes de gestos íntimos, pequeños y sutiles casi imperceptibles en medio de la urbe es donde se encuentra el capital cultural, social y político que se trata de plasmar en este ensayo. *Este dossier de imágenes ofrece información-metadatos sobre cómo vivimos hoy, comportamientos y cómo construimos y proyectamos nuestra identidad pública urbana. Nos habla del cuidado y del*

⁶ Extracto de texto curatorial por Elizabeth Torres para la exhibición Hábitos de Lorena Marchetti. 2010.

amor que cada habitante deposita y registra en su territorio fachada, en el cuidado en sus detalles constructivos y decorativos. Nos habla de entender nuestra forma de relacionarnos con el mundo poniendo el énfasis en la *interacción con el adentro y el afuera*, de cómo esos mundos privados, pequeños actos o accidentes, crean el entorno construido.

Ofrece también *objetos*. Objetos como protagonistas de procesos culturales. Objetos de la vida cotidiana. Objetos *afectivos*. Los objetos *afectivos* poseen un valor simbólico emocional, a través y siempre de la intervención humana, ya sea de manera vincular como regalos, donaciones, conexiones o encuentros fortuitos, pero siempre mediante emoción o vivencia subjetiva de la vida en comunidad. En definitiva, nos encontramos en una cultura material emocional.⁷

El estudio o análisis de estas escenografías mundanas y urbanas posibilita la comprensión del entorno construido y quienes las habitan. Como anteriormente lo he dicho en este ensayo, aportan información-*metadatos*, contenidos culturales, políticos y sociales y operan como *médium* o termómetro de cánones culturales.

“Los estudios de la cultura material señalan que los propios objetos y las prácticas con los objetos (sean de intercambio, de cuidado, incluso las prácticas destructivas) guardan relación con las relaciones que mantenemos con las personas. (Zaragoza).”

(Goyarrola, Érika, “Manipular el objeto fotográfico como gesto afectivo” LUR; plataforma de estudios visuales. 2019.)

⁷ Como bien lo ha señalado Daniel Miller en su tesis doctoral, bajo el título *Artefacts as categories. A study of ceramic variability in Central India*, 1985. (Vínculos de Historia, núm. 4. 2015. Juan Manuel Zaragoza Bernal | p. 31).

Lo cotidiano y afectivo como portador de una gran riqueza cultural

Un análisis de “*lo cotidiano*” como portador de una gran riqueza cultural. Allí, en ese lugar-ritual de lo cotidiano y prácticas simbólicas, se construye el corpus de obra donde intuitivamente se propone e invita a reflexionar en torno al espacio, contexto, comunidad y cultura. De ahí que el objetivo principal y vital dentro de estos escenarios sea resaltar detalles de nuestro mundo cotidiano, común-doméstico, con cosas y objetos concretos. Objetos que los humanos cuidamos, atesoramos y abrigamos de manera especial.

“Las emociones, como uno de estos elementos articuladores, han comenzado así a ser atendidas desde distintas disciplinas, como la Antropología, la Sociología, la Comunicación o los Estudios Literarios, en términos de lo que Michelle Rosaldo llama “*embodied thought*” (1984: 143) y con resultados diferentes a los generados históricamente por la Psicología.”

(...) “El giro emocional”, por lo tanto, plantea retos teóricos, metodológicos y también, como se evidencia en *La política cultural de las emociones a lo largo de sus páginas, retos éticos y políticos*. “Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros.” (...) **La emoción no es lo que proviene del cuerpo individual, sino lo que mantiene unido o ligado al cuerpo social (Collins 1990: 27).**”

(Sara Ahmed. *La Política Cultural de Las Emociones*)

Parafraseando a Bo Bardi, aquello que rodea al hombre comienza a existir.

Habitamos una realidad de materiales con cualidades que mutan según la interacción con los cuerpos y las vidas. La riqueza de la experiencia ocurre y varía según el tiempo, las actividades, las ocupaciones del espacio y los movimientos de los habitantes.

El objetivo es, a partir de la materialidad, abordar cuestiones puntuales de la arquitectura y sus modos de representación bajo el prisma y enfoque del espacio. Abordando así cuestiones sociales, visuales, culturales, temporales, estéticas e ideológicas que impulsan su forma y realización en la esfera actual. Sus usos y combinaciones en los espacios urbanos-construidos. Cómo impactan, esas combinaciones en la práctica final, sus resultados y sus contextos; su adentro y afuera, lo público y lo privado. *Lo privado como "ámbito y territorio doméstico", espacio físico de la vivienda, sus alrededores, relaciones y acciones que tienen lugar en él. Comprendiendo lo público como "todo aquello que transcurre fuera del límite del hogar y donde se dan lugar las dinámicas urbanas y las organizaciones sociales "territorio urbano".*



Mesas de trabajo

Materia

Materia⁸ entendida como la sustancia que compone al mundo, y su devenir material para la conformación de algo nuevo. "La materia nos ata al mundo".

⁸ Materia <https://definicion.de/>

Documentación sensible de la puesta en práctica de estas experiencias empíricas y registros visuales. Construcción cultural a partir de la experiencia territorial.

Como un gran conjunto de piezas arqueológicas urbanas y afectivas, se organizan en mesas de trabajo a partir de la combinación aleatoria o intuitiva según sus temperaturas, su paleta cromática, su peso y/o densidad de la materia. Adoptando así el carácter de archivo visual bajo un estudio de materiales, operaciones y labores dando detalles y variables medibles de calidad, oficios y temporalidad. Calidad y temporalidad medible de una época, estudios de inversión según acabados y materiales.; herreros, ceramistas, albañil, carpinteros, pintores... etc.

Prácticas urbanas entendiendo las mismas como prácticas sociales, físicas y empíricas que hacen especial hincapié a la inmersión de la práctica cotidiana para trazar y plasmar **cartografías culturales**. Prácticas de relevamiento, registros, reunión y encuentro de materia, objetos y materiales. Instancia de la materialización. El aspecto de la vida cotidiana o aspecto del mundo entendiéndose como espacios o cosas que se vuelven públicas.

Escenas del reino actual, escenografías abiertas, vistas aéreas, diseños de calles, fachadas y paisajes industriales. Espacios de producción permeables a las problemáticas actuales sobre los modos de habitar. Cómo la arquitectura moldea nuestra experiencia, nuestra inclinación perceptiva para asimilar y palpar el entorno construido. **Un espacio para nuevas formas de arquitectura colectiva y participativa**. Un espacio para habitar. Espacio, contexto y cultura.



Armado de Colecciones arqueológicas contemporáneas afectivas urbanas. Ante la escena y/o experiencia urbana aparece la forma y la materia. Instancia de la materialización. Se presenta así una suerte de colección arqueológica contemporánea afectiva y urbana que acompañó y permitió experimentar con la materia y sustancias de las relaciones materiales en varios de los procesos de dicha investigación. Reunión y recolección de materiales por tacto, contacto, temperatura, paleta cromática, texturas, oficios... etc.

• **Inventario**

Muestras de pisos flotantes. Papel de empapelar. Revestimientos para pared. Simil piedra, madera. Bizcocho cerámico. Azulejos. Mosaicos. Cerámicos. Venecitas. Placas de Durlock. Madera. Cartones. Piedra. Ladrillos de barro cocido. Bloques de retak. Cemento. Arena. Yeso. Tergopol.

Todo sostén simbólico se mantiene gracias a la creación de un espacio físico a la cual se asocian las prácticas y dinámicas urbanas de sus habitantes. **La arquitectura almacena y contiene formas, expresiones y sentidos de voluntades colectivas.**

“La arqueología es la ciencia que estudia las sociedades antiguas a partir de sus restos materiales. A través del análisis de los objetos y aquellas obras construidas por los pueblos antiguos, esta ciencia puede arribar a conclusiones en torno a su cultura y sus formas de vida.” “El patrimonio arqueológico comprende aquellos vestigios producto de la actividad humana y aquellos restos orgánicos e inorgánicos que permiten reconstruir y dar a conocer los orígenes y las trayectorias socioculturales pasadas y garantizan su conservación y restauración.” (ICANH).

Sujeto y espacio

"Los afectos no solo son creadores de espacio, sino que también están configura-dos como espacio y tienen la textura misma de una atmósfera. Sentir un estado de ánimo es ser sensible a un cambio atmosférico sutil que toca a las personas a través del espacio aéreo [...] Abordar este lenguaje implica una reparación tangible del espacio visual, porque el afecto no es una imagen estática y no puede reducirse a paradigmas ópticos o imaginado en términos de dispositivos y metáforas ópticas. El paisaje de la mediación afectiva es material: está hecho de tejidos hápticos, atmósferas móviles y fabricaciones transitivas."

Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. (Depetris Chauvin, I. 2019. *Geografías afectivas*.(2002-2017).

El crecimiento salvaje que abarca el área metropolitana de Buenos Aires, sin control y precipitado por el mercado inmobiliario, los avances políticos, económicos y urbanísticos, fueron generando enormes e importantes efectos y consecuencias sobre los hábitos y costumbres de la población junto a enormes impactos en el orden de la estética y lo social, sus flujos, hábitos y dinámicas dentro del territorio y la comuna en el barrio de Villa Urquiza de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Modificaciones en la forma y materia, en la ocupación de los espacios; comunes-públicos y privados, materiales, terminaciones arquitectónicas-espaciales, movimientos migratorios; nuevos estilos y formas de vivienda, asentamientos y zonas o espacios

espontáneos- no planificados ni proyectados urbanísticamente. **Cambios y transformaciones, más bien diría *amputaciones* estéticas y sociales**, del barrio de Villurca como **consecuencia de dicho crecimiento urbano sin proyección civil; civitismo**⁹. Con la intención de comprender Sujeto y espacio. Analizando la percepción de lo construido. La materialización y producción espacial desde una óptica global y a la par, de las particularidades de este barrio, dentro de los flujos y el contexto de la Ciudad de Buenos Aires.

“Por ejemplo, ¿cómo se hace para tirar una tremenda cantidad de ár-boles que uno apreció desde la infancia para plantar en su lugar el monocultivo que sea? Hectáreas, hectáreas, hectáreas. La idea de que el territorio se recupera mediante el disfrute y las narraciones me parece un enorme poder contra toda esta locura globalizadora. Los territorios plausibles de ser apropiados por la imaginación representan la debilidad del imponente Mercado (...).

La mayor fortaleza que tenemos en tanto individuos, espectadores, consumidores, ciudadanos o vecinos es que tenemos un territorio. Un territorio donde nos cruzamos. Y la ficción, en sus múltiples versiones, desde las noticias hasta las películas y la literatura, es lo que da organicidad a ese espacio.”

(Estéticas de la dispersión CCEBA. Territorios Transitables.
Lucrecia Martel)

⁹ *Civitismo*. Concepto propuesto por Fernando Carrión para pensar la ciudad desde la gente. A partir de esta idea que plantea, los espacios urbanos hay que construirlos y pensarlos a partir de *cómo viven las personas*.

David Harvey (1990) propone la categoría de “conciencia espacial” como aquella que permite al individuo reconocer el rol del espacio en su propia biografía, relacionarse con los espacios que lo rodean y reconocer cómo las transacciones con otros individuos y organizaciones son afectadas por esos espacios. Esta “conciencia espacial” supone un conocimiento compartido que se relaciona con representaciones e imágenes, lo que en términos de los geógrafos culturales se puede describir como un “imaginario geográfico”, que abarca los procesos por los cuales las sociedades generan, transmiten y reconfiguran el espacio como una función de la visión. (Depetris Chauvin, I. 2019. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*).

Tomando los conceptos de *Imaginando lo Urbano: semiología y los modos de producción de sentido* de Carlos Skliar, me gustaría rescatar los conceptos filosóficos de travesías y recorridos del origen de las calles en el período de la Antigua Grecia. “Hoy las ciudades y sus calles están en manos, por así decirlo, de quienes las afean y envilecen, los que hacen el mundo para sí mismos, a su imagen y semejanza y que, en muchas ocasiones, destruyen cualquier posibilidad de dejar el espacio público para quienes intentan, como bien o mal pueden, hacer el mundo, hacer la vida. En vez de un templo o de un rebaño o del paso de la lluvia, se erigen unos cubículos destinados a la compra y a la venta, a la celebración de la prisa, al no poder quedarse ni permanecer, se disimula la miseria –sin lograrlo–, se impide el paseo, la posibilidad del andar porque sí.”



Construcción Simbólica del territorio.

"La vivienda es un objeto concreto, que alberga las actividades públicas y privadas de los hombres, es una construcción material y es también una construcción social."

Oswaldo Otero

Crear y pensar **espacios urbanos-domésticos: comunes y privados**, que sean inclusivas, saludables, resilientes y sostenibles. Oportunidades para todes de calidad, sin las especulaciones del mercado inmobiliario, las constructoras y los desarrolladores. Con garantías de cómo compensar las necesidades de espacios alternativos para desplegar todas las necesidades del espacio social público-privado en las nuevas formas de vivir.

Como recurso urbano, ya sea público, común u organizado.



Un lugar para el ser humano

Ocupar, habitar, narrar, ficcionar y resignificar los espacios urbanos. Revisar conceptos en torno a la comunidad y la necesidad de volver a plantearnos que "somos y hacemos en este espacio y/o territorio en común." reconociéndonos en nuestras diversidades, complejidades y similitudes.

Exponer y resaltar aún más en este período post pandémico la fragilidad de todo el *hábitat* humano, su ecosistema tanto biológico como urbano, al cual nos enfrentamos consecuencia directa del implacable avance del capitalismo.

La utopía de construir una comunidad más bella, humana y justa.

Hogar como arquitectura emocional, humana y cultural. Luis F. Benedit (Buenos Aires 1937-2011).

Generación y construcción de nuevas espacialidades. Casas, hogares y viviendas repensadas por fuera de las dicotomías del adentro y el afuera, de lo público y lo privado. Extensiones y límites que se funden en un conjunto de relaciones y acciones sociales, umbrales de transición sobre los márgenes de la propiedad; muros, escaleras, piedras, barandas, puertas, rejas, medianeras, canteros... etc. Entre lo personal y lo social.

Se suele decir que la arquitectura es siempre un producto de su tiempo.

Dentro del contexto citado, la matriz de actores no sólo está conformada por actores socio-económicos, políticos y de urbanización sino también por sus actores principales; los habitantes, sus viviendas, fachadas, flujos y el capital simbólico y emocional de la comuna y el barrio. Todo este conjunto dentro del territorio en cuestión pone en relieve sus realidades y problemáticas. Todo esto acentuado aún más y a la velocidad de la luz, por las nuevas dinámicas sociales de convivencia y los nuevos paradigmas en las maneras y formas de relacionarnos y ordenarnos. Acentuadas no sólo por la pandemia, la reconfiguración de creencias, el histórico peso urbanístico y político, el negocio inmobiliario. Vivimos solos, sin hijos, con hijos, con les *hijas* de nuestras parejas, con extraños y hermanos, con varias generaciones en el mismo hogar, con una comprensión más fluida del género y los roles domésticos, el trabajo y el amor. Estamos reconfigurando e incluso

dejando atrás las ideas occidentales fundamentales de la familia como lazos genéticos, como un refugio seguro del mundo, como un bloque de construcción de la sociedad.

Todo esto expone y deja en evidencia cuán lentas y lejos aún están las respuestas y soluciones en la construcción simbólica de un territorio con todos los cambios sociales que urgen y hoy nos definen como: familia, amor, amistad, cultura, trabajo, acceso digno a una propiedad, vínculos sociales-barriales *¿Cómo vivir juntos?*, la propiedad del *ser-en-el-mundo*, concepto Heideggeriano de *Ser-en-el mundo*, que indica la manera en la que el hombre existe: habitando el mundo, la casa, la vivienda, el espacio público–privado.

Dicen que para obras sublimes como la fundación de una ciudad se traza un círculo.

Para la fundación de la ciudad de Pringles, se trazó un cuadrado... Al que siguieron, después, cuadrados en cuadrados, y desde el aire, se puede ver un gran cuadrado general, de veinticuatro cuadrados de lado, ligeramente dorado. Ligeramente como una pintura de Agnes Martin.

Zátonyi, Marta (2002) Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido. Buenos Aires: Cp67 ediciones.

Thoreau Walden, Henry D. (2013) Diario de Walden. Notas en la laguna. Buenos Aires: Editorial Barba de abejas.

Calvino, Ítalo (1972) Las Ciudades invisibles. Madrid: Ediciones Siruela.

Scott, Edgardo (2019) Caminantes. 2da edición ampliada. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Carrera, Arturo El Coco. (2003) Buenos Aires, Bahía Blanca: Ediciones Vox.

Soto, Marita (2016) Habitar y Narrar, Buenos Aires: Eudeba.

Fernando Carrión (2021) "Recorrido histórico sobre las líneas de urbanización en Latinoamérica/ Desafíos/Hipótesis" (Seminario virtual). Cultura y Ciudades: Políticas culturales para la transformación urbana, FLACSO Argentina.

Lucrecia Martel (2021) "Temporalidades y sonoridades de los territorios". (Clase virtual). Cultura y Ciudades: Políticas culturales para la transformación urbana, FLACSO Argentina.

08.



“QUÉ ESCRIBE EN MI PARED LA TRIBU DE MI CALLE”

Una aproximación a las expresiones visuales
en el paisaje urbano rosarino

Cecilia de Michele

cdemichele@hotmail.com

CECILIA DE MICHELE

Rosario, Argentina

Una ciudad que te abraza

Me vine a vivir a esta ciudad, sola solísima con mis bártulos y mis 18 años. Unos meses después, yo ya me había instalado y armado precariamente mi habitáculo. Y recién ahí, vino mi madre a pasar unos días conmigo. Cuando se fue me dejó una esquila que aún hoy guardo: "Cuando te sientas sola, salí a caminar por la ciudad de pobres corazones y Rosario te abrazará". Y cada vez que la angustia me atora, salgo a caminar, y la ciudad siempre me devuelve algún guiño o señal que me permite un alivio.

Plantas que cruzan la calle

Me gustan las plantas que cruzan de calle. Hay que encontrarlas, no están en todos lados eh. Y además hay que andar atentas, pero a veces una enredadera trepa por un cable y pasa de un lado al otro, como una guirnalda cruzando las veredas por las alturas.

Vivir en el bajo

Me gusta vivir en la parte del bajo, una zona adoquinada, empinada. Cuando vuelvo del trabajo a mi casa en falsa escuadra, es como que el paso se acelera y eso me devuelve más liviana.

Antiguo ciprés

Una noche salimos a caminar con mi amiga y la luna llena nos reveló un antiguo ciprés. Aunque está a dos cuadras de mi casa, nunca lo habíamos visto en nuestras caminatas, no de ese modo. Ahora ya no puedo pasar de nuevo a su lado sin mirarlo y saber que es hermoso. ¡Fue tan sorprendente y a la vez obvio! Siempre había estado en ese mismo lugar ese antiguo ciprés. Lo extraordinario vive entre lo aparentemente ordinario, eso lo hace mágico.

*Tenemos que ser muchos los que intentemos descifrar
la ciudad en la cual nos encontramos, partiendo, si es
necesario, de una relación personal.*

Roland Barthes

*Detrás de un muro blanco
la variedad del arco iris.*

Alejandra Pizarnik

En este artículo me propongo analizar las tensiones presentes en las políticas públicas que buscan abordar las expresiones visuales en el paisaje urbano de Rosario. Para acotar el análisis, voy a centrarme particularmente en el período que va del 2015 al 2019. Esta definición temporal no es azarosa. Primero, responde a un período de gobierno, por lo cual resuelve al menos en parte la discontinuidad y volatilidad de las políticas públicas particularmente en los cambios de gestión (evidenciada en variaciones de asignaciones presupuestarias, redefinición de áreas, funciones y prioridades). Segundo, resulta de mi tentativa de acotar y volver más aprehensible un fenómeno de difícil captura por su carácter completamente mutante y de naturaleza viva. Tercero, porque al desempeñarme durante ese periodo como coordinadora de asesoramiento del área de ambiente y espacio público del gobierno local, pude conocer de primera mano puntos de vista de distintos actores, escuchar sus posicionamientos y demandas, así como participar en los procesos de decisión de políticas públicas. En esta historia -la mía- hubo experiencias vibrantes, intereses en juego, vínculos, apuestas políticas y frustraciones de todo tipo.

Algunas sospechas que movilizan este trabajo se vinculan con que las políticas públicas de gestión de las expresiones visuales en el paisaje urbano presentan un conjunto de tensiones en torno al espacio público como espacio de disputa, al arte como expresión de identidades y al rol del Estado. Quiero decir, intuyo que algunos de los conflictos o cuestiones en tensión que se presentan alrededor de las políticas públicas que buscan gestionar el arte urbano son reflejo de ciertos posicionamientos sobre el rol del Estado.

Provengo del campo de la ciencia política y me desempeño en la gestión pública local de la ciudad de Rosario desde hace cerca de

una década. Mi foco de interés siempre fue el campo posible del que-hacer colectivo, precisamente desde la mirada de las políticas públicas, bajo el supuesto de que tienen la potencia de mejorar la vida de las personas, en particular en entornos urbanos. Con este estudio busco -en términos más generales-, contribuir a la discusión sobre la ciudad, el arte urbano y las políticas públicas; en términos más concretos, lo pretendo como un insumo para incidir en las decisiones de políticas públicas locales a través de ideas y/o argumentos (Weiss, 2016).

En este trabajo de tipo exploratorio y descriptivo comienzo por caracterizar las expresiones visuales presentes en el paisaje urbano de Rosario -atendiendo sus rasgos distintivos- y luego analizo los diferentes roles que asume el Estado local al respecto. Finalizo identificando algunas ideas -en ocasiones en tensión- sobre el paisaje urbano y las políticas públicas.

Para dar cuenta del objetivo y teniendo en cuenta la viabilidad del estudio, trabajo con la metodología conocida como teoría fundamentada: "un método que implica la recolección y el análisis simultáneo de datos", donde busco descubrir atributos de las distintas categorías que me permiten producir insumos para el desarrollo conceptual teórico (Bonilla-García & López-Suárez, 2016). Me baso en el análisis de documentos de fuentes variadas con un muestreo teórico de un corpus de sesenta fotografías, informes de gestión, así como relevamientos realizados por el gobierno local. También consulté otros trabajos de investigación y notas periodísticas sobre el tema y he realizado dos entrevistas en profundidad. De algún modo, mis memorias y mi cuaderno de notas, así como las innumerables conversaciones con compañeros y compañeras, las disputas durante estos años y las lecciones que de allí devinieron también forman parte de este trabajo. En este sentido, dentro del marco metodológico provisto por la teoría fundamentada la información provista por las fuentes funciona más como disparador para

problematizar, categorizar y conceptualizar que como herramienta para comprobar una hipótesis.

Mi doble condición de analista y trabajadora del gobierno local, se completa con mi propia mirada como ciudadana: soy también parte de esta ciudad y entusiasta de la vida en común. Si el denominado “giro afectivo en las ciencias sociales” llegó para algo es para cuestionar “la pertinencia, para las ciencias sociales, de la separación entre lo emocional y lo cognitivo” (Arfuch, 2016). Intento -tal vez por primera vez- integrar mi propia mirada como alguien que llegó a esta ciudad a los 18 años y que le cuesta mucho imaginar la vida ya fuera de Rosario. El disfrute, el temor y el amor por esta ciudad; así como otras tribulaciones biográficas vinculadas con la vida urbana también forman parte de esta escritura académica. El círculo de estudios “Cultura y Desafíos urbano” 2020-2021 del Lab de Cultura y Territorio de FLaCSO Argentina ha sido vital en abrir esa posibilidad.



Definir para empezar a pensar

Para comenzar necesitamos realizar algunas precisiones, ya que no es simple referirnos a las expresiones vinculadas con el arte urbano, arte público, graffitis o street art; sin imprecisiones ni exclusiones.

Armando Silva en la década del ochenta define al graffiti como una “escritura de los prohibido” (Silva, 1986), asignándole siete valencias: marginalidad (V1), anonimato (V2), espontaneidad (V3), escenificación (V4), velocidad (V5), precariedad (V6) y fugacidad (V7). El autor parte del estudio de los graffitis de Bogotá, pero consigue generar un desarrollo teórico y a la vez metodológico, útil y específico para el fenómeno, que fue profundizando y actualizando. Estas valencias del graffiti pueden encontrarse en mayor o menor medida; y pueden no

estar. Por lo cual, determina en principio que en el paisaje urbano de una ciudad podemos encontrar graffitis y no graffitis -otras expresiones que no califican como tales-.

En una nota de reciente aparición titulada "Por amor al graffiti" el mismo Silva se refiere: "Se vive, pues, un momento de nuevos aportes y de confusiones y aprovechamientos de su buena historia y reputación de objeto combativo." Esta consideración actual del colombiano, cala de lleno en mi preocupación y en la tentativa que propongo captar en este trabajo: aquello que Silva define como graffiti, hoy ve afectada su esencia expresada en esas valencias. Sin adelantarme -volveremos a este punto-, puedo afirmar que el graffiti es una parte de lo que busco estudiar pero de ningún modo es todo, ya que aquellas inscripciones que -bajo este lente- no son graffiti también se encuentran en la ciudad y, en efecto, se incluyen en este trabajo. El corolario es simple: necesitamos un concepto más amplio.

Silva también nos ofrece una aproximación a la idea de arte público: "Así como la ciudad rompe sus fronteras y lo urbano crece sobre la ciudad afectándola en muchas nuevas formas, a cierta producción del arte le pasa lo mismo y se sale de los museos. Aparece recuperando una función pública proyectando su quehacer con el contacto directo ciudadano al intervenir la ciudad desde el arte" (Silva, 2008, 128). Sostiene también: "En general, se puede decir que si el arte tiende a expresar lo que ocultan los medios, paradójicamente es allí, en esa operación subversora de la percepción social codificada, cuando el arte se hace público" (2008, 219). Hay en estas conceptualizaciones al menos dos diferencias con lo que en este trabajo quiero estudiar. Por un lado, el concepto de arte público, no se circunscribe a las artes visuales, ya que otras intervenciones o performances propias de las artes escénicas quedan captadas por esa definición. Por otro, la inclusión del carácter denunciante o contrahegemónico dentro de la definición excluye otras expresiones funcionales al sistema, como -por ejemplo- aquellas propias del mundo publicitario.

El debate se encuentra abierto, no se identifica un consenso general sobre los significados, conviven distintas definiciones y acepciones¹. Las diferencias se encuentran en torno a los conceptos (qué entra dentro de cada categoría) y en torno a su valoración. Las distintas maneras de nombrar este fenómeno no solo delimitan las prácticas y sus resultados definiendo qué queda dentro y qué fuera de cada categoría, sino que nos ofrecen pistas sobre los puntos de vista de quien enuncia e incluso sobre sus intereses.

Sabemos que quien observa, analiza y enuncia, lo hace desde un conjunto de prácticas discursivas (Foucault, 1966). En efecto, nombrar es posicionarse, y por tanto, es posible que quien se refiere a "graffitis" le otorgue un sentido más relacionado con una subcultura y que quien se autodenomine como "artista urbano" encuentre en esa manera de nombrarse a sí mismo un status superior al graffitero. A la vez, es posible que estas maneras de nombrar y de definir tengan efectos en los términos de las relaciones con otros actores, en las demandas y expectativas respecto del Estado, y en las definiciones de políticas públicas que se realizan. Así, aquellas destinadas a mitigar este fenómeno es probable que lo nombren como pintadas o graffitis, mientras las que lo alienten o fomenten utilicen el vocablo de arte urbano.

Hasta acá, ni el concepto de graffiti ni el de arte público parecieran encerrar o incluir lo que queremos mirar y la manera en qué queremos observarlo. La perspectiva que me interesa, no es **la vinculada con la valoración estética ni ética, sino la que rescata aquello que efectivamente se encuentra en el territorio, para presentarlo y generar nuevos interrogantes**. Tal vez sea preciso partir de la realidad para

¹ Este asunto puede ser un trabajo en sí mismo. Al respecto para ampliar sugiero la tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid "Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos", presentada por Emilio Fernández Herrero en 2018. Allí dedica cerca de 80 páginas a la discusión semántica sobre el arte urbano, su vinculación y diferencia con el arte público, el street art y el graffiti. El abordaje es interesante y profundo, sin embargo, su trabajo tal vez se encuentre demasiado lejos de la realidad latinoamericana. Disponible en web <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf> Consultada en octubre 2021

luego llegar a los conceptos. “No hay ideas sino en las cosas” tal como sostiene el poeta William Carlos Williams, en una apuesta por escapar de las abstracciones para simplemente presentar la realidad sin explicar ni aleccionar. Entonces ¿de qué cosas quiero hablar? Vuelvo a las fuentes y puedo sostener partiendo de lo que observo (un corpus de imágenes, mis experiencias y recorridos): todo tipo de pinturas, dibujos, escritos y rayados; abordando un amplio campo que incluye murales, stencils, graffitis, pegatinas y stickers, taggs. Tampoco puedo obviar las pintadas provenientes del clásico rosarino por ejemplo, que a veces son simplemente pintadas de colores planos que señalan marcas de identidad en el paisaje urbano. Desde un pensamiento situado en mi ciudad, todo eso queda incluido en el objeto de estudio y sus combinaciones que continúan en permanente transformación.

Entonces, sin necesidad de ingresar al tedioso campo que señala qué es arte y qué no, aquel que otorga demasiado peso a la legalidad o ilegalidad, o este otro que indaga en la vocación hegemónica o antisistema, en adelante voy a usar el término de expresiones visuales en el paisaje urbano o arte urbano como conceptos sinónimos y abarcativos.



Primeras pistas

La presencia de expresiones visuales en el paisaje urbano en la ciudad de Rosario es evidente y creció en los últimos años, a la luz de la organización en grupalidades y colectivos de artistas, iniciativas de políticas públicas que implican visibilidad y transferencia de recursos, influencia de otras ciudades, festivales y tendencias globales.

Esas intervenciones se presentan de distinto modo en tiempo (momentos y eventos) y espacio (barrios y territorios). Las expresiones son múltiples, dialogan entre sí, con su soporte y con quienes transitan el lugar o lo habitan; y a la vez se inscriben en un territorio con el que también conversan.



A veces efímeras otras más duraderas, conforman un fenómeno que no es estable ni homogéneo y eso torna compleja su caracterización². Para realizar este trabajo, analicé de manera preliminar un conjunto de fotografías tomadas durante el período de estudio, informes de gestión y dos entrevistas. Tal como sostuve más arriba y en virtud de la metodología de la teoría fundamentada, en este caso

² Se han realizado algunos análisis particulares que retomamos en este trabajo (la tesis de maestría de la italiana Lorena Bontempi el más actual), pero no contamos con estudios sistemáticos, integrados y situados del fenómeno en tanto transformación del paisaje urbano de la ciudad de Rosario. Bontempi, L. (2019). Street Art and Artistic Activism: The case of Rosario, Argentina (Magistrale). Università degli Studi de Trento.

los procesos de recolección y análisis de datos fueron paralelos, por lo cual de manera simultánea a la recogida de información fui desarrollando categorías de análisis. En efecto, tomé notas sobre las distintas expresiones teniendo en cuenta un conjunto de variables cualitativas que también fueron nombradas y renombradas durante todo el proceso de investigación. De esos acercamientos pude extraer algunas pistas que se formulan como una primera aproximación exploratoria que, a partir de aspectos concretos, me permitieron empezar a detectar rasgos y características para acercarnos a describir las expresiones visuales en el paisaje urbano rosarino.

Lo primero y más evidente es la afectación de una superficie. En las intervenciones que nos interesa analizar se alteran superficies, a diferencia de otras existentes en el espacio público (un flashmob, una performance, un concierto callejero), las expresiones visuales suponen la afectación, una alteración de duración relativa e impredecible de alguna superficie urbana. Esa transformación física y visible las define como **intervención en tanto algo que inter-vine o viene-entre: irrumpe, acontece, se interpone**. Las superficies afectadas son diversas, pero se reconocen predominantemente en muros ciegos tanto de edificios públicos como frentes privados (instituciones, fábricas, empresas, etc), así como sobre espacios vacantes o verdes (baldíos, plazoletas, etc). Estos paredones sin ninguna -o con muy pequeña abertura- otorgan grandes superficies de posibilidades³.

Las fachadas de casas y edificios (en especial los muros que se generan entre retiros de distintas líneas de edificación) también son superficies elegidas. Pero no solo esto, sino también veredas, calles, y todo tipo de mobiliario y equipamiento público: contenedores de residuos, cestos, cajas de luz, cajas de estacionamiento medido, garitas de transporte público, postes de alumbrado, nomenclatura de

³ Los muros ciegos en especial en plantas bajas configuran un capítulo especial de la seguridad ciudadana, ya que se perciben como lugares inseguros para transitar de noche y se tiende a evitarlos. La falta de aberturas los torna oscuros y desvitalizados.

calles, señalización vial, bebederos, esculturas, monumentos, etc.

En las superficies intervenidas se reconoce un aparente diálogo entre medio y mensaje, superficie y pintada; como también un diálogo entre mensajes (respuestas y diferencias). **Hay algo de la lógica del consenso y algo de conflicto, de la cooperación y de la competencia. Se encuentran expresiones visuales que se respetan y dialogan, y otras que se tapan y acallan.** Hay frentistas que piden y pagan por intervenciones, y hay intervenciones que avanzan sobre frentistas. Las lógicas no son únicas, nos encontramos con pintadas activistas que son fuertemente denunciadas, y pintadas futbolísticas que se asumen como parte del paisaje.

Otro aspecto a considerar es el territorio. La ciudad de Rosario existen zonas donde se identifica mayor presencia de estas expresiones visuales: lo que podemos denominar como

- el área histórica del centro de la ciudad, donde se concentran edificios de valor patrimonial, cultural y arquitectónico; así como sitios tradicionales de encuentro.
- el circuito habitual de marchas y manifestaciones, atraviesan la ciudad desembocando en el Monumento nacional a la Bandera.
- la denominada franja joven en la zona de parques frente al río, que incluye todo el sector de galpones de uso portuario original, hoy reconvertidos en espacios culturales.
- los accesos de la ciudad.
- las zonas de influencia de los clubes de fútbol Newell's Old Boys y Rosario Central. Ambos constituyen "el clásico rosarino" del cual se afirma es uno de los más populares del país.

De este modo, un contenedor de residuos ubicado en las inmediaciones de alguna de estas canchas de fútbol tiene más probabilidad de ser intervenido que otro de un barrio más “neutral”⁴. Junto a la dimensión territorial, considero también la dimensión temporal: partidos y celebraciones deportivas, fechas puntuales con connotación política, campañas electorales y festivales artísticos marcan el ritmo de las intervenciones.

Es interesante también detenerse sobre las escalas, que son variables y se relacionan con las superficies en tanto soporte. Desde el gran formato de un muro ciego con más de cincuenta metros hasta el pequeño sticker pegado en una columna del alumbrado público de dos centímetros por dos centímetros, la variedad de escala es mucha. Alrededor de esta variable, se mueven otro conjunto de características a las que me referiré a continuación:

Por un lado, la logística y la planificación requerida para la concreción de cada una de estas expresiones visuales. Es decir, la forma en que se organizan las tareas para alcanzar un resultado, la disposición de métodos y recursos. Es fácil advertir que no todas las intervenciones se realizan al paso o de manera espontánea, algunas requieren de equipos profesionales, equipamientos y tareas de gestión, preproducción y mayor grado de planificación.

Por otro, se encuentran distintas características relacionadas con los rasgos de composición, la complejidad o simplicidad de las obras, entendidas como aspectos vinculados con los niveles de profesionalismo requeridos para llevarlas adelante, a la técnica o grados de amateurismo que se evidencian.

Escala, logística y rasgos de composición se relacionan, aunque no

⁴ En el siguiente link se puede visualizar un mapa posible <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1ybUfD8qrBeZlyg-RzuyAqGFKugKp9Q-V&usp=sharing>

de manera estrictamente directa, ni verificable en todos los casos. Pareciera que la escala es la variable independiente que altera las otras, al menos en sus extremos, quiero decir: es más frecuente que obras de gran escala requieran mayor logística y supongan mayor complejidad; mientras que obras de pequeñísimo formato es probable que requieran menos gestión y tengan una factura de realización más simple⁵.

Por último, hay otro aspecto vinculado con la lógica en la relación con la otredad. Me refiero a las lógicas de la relación entre autores de las expresiones visuales y esas otredades: frentistas, otros artistas, otras intervenciones. Esos vínculos pueden asumir la forma de búsqueda de consenso, de imposición, competencia, cooperación, etc.



Hacia una tipología

Reconozco también distintas intencionalidades en las expresiones visuales y entiendo que a partir de estas intenciones es posible comenzar a tejer una tipología. **La tentativa de clasificar lo inclasificable, me resulta productiva más por el ejercicio que por el resultado.** En efecto, no pretende ser más que una herramienta para caracterizar y conceptualizar rasgos esenciales, volver más aprehensible el fenómeno y proveer un insumo para una conversación que busca ser cada vez más fundada.

La tipología que propongo se organiza y clasifica en función de las intencionalidades que se detectan en las expresiones visuales en el

⁵ Lejos de los extremos, las situaciones pueden ser más diversas Ej: una obra de una escala media puede requerir logística pero ser de realización simple (pintar un puente con colores planos de los clubes, por ej); Ej2: Intervenciones pequeñas muy repetidas que requieren cierta logística y planificación.

paisaje urbano. Identifico al menos cuatro tipos que desarrollo a continuación.

FÚTBOL. Un primer tipo, podrían ser las vinculadas con el **fútbol**, en particular las derivadas del clásico rosarino. Allí la intención puede advertirse como de delimitar territorialidades, diferenciarse del club rival y mostrar el dominio sobre un territorio. Esto se evidencia en la escala y en las superficies que tienden a incrementarse, incorporando distintas superficies que desbordan muros y fachadas, para alcanzar cordones, veredas, columnas de alumbrado público, etc. Se observan pintadas de colores planos de manera repetida y seriada, donde la sola presencia de una combinación de colores implica una expresión de identidad. Éstas, conviven con obras de mayor complejidad, con una logística estructurada, sistematizada, profesional; con algunos componentes más creativos.

La lógica de la competencia entre clubes explica este rasgo, donde ir por más en escala y superficies intervenidas, pretende demostrar un supuesto dominio en otro sentido. **Como en la cancha, la lógica es la de la competencia que a veces aparece también como disputa, imposición, agresión.**

En cuanto a las delimitaciones temporales y espaciales, si bien se extienden por la ciudad y durante todo el año, las fechas históricas significativas para los clubes así como la proximidad con los partidos generan picos y la puesta en marcha de verdaderos operativos (con logística, instrucciones y materiales) de pintadas. Los barrios del Club Atlético Newell's Old Boys y de Rosario Central (Abasto/ Barrio Parque y Arroyito) son los que cuentan con mayor presencia de este tipo de intervenciones.



ESTÉTICA. El segundo tipo tiene como pretensión expresar el resultado de un proceso creativo y una búsqueda de belleza.

Hay intervenciones planificadas, pero se reconocen otras improvisadas o espontáneas (se pueden relacionar con la escala: a mayor tamaño suelen ser más planificadas). Asimismo se evidencian desde amateurs hasta profesionales. Se incluyen aquí aquellas relacionadas con graffitis (rayados en general en aerosol) y tags (suelen ser repetidos y encontrarse en serie)⁶ que crecieron al ritmo del desarrollo de la cultura urbana en la ciudad (Entrevista a artista urbana Camila Guerra "China del Río", 2022). Se encuentran también obras singulares y únicas. La escala es también diversa, incluyendo desde murales de gran formato hasta otras de pequeñísima escala.

⁶ "Estas pintadas iniciales nacieron con las firmas de los graffiteros(tags). En un primer momento lo único importante era la cantidad, ya que cuantos más graffitis tenían, más populares eran. Lo fundamental era dejarse ver (getting up)." Biaggini, M. (2018). Pintando los muros: intervenciones visuales en el espacio público de la periferia de Buenos Aires. *Comunicación Y Medios*, 38.

En el último tiempo se reconoce en el paisaje urbano de la ciudad un crecimiento de las intervenciones artísticas profesionalizadas, planificadas y consensuadas con frentistas, tanto en edificios residenciales como en muros ciegos, instituciones y empresas. Los eventos (oficiales, de carácter comunitario o independientes) generan acontecimientos que multiplican la cantidad, en general de manera concentrada sobre un territorio.

Las expresiones con una intención estética son las que primero surgen en el imaginario cuando nos referimos al tema. Son también dentro de esta tipología, donde tal vez hoy menos aparezca la valencia de anonimato a la que refería Silva, ya que esa lógica se va dejando atrás de manera progresiva.



ACTIVISTA. El tercer tipo tiene como intención la protesta, la reivindicación social o el escrache. A modo de consigna, en ocasiones

asumen formas completamente textuales y en otras, aparecen junto a elaboraciones visuales. Estas intervenciones buscan ante todo una manifestación política en general en torno a causas: género, derechos humanos, ambientales⁷ y asumen la forma de graffitis, pegatinas, stencils. Por esta misma intención y para potenciar su efecto, suelen ser seriadas y repetidas, predominando las de pequeña o mediana escala. Las de mayor escala suelen ser murales de más elaboración y con colaboraciones de artistas.

En general parecieran tener una lógica más espontánea y puntual (en el tiempo y el espacio), y ser realizadas por militantes aficionados o amateurs en el mundo del arte. Esta modalidad de ejecución mayormente "al paso" incide en las superficies elegidas: muchas se sitúan al "alcance de la mano", pudiendo incluir fachadas, columnas, garitas, etc.

Espacios significativos en torno a las causas suelen ser los espacios predilectos (pero no los únicos); así como los circuitos por los cuales se realizan las marchas (de plaza San Martín al monumento, calle San Luis hacia el monumento, zonas aledañas a juzgados y tribunales). Es casi nulo el consenso con los frentistas.

ELECTORALISTA. Por último, están aquellas expresiones de tipo **electoralistas**, donde la búsqueda se orienta a la adhesión popular en el contexto de una elección. Este tipo particular se diferencia del anterior en cuanto a su intención asociada directamente con una campaña política y a la disputa electoral. Si en aquellas expresiones activistas se busca ingresar en agenda un cierto asunto; acá la búsqueda se orienta al posicionamiento de una candidato, lista o partido y a la captación de votos; en el sentido clásico de propaganda

⁷ Bontempi estudia exclusivamente el arte urbano asociado a causas, allí reconoce género, memoria y derechos humanos, ambientalismo y antiespecismo (2019)

electoral⁸. En efecto, su potencia es la repetición.

La escala suele ser de mediana a grande y alcanza niveles de profesionalización importantes, aunque también hay intervenciones amateurs de menor calidad. La logística de la intervención se encuentra estructurada y los acuerdos con los frentistas en general no existen. Como en el fútbol aparece la lógica de la competencia, la rivalidad y la territorialidad.

Suelen ser privilegiadas las superficies grandes, muros ciegos visibles con preferencia de esquinas que otorguen mayor visibilidad. Si bien se extienden por toda la ciudad, desde del macrocentro y hacia los bordes de la ciudad van cobrando mayor relevancia en especial sobre corredores y avenidas.

Los tipos que planteo pueden ser pensados como “ideales” en el sentido weberiano: una herramienta que nos permite comparar con la realidad para analizar en qué medida una expresión se acerca o aleja de estos tipos, y detectar rasgos predominantes; teniendo en cuenta que la realidad no muestra tipos puros sino mezclas⁹. Si bien considero que esta tipología cubre una gran cantidad de expresiones en el paisaje rosarino, no cubre la totalidad, por lo que no es por completo exhaustiva¹⁰. Es -por supuesto- mejorable en el futuro, y un posible insumo para desarrollar una herramienta de análisis para observar las intervenciones visuales en el paisaje urbano de Rosario y tal vez de otras ciudades.

⁸ En la entrevista al Director General de Higiene Urbana, manifiesta que se encuentra en decrecimiento en los últimos años. Esto puede ser atribuible a dos tendencias en la comunicación política electoral que impactan en el paisaje urbano local: las campañas tienden a ser cada vez menos artesanales (reemplazan pintadas por cartelería impresa) y cada vez más digitales (reemplazan la disputa en el espacio público físico por la disputa en el espacio público digital).

⁹ De hecho hay en las pintadas de fútbol con componentes artísticos; otras de campaña política con activismo ligado a causas, intervenciones de fútbol ligados con campañas políticas, y activismo con expresiones artísticas. Sobre esto último Antoni Gutierrez RUBi caracteriza como artivismo (Gutierrez Rubí, 2021)

¹⁰ Existen intervenciones con otras intencionalidades, que desde este trabajo entendemos no llegan a ser significativas en su presencia durante el periodo estudiado. Ejemplos de estas exclusiones son: las declaraciones de amor y aquellas vinculadas con la fe y algunos cultos de la religiosidad popular (esta última se reconoce en crecimiento).

Para ordenar el análisis, organicé la información en una tabla, donde en el eje vertical se señalan los distintos tipos y en el eje horizontal se explicitan las distintas variables que se consideraron para identificar rasgos más sobresalientes.



	Futbolística	Activista	Estética	Electoralista
Intención	Expresiones del clásico rosarino con la intención de delimitar territorialidades con el club rival y mostrarse "ganadores"..	Protesta, reivindicación social o escrache. A modo de consigna, en ocasiones asumen formas completamente textuales, y otras junto a elaboraciones visuales.	La pretensión en este caso es una búsqueda de belleza.	Captar votos o adhesión popular en el contexto de una elección.
Competencia y consenso	Competencia, no suele haber acuerdos con frentistas sino que a veces aparece también como disputa e imposición.	Casi nulo el consenso con los frentistas.	En crecimiento las intervenciones consensuadas con frentistas, tanto en edificios residenciales como en instituciones y empresas.	Acuerdos con los frentistas en general no existen. Lógica de la competencia, la rivalidad y la territorialidad.
Repetición	Repetida / seriada.	Para potenciar su efecto, muchas veces se presentan en formas seriadas y repetidas.	Conviven obras singulares y únicas, junto a otras que insisten y se repiten (como los taggs).	Lógica de la repetición, la potencia de la campaña es la repetición.
Escala	Tendencia a incrementar en escala.	Predominan las de pequeña escala o media.	Diversa, desde murales de gran formato hasta intervenciones de pequeñísima escala.	Mediana o grande.
Logística y planificación	En general una logística estructurada, sistematizada.	en general poca y portable, al paso. Más espontánea y puntual.	Planificadas y otras improvisadas o espontáneas (relacionadas con escala: a mayor tamaño suelen ser más planificadas).	Cada vez más estructurada, profesionalizada y rentada.
Superficies	Tiende a incorporar distintas superficies (cordones, veredas, columnas, etc).	A escala humana (al paso). Algunas se relacionan con las causas.	Variadas. Muros ciegos y retiros predilectos.	Muros ciegos, preferencia de esquinas.
Rasgos de composición	Muy simples (colores planos con tendencia a incrementar en escala y a incorporar distintas superficies -cordones, veredas, columnas, etc-) conviven con obras de cierta complejidad.	Simple, salvo intervenciones puntuales.	Distintos niveles de complejidad, desde amateurs hasta profesionales.	Simple, salvo intervenciones puntuales
Zonas	Zonas aledañas a clubes (Arroyito y Abasto/Barrio Parque).	Calle San Luis, Monumento a la bandera, aledaño a juzgados, zona del bajo.	Zona de la franja joven, calle San Luis, calles con diferencias en retiros (Maipú, Zona del centro).	Toda la ciudad, énfasis luego del macrocentro.
Temporalidad	Partidos, fechas celebratorias.	Acontecimientos políticos o fechas clave (8M- 24M).	No se reconoce, con excepción de festivales o eventos.	Campaña.

Una aproximación al rol del estado local

Planteada una caracterización de las expresiones en el paisaje urbano rosarino, aparece el interrogante en torno a qué hace el Estado local, qué puede o qué debe hacer.

En el Convenio Europeo del Paisaje (2000)¹¹ se asientan las principales conceptualizaciones y definiciones en torno a la idea de paisaje, así como en las Recomendaciones del Comité de Ministros de España (2008)¹², donde se entiende tanto la política, la gestión y el ordenamiento como campos posibles y deseables del quehacer estatal¹³.

En este sentido, más allá de las orientaciones y las definiciones, cada vez más se comprende "el deseo de afrontar (...) la cuestión de la calidad de los lugares donde vive la población, reconocida como condición esencial para el bienestar individual y social (entendido en el sentido físico, fisiológico, psicológico e intelectual), para un desarrollo sostenible y como recurso que favorece la actividad económica" (Recomendación CM, 2008). **Gestionar y eventualmente mejorar el paisaje urbano es responsabilidad colectiva, y en efecto es competencia del Estado local diseñar e implementar políticas públicas que así lo garanticen.**

De la tipología compartida en este trabajo, se reconoce que durante el período de estudio el gobierno local buscó incidir en todas estas expresiones a través de un conjunto de iniciativas de políticas públicas¹⁴. En ellas se evidencia que durante este período desde el Estado

¹¹ Del Paisaje, C. E. (2000). Convenio europeo del paisaje. Florencia. Recuperado (3/8/2014) del sitio web: <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/176.htm>. Disponible en línea en: <https://www.fiscal.es/documents/20142/157164/Recomendaci%C3%B3n+2008+11.pdf/6801dd9a-89c7-1306-67dd-78bc3963c07d?version=1.1>

¹² Disponible en línea en: <https://www.fiscal.es/documents/20142/157164/Recomendaci%C3%B3n+2008+11.pdf/6801dd9a-89c7-1306-67dd-78bc3963c07d?version=1.1>

¹³ El Convenio Europeo del Paisaje, hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000, diferencia

- política: "formulación, por parte de las autoridades públicas competentes, de los principios generales, estrategias y directrices que permitan la adopción de medidas específicas con vistas a la protección, gestión y ordenación del paisaje"
- gestión: "acciones encaminadas, desde una perspectiva de desarrollo sostenible, a garantizar el mantenimiento regular de un paisaje, con el fin de guiar y armonizar las transformaciones inducidas por los procesos sociales, económicos y medioambientales;"
- y el ordenamiento: "acciones que presenten un carácter prospectivo particularmente acentuado con vistas a mejorar, restaurar o crear paisajes"

¹⁴ 2016: Acciones en el Encuentro Nacional de Mujeres / 2017: Pintura colaborativa de fachadas y Arte en Persianas / 2018-2019: Puentes, arte público de acá hasta allá

local se priorizan las intervenciones consensuadas sobre las no consensuadas, y las expresiones estéticas o artísticas sobre otros tipos. En palabras oficiales se sostuvo: *"Queremos diferenciar el arte urbano del vandalismo, y por eso apostamos a que distintos actores de la sociedad civil, en este caso artistas, puedan trabajar en forma colaborativa con el municipio, y con el aval de los propietarios y frentistas. Así lo venimos haciendo con iniciativas que promueven el arte público"* (Municipalidad de Rosario, 2019). De este modo iniciativas vinculadas con el arte urbano promovidas desde la Municipalidad asumen el rol de ordenar -o precisamente restituir un orden- allí donde aparecen las intervenciones visuales en tanto agentes de un desorden o daño. Se evidencia también que **desde el Estado local se entiende que existen beneficios colectivos de las intervenciones artísticas consensuadas por su potencial reparador o restaurador de superficies dañadas por un lado, y por otro por su potencial disuasorio para nuevas expresiones.**

En las iniciativas de arte urbano motorizadas por el Estado local, también se prioriza la puesta en escena de obras únicas, como superación de aquellas intervenciones seriadas o repetidas que presentan cierta lógica de la imposición y de la apropiación. También se hace evidente la preferencia del gran formato, frente a un cúmulo de pequeñas intervenciones. Por último -y de manera obvia dado que existen consensos explícitos- el Estado cuando promueve o realiza actuaciones en el paisaje urbano lo hace bajo una logística estructurada, con días y horarios definidos. La convocatoria -o la búsqueda de conformidad y adhesión explícita- de frentistas, permite delimitar superficies habilitadas para ser intervenidas¹⁵ y genera entonces un espacio legal y legítimo para las expresiones artísticas. En efecto, **el Estado local asume un rol de mediador y agente de construcción de consenso, consenso que por supuesto es siempre precario y lábil.**

¹⁵ Es notable aquí cómo durante el evento de la pintura de persianas algunos artistas se excedían de la persiana asignada y ante el llamado de atención de parte de la Municipalidad de Rosario, volvían a ceñirse a la superficie, colocando incluso protecciones para evitar derrames o manchas

En algunos casos, la realización de obras de arte urbano promovida o patrocinada por el Estado local, no estuvo carente de necesarias negociaciones. Esto supone un posicionamiento sobre **el paisaje urbano -y el espacio público- como un espacio que, lejos de ser anónimo, es un espacio regulado de manera formal o informal.**

En palabras de Manuel Delgado "El 'factor cultural' actúa ... en dos sentidos –uno material; el otro intangible– que son en realidad complementarios, indispensables el uno para el otro: contribuye a 'limpiar' el territorio, a clarificarlo, tanto en el plano de las prácticas sociales consideradas inconvenientes para los proyectos de desconflictivización urbana, pero hace lo propio con las representaciones imaginarias que habían contribuido a estigmatizar un determinado sector. La Cultura funciona así al mismo tiempo como negocio y como exorcismo y expiación" (Delgado, 2008). Este análisis vale para el tipo de intervenciones en el paisaje urbano propuestas por el Estado local en el periodo de estudio: **una idea de la cultura como estrategia para ir del caos/ conflicto/ desorden a la armonía/ consenso/ institucionalización.**



Tensiones en las expresiones visuales en el paisaje urbano rosarino

RETÓRICA DEL VANDALISMO. Si bien, obviamente, el daño a la propiedad privada no es avalado por el Estado, no se registran estrategias concretas estatales de persecución o represión a autores de las intervenciones no consensuadas. Cuando estas escalan en la agenda pública, se detecta una "retórica del vandalismo" por parte del Estado local que se asume como garante de restitución del orden y con la función de reparar los daños ocasionados. Esto se hizo evidente en el marco del Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario que generó un volumen de trabajo inusitado por parte de las cuadrillas

municipales. El Estado asumió, a través de la asignación de fondos públicos, el costo de resolver los daños sobre la propiedad pública y sobre la propiedad privada. Parte de esta retórica del vandalismo supone que las intervenciones en el paisaje urbano tienen beneficios, siempre que las mismas sean planificadas y consensuadas (Entrevista al Director General de Higiene Urbana, 2022).

AUTOGESTIÓN O COLABORACIÓN. Se encuentra vigente la tensión entre un posicionamiento más represivo o reprobatorio por parte del Estado y una lógica de la cooptación -fundamentalmente de artistas- que busca a través de convocatorias y concursos reclutar aliados de las iniciativas de políticas públicas. Esa misma tensión tiene su envés por parte de las y los artistas, quienes asumen un espíritu autogestivo e independiente; a la vez que expresan la voluntad de ser actores relevantes de la política pública. Esto se detecta cuando demandan participar en el diseño ("ser tenidas en cuenta") y en la ejecución de las políticas públicas. En ese pivoteo entre la autonomía y la colaboración, cuando las políticas públicas sobre el tema arte urbano menguan, las iniciativas de "abajo hacia arriba" formuladas por los artistas asumen mayor protagonismo y buscan en el Estado un "acompañamiento". Este aspecto, se evidencia en la ambivalencia entre una posición autónoma y la petición de normas que registren, ordenen y pongan en valor el trabajo de los artistas urbanos; o en otros términos entre un espíritu paraestatal y la necesidad o voluntad de ser parte de la cultura oficial como actores relevantes (Entrevista a artista urbana Camila Guerra "China del Río", 2022).

¿FIN DEL FINAL DE LA INTERMEDIACIÓN? Sospechamos que cada vez más se asiste al fin del final de la intermediación (al menos en obras de escala). Si la intervención en el espacio público suponía la acción sin intermediarios (sin museo, sin curaduría, autoridad oficial o propietarios), a mayor magnitud de la obra y mayor esfuerzo, más se refuerza la necesidad de garantizar al menos la durabilidad. Allí aparece el Estado que para las y los artistas urbanos, en ocasiones

es también una fuente de financiamiento, y la oportunidad de formar parte del paisaje urbano de un modo legal y legítimo; en definitiva una instancia de posicionamiento del o la artista.

TODO CAMBIA. Si volvemos a revisar aquellas valencias con las que Silva definía un graffiti es claro que en las expresiones visuales de todo tipo muchas de estas no se reconocen (marginalidad, anonimato, espontaneidad, velocidad). En palabras del autor: “La otrora temida y maldecida pinta urbana reaparece entonces hoy, luego de los encierros, aun cumpliendo su misión de agitación pública, pero también deseada y manoseada por comerciantes, políticos, autoridades. Lo peor del graffiti hoy quizá sea que su condición contestataria la quieren simular las mismas instituciones, lo quieren volver objeto de buena educación” (Silva, 2021).

Cuando Silva le otorga una funcionalidad de “agitación pública” al graffiti refiriéndose a una condición denunciante, señala que el graffiti ya no es lo que era. Por eso, el marco de comprensión que nos ofrece - y retomamos al inicio de este trabajo- nos otorga un punto de partida, pero no nos es suficiente para caracterizar al fenómeno actual en el paisaje urbano de un modo acabado. Tres de estos valores parecen sostenerse e identificamos en los distintos tipos que hemos analizado (incluso en las derivadas de propuestas de políticas públicas): la escenicidad, la precariedad y la fugacidad. Sin embargo, para comprender la naturaleza compleja de las intervenciones en el paisaje urbano es necesario reconocer y estudiar expresiones tanto marginales como oficiales, anónimas como exaltadoras de la autoría, planificadas como espontáneas, de hechura rápida así como obras que llevan cerca de una semana de ejecución. **El graffiti ya no es lo que era: en los últimos años han cambiado las prácticas y los modos de expresarse en la ciudad**, por lo cual es preciso adaptar las ideas y los lentes con los cuáles miramos, para poder observar mejor las cosas.

El capitalismo ha desarrollado su mecánica de tomar prácticas culturales provenientes de los márgenes para volverlas parte de la institucionalidad y del *mainstream*. En este sentido Silva otorga una esencia subalterna al graffiti, que en sus palabras hoy se ve “manoseada” por parte del Estado y del mercado. La mecánica del capitalismo de convertir todo en mercancía sigue vigente. Pero prefiero evitar comprender a las y los autores de intervenciones en el paisaje urbano como agitadores hoy devenidos en lábiles manipulados, o en operadores “vendidos” a la política y/o al mercado. Hay más bien una agenda discusiones que parece abierta: aceptar o no trabajos ofrecidos por empresas; cómo relacionarse con la comunidad, con los partidos políticos y el Estado; cómo garantizarse ingresos; la preocupación por sentirse parte de procesos de gentrificación; la dificultad de agruparse en colectivos; el impulso de diseñar estrategias para arrimarse al Estado. En definitiva, **estamos frente a sujetos y actores que cuentan con una racionalidad propia y en construcción: necesidades, intereses, posicionamientos, decisiones y contradicciones.**

ARTISTIZACIÓN. Entendemos que en la denominada “artistización” (prácticas visuales estéticas en el paisaje urbano gestionadas por el Estado) hay una herramienta de la comunicación política, específicamente de comunicación gubernamental, que -por definición- se aboca a la construcción de consenso en la ciudadanía. Claro que hay intereses: cada dos años las urnas validan o cuestionan las gestiones. Puede que peque de exceso de real *politik*, pero allí donde algunos ven una cooptación del arte con fines espurios, desde el punto de vista de la lógica actoral del Estado local en un contexto democrático, está la intención de construir consenso en torno a sus políticas públicas. Tiene sus debilidades, pero por ahora no se me ocurre otro modo de que la democracia representativa funcione.

Muchas veces las expresiones artísticas en el espacio público son el corolario o visibilización de una política pública, pero advierto y preocupa el advenimiento de una lógica del puro maquillaje. La “artistización”

supone en no pocas ocasiones, la realización de meras intervenciones visuales en el paisaje urbano como simples fetiches o cáscaras vacías. En esas no pocas ocasiones hay treta y hay engaño, más que políticas públicas. También creo que con vocación política desde el Estado democrático es posible impulsar procesos de transformación que mejoren la calidad de la vida urbana.



A modo de cierre

Me importan todas las expresiones visuales casi diría por igual; en el sentido que no pretendo ceñir la cultura a eso que llamamos arte. Las expresiones estéticas y artísticas son solo una de las expresiones visuales posibles en el paisaje urbano. Muchas veces rivalizan con otras, pero **si pensamos los territorios como territorios culturales, las intervenciones visuales derivadas del fútbol, la disputa electoral o la lucha por distintas causas forman parte de las identidades** que terminan inscriptas y por tanto expresadas en el paisaje urbano. ¿Cómo manejar esto? Distintas ciudades del mundo vienen diseñando planes y poniendo en marcha estrategias que ordenan las intervenciones visuales en el paisaje urbano. Existen alternativas de políticas públicas locales que -bajo diversas formas- pretenden organizar un fenómeno que existe, intentando potenciar sus beneficios (fortalecer identidades colectivas y fomentar la sensibilización artística, son algunos) y disminuyendo sus desventajas (se asume por parte de los gobiernos que los sectores que presentan gran cantidad de estas expresiones visuales, evidencian un problema de mantenimiento y generan sensación de abandono e inseguridad en las personas). **Entre un Estado que no interviene (lógica anarco-liberal de Estado mínimo) y otro que simplemente limpia u ordena (lógica del Estado represor), hay algo: un Estado que busca manejar o gestionar.** No da todo igual, no es todo lo mismo. Elijo creer que desde las

políticas públicas es posible construir y diseñar estrategias en torno al paisaje urbano y el espacio público que fortalezcan la vida en común.

Arfuch, L. (2016). El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política. DeSignis: Publicación De La Federación Latinoamericana De Semiótica, 24, 245–254. <https://doi.org/http://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3332>

Biaggini, M. (2018). Pintando los muros: intervenciones visuales en el espacio público de la periferia de Buenos Aires. Comunicación Y Medios, 38.

Bonilla-García, M. Ángel, & López-Suárez, A. D. (2016). Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada. Cinta De Moebio, 305–315. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2016000300006

Bontempi, L. (2019). Street Art and Artistic Activism: The case of Rosario, Argentina (Magistrale). Università degli Studi de Trento.

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: Revista electrónica De geografía Y Ciencias Sociales, Nº. Extra 12, 270.

Fernández Herrero, E. (2018). Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos (Doctor). Universidad Complutense de Madrid.

Foucault, M. (1966). Las palabras y las cosas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gutierrez Rubí, A. (2021). ARTivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo. Barcelona: Editorial UOC. Barcelona: Editorial UOC.

Medellín Torres, P. (1997). Inestabilidad, incertidumbre y autonomía restringida: elementos para una teoría de la estructuración de políticas públicas en países de baja autonomía gubernativa. Reforma Y Democracia, Revista Del CLAD, 8.

Oszlak, O., & O'Donnell, G. (1976). Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación. Documento Cedes, (4). <https://doi.org/http://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3332>

Silva, A. (2021). Por amor al graffiti. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/armando-silva/por-amor-al-grafiti-columna-de-armando-silva-632425>

Silva, A. (2008). Los Imaginarios nos habitan. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI), Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ), Empresa de Desarrollo Urbano de Quito (INNOVAR). Recuperado de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/57631.pdf>

Silva, A. (1986). Graffiti. Una ciudad imaginada. Bogotá: Tercer Mundo Editores. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Weiss, C. H. (2016). La investigación de políticas: ¿datos, ideas o argumentos?. En La evaluación de políticas. Fundamentos conceptuales y analíticos (pp. 169–204). CAF. CAF.

Entrevistas

Entrevista al Director General de Higiene Urbana [In person]. (2022). Rosario.

Entrevista a artista urbana Camila Guerra "China del Río" [In person]. (2022). Rosario.

Informes oficiales

Revitalización del área histórica. (2017). Recuperado 27 de enero de 2022, de Municipalidad de Rosario website: <https://www.rosario.gob.ar/inicio/revitalizacion-del-area-historica>

Municipalidad de Rosario. (2017). Reporte sobre arte en persianas. Rosario: Municipalidad de Rosario.

Municipalidad de Rosario. (2019). Puentes. Rosario: Recuperado de https://trello-attachmens3amazonawscom/51ee8853f59cab871a00291e/5de968429ac708452eb69057/082d9963fe532cfc9977ed3a64d85ce2/puentes_v2.pdf

Normativa

Convenio Europeo del Paisaje, hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000

Recomendación del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje, adoptada por el Comité de Ministros de España el 6 de febrero de 2008.

Periodísticas

Buchara, A. (2019). ¿Cómo fueron y qué pasó en los Encuentros de Mujeres que se hicieron en Rosario?. El Ciudadano. Recuperado de elciudadanoweb.com

<https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/el-color-y-la-forma-ya-transformaron-obras-arte-60-persianas-centricas-n1459351.html>

