



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“MEGALÓPOLIS COMO CUERPO MONSTRUOSO”

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ANA PAULA GONZÁLEZ URDANETA

DIRECTOR DE TESIS:
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO
FEBRERO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

1. CAPÍTULO 1. MEGALÓPOLIS

- 1.1. Breve historia, importancia y vigencia de la Megalópolis.
- 1.2. Influencia del *mass media* en la memoria colectiva y la representación de la Megalópolis .
- 1.3. Megalópolis como dicotomía. La relación entre la ciudad cristiana celestial y la utopía.
- 1.4. Metáforas y modelos en la reflexión urbana. La Ciudad Orgánica.
- 1.5. Tecnópolis automovilística.
- 1.6. Soledad en la multitud y el síndrome del “Madriguerismo”.
- 1.7. El no-lugar en la ciudad global y la arquitectura sublime.

2. CAPÍTULO 2. LA MEGALÓPOLIS COMO MONSTRUO

- 2.1. El Lenguaje descriptivo en torno a la Megalópolis.
- 2.2. El cuerpo fragmentado de la Megalópolis y de Mary Shelley.
- 2.3. La estética de los grotesco.
- 2.4. Definición del Monstruo.
- 2.5. Megalópolis cruel devoradora y la Entropía del monstruo.
- 2.6. Monstruo como Dualidad.
- 2.7. Megalópolis Monstruosa. Víctima de su propia desmesura.

3. CAPÍTULO 3. MEDIOS ARTÍSTICOS EN TORNO A LA MEGALÓPOLIS MONSTRUOSA. DESARROLLO DE LA PROPUESTA DE PRODUCCIÓN

- 3.1. Megalópolis Monstruosa como musa de la literatura y el cine.
- 3.2. Labor del cronista urbano y del artista urbano.
- 3.3. Reflexión sobre el personaje histórico *Flaneur*.
- 3.4. Visiones apocalípticas y catarsis.
- 3.5. Representaciones de la Megalópolis moderna en el arte contemporáneo.
- 3.6. Desarrollo de la obra y procesos de producción.

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

“El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizajes continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en el medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y abrirle espacio.”¹

INTRODUCCIÓN

Las megalópolis son monstruos repelentes pero seductores. La vida diaria de los que las habitan está saturada de contradicciones. Para la mayoría de nosotros es difícil imaginar la ciudad en la que vivimos, no podemos ubicar el inicio y el fin de los lugares que transitamos, se convierten en un laberinto. Aun así, estos espacios monstruosos, con todos sus defectos – su ruido, sobrepoblación, inaccesibilidad y crueldad – son el futuro al que la humanidad se ha encaminado. Su estructura y descomposición define cada aspecto de la vida de sus habitantes. En la actualidad, el tema de la Megaciudad es una problemática especialmente importante, ya que a partir del 2005, más personas en el mundo viven en ciudades sobrepobladas que en zonas rurales. El presente trabajo pretende abordar, mediante la creación de una propuesta plástica e inspección inter-artística, una reflexión sobre la Megaciudad como organismo monstruoso comparable con un organismo vivo; al igual que una investigación sobre la figura del monstruo y su influencia en el imaginario colectivo. A través de la obra pictórica, se exteriorizarán los sentimientos producidos por la convivencia con el monstruo. Estas obras de escenarios ciudadanos reforzarán la conexión entre la mitología personal y el imaginario colectivo, pero también podrían impulsar a reflexionar sobre lo que significa vivir en una Megaciudad y su efecto en la psicología de sus habitantes y en el medio ambiente.

¹ Calvino, Italo, Cesar Palma, y Aurora Bernardez. *Las Ciudades Invisibles*. (Madrid: Ediciones Siruela, 1998), 171.

CAPÍTULO 1. MEGALÓPOLIS

1.1. Breve historia, importancia y vigencia de la Megalópolis²

Espejismo o quimera, la Ciudad de México no es el telón de fondo de nuestras vidas, sino el catalizador. Nadie la puede conocer en su totalidad, parte de su encanto es ser inabarcable, escapar de todo intento de control y ser siempre cambiante.³ El siglo XX se caracteriza por dos procesos de crecimiento dramáticos: la explosión demográfica y la urbanización mundial, ambas teniendo una estrecha relación.⁴ Hoy en día las ciudades mas grandes del mundo se están convirtiendo en Megaciudades, el cual es un concepto nuevo que solo en la actualidad podríamos entender⁵. La convivencia de más de veinte millones de habitantes en la cuenca del Valle de México es un interesante objeto de estudio para reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de nuestra cultura urbana.⁶ El propósito de este trabajo de investigación es hacer un acercamiento crítico a la ciudad moderna, entendida como un objeto odiado, celebrado, temido, condenado, redimido y disfrutado, tanto en esta tesis como en la mente de los ciudadanos.⁷ Este sistema de complejas estructuras materiales se convierte en el marco fundamental de nuestra vida. Es evidente que la ciudad no tiene solo un papel pasivo, de ser el mero reflejo o simple consecuencia de la sociedad. En cambio, el espacio urbano, en la medida en que sea vigente y que este vivo, tiene un

² El término Megalópolis, o Megaciudad se aplica al conjunto de áreas metropolitanas, cuyo crecimiento urbano acelerado lleva a la conurbación de grandes ciudades. Son sistemas urbanos que tienen una población igual o mayor a los 10 millones de habitantes. Algunas definiciones requieren también que tenga una densidad demográfica mínima de 2000 personas/km². Se pronostica que para el 2010, habrá mas de 2000 millones de nuevos habitantes urbanos, principalmente en Asia y en los países emergentes, por lo cual se empezará a usar el término Metaciudad para describir las urbes con mas de 20 millones de habitantes.

³ Marijke Consuelo Van Rosmalen Farias, Johanna, Lic. en Hist. *Megalópolis Esquizofrénicas. La Invención del Ciudadano.... La Invención del Espacio Urbano*. Tesis. (Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de La Facultad de Arquitectura, 2007), 5.

⁴ Humpert, Klaus, "La Gran 'Epoca de la Urbanización del Mundo", en *Megalópolis: La Modernización de La Ciudad de México En El Siglo XX* de Krieger, Peter. (Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 56.

⁵ Marijke, *Megalópolis Esquizofrénicas*, 5.

⁶ Krieger, *Megalópolis*, 9.

⁷ Barros, Jose D'Assuncao., Dos Santos Marques Ana Laura, y Manuel Loyola. *Ciudad E Historia una Introducción a Los Estudios sobre La Ciudad*. (Santiago De Chile: Universidad Católica Silva Henríquez (UCSH), 2008), 103.

papel activo muy profundo en el desarrollo de las comunidades que viven en él.⁸

Pensar en la ciudad es pensar en el campo extenso de los proyectos humanos de convivencia, que incluye su entorno de formas construidas y el torrente de su actividad a lo largo de milenios de experiencia. La urbe es una construcción milenaria que nace en los inicios de la historia y se pierde en el sueño de un futuro que desconocemos. En el presente, seguimos inmersos en este sistema; asistimos a su expansión irreversible y a la disolución de sus límites en un territorio cada vez más alterado y degradado. “La historia urbana no puede ser ni la historia de las construcciones ni la historia de las sociedades, sino la de su mutua implicación.”⁹ La ciudad es, por definición, el sitio donde se crea y aparece la civilización: es contemplada como el *locus* de la vida del más alto nivel humano. Ella nace del mito o se inventa uno en el camino, se impone a través de su cosmovisión, sus valores humanos y divinos, del mismo modo que se impone por las armas y el poder económico. Es la dadora de regularidad, la autoridad de coherencia; abre la posibilidad de comprensión racional del mundo marcando los límites espaciales y temporales. Siempre en oposición al campo, “ahí es donde se supone y siente verdaderamente superior a la animalidad”¹⁰, según Aristóteles, “El que no pueda vivir en sociedad, o no necesita nada por su propia suficiencia, o no es miembro de la ciudad, sino una bestia o un dios.”¹¹

El término “ciudad” proviene del concepto latino de *civitas*, que define una estructura metafísica de convivencia entre los ciudadanos, incluyendo sus reglas sociales, leyes, costumbres y rituales. El término que complementa al espíritu de la ciudad con la estructura material que la preserva y confirma es *urbs*, palabra que indica el espacio físico, con sus muros, calles y casas.¹² Estos dos conceptos dependen el uno del otro, abarcan el cuerpo y sustancia del ser, conformado por los pueblos, barrios y colonias que han sido las

⁸ Ontañón Peredo, Antonio. *Los Significados de La Ciudad: Ensayo sobre Memoria Colectiva y Ciudad Contemporánea*. (Ediciones Amics de La Massana, 2004), 21.

⁹ Diaz, Marta Llorente. *La Ciudad: Inscripción y Huella: Escenas y Paisajes de La Ciudad Construida y Habitada, Hacia un Enfoque Antropológico de La Historia Urbana*. Barcelona: (UPC, 2010), 5.

¹⁰ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*. (Mexico: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 261.

¹¹ Ontañón, *Los Significados de La Ciudad*, 19.

¹² Krieger, Peter. *Paisajes Urbanos: Imagen y Memoria*. (Mexico, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 280.

habitaciones donde el barullo del presente se mezcla con los ecos de las generaciones anteriores.¹³ La ciudad sigue siendo vista, en muchos sentidos, como “un magma de células vitales” que ajustan sus ritmos y formas según las leyes de una extrema vitalidad, de los flujos humanos, del mercado y de las voluntades individuales que convergen en ella.¹⁴ En Latinoamérica, las ciudades en general se pueden considerar recientes, pues su origen se remonta a la sobreposición de ciudades sobre otras durante la colonización de los pueblos indígenas o de antiguos territorios vírgenes. A estas urbes las caracterizan severas desigualdades en la distribución de riqueza y desarrollo socioeconómico. Las diferencias de oportunidades en el campo y la ciudad han ocasionado el abandono de las zonas rurales, produciendo enormes migraciones a los centros urbanos, resultando en su crecimiento desmedido.¹⁵

La condición actual es preocupante porque rebasa los límites de la sustentabilidad. Estas Megaurbes resultan cada día más disfuncionales para sus habitantes, el malestar urbano que hoy soportamos se puede contemplar como un proceso de reestructuración que ha tenido que soportar la “Ciudad Industrial” contemporánea, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Vivir en la ciudad de México es un “deporte de choque”¹⁶ al principio nos causan terror sus extensiones, su sobrepoblación, su contaminación ambiental y la violencia cotidiana, entre otras pesadillas¹⁷; pero para disfrutar del juego podemos mentalizarnos a ver a la megalópolis como una fuente de oportunidades infinitas, diversidad social, vida cultural y como lugar de origen de una impresionante energía y movimiento contagioso. Existe en ella una aceleración de la circulación de imágenes e información dando como resultado una compresión del tiempo y espacio, y un abrumador sentimiento de caos.¹⁸

¹³ Gamio, Ángeles González. *Corazón de Piedra: Crónicas Gozosas de La Ciudad de México*. (México, D.F.: Miguel Angel Porrúa, 2006)

¹⁴ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 165.

¹⁵ Govea, Alfonso, “Definiciones y Estrategias de Conservación” en *Megalópolis: La Modernización de La Ciudad de México En El Siglo XX* de Krieger, Peter. (Mexico: Universidad Nacional Autónoma De México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 224.

¹⁶ Hernández, Daniel. *El Bajón y El Delirio: Crónicas de un Pocho en La Ciudad de México*. (México, D.F.: Océano, 2011)

¹⁷ Krieger, *Megalópolis*, 15.

¹⁸ Juliano, Dolores, “Universal/Particular. Un falso dilema” en *Globalización e Identidad Cultural* de Bayardo, Rubens, Monica B. Lacarrieu, y Mario C. Casalla. (Buenos Aires, Argentina: Ediciones CICCUS, 1997), 15.

1.2. Influencia del *mass media* en la memoria colectiva y la representación de la Megalópolis

Aun cuando el hacinamiento reúne millares de personas en el mismo espacio, el estilo de vida metropolitano tiene como uno de sus rasgos más sobresalientes la falta de conocimiento recíproco entre sus habitantes y se habla constantemente de la soledad en la multitud. La ciudad es tan colosal que inmoviliza, convirtiéndose en un lugar que fomenta lo individual sobre lo comunal. A pesar de estar inmersos en este espacio que propaga el nihilismo y la individualización casi patológica, aun existe el imaginario colectivo. Este influye en la construcción y percepción de la imagen de la ciudad, la cual articula, en gran medida, la identidad urbana que nace del ambiente visual.¹⁹ Esto es importante ya que una cosa es cierta: el alma jamás piensa sin imágenes. La imagen no se reduce a ser una simple representación, implica un razonamiento construido por la memoria, donde los recuerdos se transforman en piezas de un rompecabezas que arman un orden coherente.²⁰ La ciudad no es únicamente el lugar donde se reproduce la economía, sino antes que nada, es el lugar donde se reproduce la ideología, ya sea que la definamos como concepción, conciencia o conjunto de imágenes que nos sirven para comprender la realidad. En cualquier caso estamos hablando de una interpretación inteligible del mundo, unida a un sistema de códigos operantes.²¹

Las imágenes creadas a partir de la memoria colectiva de la ciudad se ubican entre la crónica, el pensamiento teórico, la imaginación popular y la ficción, ellas oscilan entre una ciudad real y una ciudad soñada. La megalópolis como la imaginamos, es tanto, o incluso más real, que la ciudad concreta que puede localizarse en mapas. Hay que considerar que cada memoria individual de los miembros de un grupo no es más que un punto de vista, o fragmento, de la memoria colectiva; cada individuo participa con dos formas de memoria, una “interior”, “individual” y otra “exterior”, “social” o “colectiva”. La memoria colectiva reúne las memorias individuales, las cuales no están cerradas o aisladas. El hombre se relaciona con

¹⁹ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 288.

²⁰ Marin, Sigifredo E. *Imágenes de La Imaginación* (México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2006), 16.

²¹ *La Ciudad Concepto y Obra*, 275.

los puntos de referencia que existen fuera de él, y que son fijados por la sociedad. Hay simultáneamente muchas “memorias colectivas”, pero toda memoria colectiva tiene como soporte un grupo limitado en el tiempo y en el espacio. No retiene el pasado, solo aquello que todavía permanece vivo en la conciencia del grupo. La relación entre espacio y grupo social es rica y compleja; cuando un grupo se integra en un espacio, lo transforma a su imagen, pero también el grupo se adapta ante el. La imagen del medio exterior constituye una parte importante de la idea que este grupo tiene de sí mismo y juega un papel muy importante dentro de la memoria colectiva.

Los grupos van creando su sentido social y su cultura mediante las relaciones que tienen con el espacio físico. El ser humano al habitar el espacio “natural”, como los bosques, selvas, planicies, costas, etc. lleva a cabo un proceso de apropiación, que no se limita a la explotación de los recursos naturales, sino que incluye cuestiones emocionales y de arraigo al sitio, que ayudan a que se desarrollen puntos de referencia, de ubicación y de cosmovisión. Podríamos decir que es la mirada la que construye al paisaje, en este sentido, un espacio que no ha sido contemplado jamás por un grupo determinado, no existe para dicho grupo.²² El proceso de apropiación genera con el tiempo un sentido de pertenencia hacia el entorno, los miembros de la comunidad consideran a las montañas o el mar como suyos y a su vez se perciben como parte de ellos. El resultado de este proceso es la construcción de una imagen del espacio sobre la que se construye la identidad de la comunidad. Mediante esta apropiación un lugar determinado se transforma en un espacio socialmente vivido y por lo tanto, imaginado. En la medida en la que el individuo va interiorizando este ámbito vivido, crea representaciones del mismo que con el tiempo pueden llegar a tener mayor importancia que el espacio en sí. Incluso un nuevo entorno será percibido de acuerdo con el imaginario que se ha construido a partir de experiencias pasadas. Como dijo Italo Calvino en su libro “Ciudades Invisibles”:

“La ciudad no esta hecha de esto, [las construcciones, las calles los arcos] sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado [...] pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en

²² García, Ivett M. Sandoval, “La Construcción Cultural de la Identidad: Espacios Urbanos y Representación” en *Construcción de Identidades de Campos*, Raúl Alcalá, y Mónica Gómez Salazar. (Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008), 164.

las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los para-rayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas”.²³

La importancia de este espacio imaginario para nuestra vida diaria es tal, que pocos de nosotros podemos pensar en nuestra identidad sin un lugar de referencia, nos concebimos siempre insertados en el espacio en el que transcurre nuestra vida o aquel en el que deseamos que transcurra. Imaginario no significa necesariamente irreal o falso, por el contrario hace referencia a una forma de percibir el mundo, por lo cual le da forma a la realidad de una comunidad. La fuerza que alcanza este imaginario es entendible ya que esta principalmente construido por las relaciones de los individuos entre sí. Estas relaciones se transforman acorde con las necesidades y requerimientos de la ciudad, la cual establece modelos a seguir y formas de actuar ya que “marca horarios, delimita espacios, fija roles, etc.”²⁴ Por otra parte, estas interacciones sociales se traducen en acciones concretas que a su vez modificarán el entorno, de manera que el espacio está siempre en transformación. Esta modificación de la imagen urbana jamás es arbitraria; por el contrario, los cambios que las ciudades han sufrido tanto en su trazo, como en las imágenes que de ellas se difunden, son expresiones de los proyectos y discursos construidos por el grupo en el poder político y económico, así como de las respuestas y reacciones de la sociedad ante aquel discurso.²⁵ Las imágenes de la ciudad cambian, pues según domine un discurso o el otro, varían también los lugares que se retratan y reproducen. No se puede representar a la ciudad en un aislamiento hermético. Uno se crea su propia imagen de ella a través del filtro que genera la cultura heredada, con variantes que dependen de la experiencia personal. Como dice Calvino:

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la

²³ Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. (Madrid: Ediciones Siruela, 1998), 11.

²⁴ García, Ivett M. Sandoval, “La Construcción Cultural de la Identidad: Espacios Urbanos y Representación” en *Construcción de Identidades* de Campos y Gómez, y Mónica Gómez Salazar. (Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008), 165.

²⁵ *Ibid.*, 166.

economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.²⁶

Mientras más necesidades resuelva más fuerte será su imagen. La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se establece como la “identidad”, individual y colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy. El discurso sobre la identidad trata siempre de resaltar lo único, lo peculiar, todo aquello real o ficticio que nos hace diferentes de otro. Dicha identidad debe ser lo suficientemente fuerte como para resistir los lazos establecidos con los demás, como la familia, la religión, etc.²⁷ pero nos queda la duda en cuanto a la verdadera naturaleza de la identidad. Aunque el pensamiento filosófico de la modernidad se basa en parte en la idea de Rene Descartes de la certeza individual como fundamento de toda la cultura y la vida, cada vez más, las disciplinas humanísticas y sociales consideran que la identidad del sujeto, lejos de ser algo con lo que nace, es un resultado de la acumulación, o mejor aun, algo en continua construcción.²⁸ Lo que somos se va determinado y reconfigurando día a día, por lo cual no tendremos una, sino varias identidades a lo largo de nuestra vida. Y esta reconfiguración esta íntimamente relacionada con lo que esta pasando a nuestro alrededor. Según el sociólogo francés, Emile Durkheim, existe algo que llama la “exaltación colectiva”²⁹, que ocurre cuando los sentimientos colectivos de una población que esta concentrada espacialmente superan a las emociones que se dan a nivel individual.

Para entender esta “exaltación colectiva”, hay que distinguir entre la opinión común de una gran mayoría y la propia de un grupo, político, profesional o social. La opinión común nunca es absolutamente generalizada; pero cuando gana cierto terreno, una opinión admitida ya no encuentra resistencia abierta, quizá solo a individuos aislados.³⁰ Una vez bien

²⁶ Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. (Madrid: Ediciones Siruela, 1998), 6.

²⁷ García, Ivett M. Sandoval, “La Construcción Cultural de la Identidad: Espacios Urbanos y Representación” en *Construcción de Identidades* de Campos y Gómez , y Mónica Gómez Salazar. (Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008), 169.

²⁸ Castro, Elisabetta Di, y Claudia Lucotti. *Construcción de Identidades*, 37.

²⁹ Rodríguez, Alejandro Méndez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto De Investigaciones Económicas, 2006), 29.

³⁰ Sauvy, Alfred. *Los Mitos de Nuestro Tiempo*. (Barcelona: Colección Labor, 1969), 57.

instalada, vive de sí misma, sin necesitar una verdadera propaganda, ya que los mismos individuos la difunden junto con los medios de comunicación, lo cual acaba generando la mentalidad colectiva. Esta memoria colectiva, sin embargo, no es solo una conquista: es un instrumento de poder. Los grupos que ejercen el poder político y económico necesitan controlar el ámbito social, ya que pretenden convertirse en guía y personificación de la voluntad del grupo; sin embargo, para que esto sea posible, es necesario que los miembros de la comunidad se reconozcan a sí mismos como integrantes de una colectividad. Lo cual obliga, a quien pretenda ejercer la representatividad, a construir una identidad a través de antepasados y mitos originarios comunes, así como proyectos compartidos. Atendiendo a este interés, las élites tratarán de hacer llegar su mensaje por diferentes medios, entre los que destacan, la educación, la literatura, la historia, la arquitectura y las artes en general (cuadros, novelas, etc.) y de esta forma se va conformando un árbol genealógico y una historia de vida común para los pobladores. Esto muchas veces permite a los dirigentes políticos presentarse como los herederos y representantes de ese pasado común.³¹ Para reforzar la cohesión interior, se remarcan las fronteras con lo exterior, lo que conduce muchas veces a la desconfianza hacia los grupos vecinos. La cohesión interior también se fomenta, no solo a través de la memoria, sino a través del olvido. A las colectividades no les gusta confesar sus errores y prefieren olvidar los pasos que se dieron en falso, los cuales a veces se logran enterrar con una facilidad desconcertante.³² Es de gran interés para los grupos gobernantes borrar los errores del pasado o las injusticias que han ocurrido en el territorio, ya que incomodan y separan; estos grupos, en cambio, prefieren minimizarlos o utilizarlos para lograr sus propios objetivos. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de los grupos e individuos que han dominado y dominan las sociedades. Los silencios de la historia revelan estos mecanismos de manipulación y demuestran que el recuerdo colectivo es fundamental para la identidad e integridad de una

³¹ García, Ivett M. Sandoval, "La Construcción Cultural de la Identidad: Espacios Urbanos y Representación" en *Construcción de Identidades* de Campos y Gómez, y Mónica Gómez Salazar. (Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008), 167.

³² Sauvy. *Los Mitos de Nuestro Tiempo*, 66.

comunidad. No es solo que “quien controla el pasado controla el futuro”, sino que “quien controla el pasado controla quienes somos”.³³

En nuestra actualidad, esta manipulación de la memoria ha cambiado de naturaleza ya que se sustituye la experiencia directa por la información de los medios de comunicación, esta es una de las características fundamentales de la percepción y producción de la realidad actual, y conduce a una fragmentación y privatización de la experiencia colectiva. Los medios de comunicación de masas de alcance global ha cambiado la relación entre la memoria colectiva, la historia, el espacio urbano y el ciudadano, el pasado se ha convertido en una reconstrucción de imágenes manipuladas y la percepción del espacio urbano se ha fragmentado en elementos autónomos que no permiten saber nada sobre la ciudad como totalidad. Los *mass media* son independientes del espacio real y construyen un espacio ilusorio, una “ciudad del espectáculo”.³⁴

La megalópolis no logra integrar su inmensa población, pero la conecta a través de las redes de comunicación masiva que han generado la conciencia en masas.³⁵ Existe una pluralidad de estímulos que atacan violentamente la capacidad de asimilación del sujeto. La lectura de la realidad es mas compleja y requiere de mayor habilidad para resumir la información múltiple en datos útiles a la inteligencia. Nunca, como hasta ahora, una sociedad había estado tan informada y sin embargo, había decrecido de tal manera su experiencia directa de la realidad. Nuestro presente se caracteriza por la inmediatez, la instantaneidad y simultaneidad de la información desde cualquier lugar del mundo, que produce una sobreabundancia de estímulo, pero un empobrecimiento de la experiencia individual de lo real.³⁶ Desde hace mucho ya no existen culturas “monolíticas” o aisladas; las imágenes e imaginaciones de la ciudad están a la inmediata disposición de las redes imparables de la comunicación global.³⁷

³³ Ontañón, *Los Significados de La Ciudad*, 85.

³⁴ Sica, Paolo. *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*. (Barcelona: Editorial G. Gili, 1977), 205.

³⁵ Safa, Patricia, “De las historias locales al estudio de la diversidad en las grandes ciudades. Una propuesta metodológica” en *Globalización E Identidad Cultural*, de Bayardo, Rubens, Lacarrieu y Casalla, 150.

³⁶ Ontañón, *Los Significados de La Ciudad*, 30.

³⁷ Bencomo, Anadeli. *Voces y Voceros de La Megalópolis: La Crónica Periodístico-literaria en Mexico*. (Madrid: Iberoamericana, 2002), 31.

En una época globalizadora en que la ciudad no está constituida solo por lo que sucede en su territorio, sino por el intercambio de información mundial, la experiencia urbana se expande y se potencia. También la proliferación de textos, que la describen e imaginan desde dentro y desde fuera de su suelo, como: las crónicas periodísticas y literarias, las fotos, el radio, la televisión, los videos virales y la música que narran la experiencia urbana contemporánea e influyen en la creación de la misma. La buena o mala vida, como se representa en millones de pantallas de distintos dispositivos digitales, moldea las necesidades de las masas. Modifica, nutre y crea cierta imagen de la ciudad que inmediatamente se acepta como verdadera por el espectador. El poder político transforma los contenidos de la historia y de la memoria colectiva eligiendo aquellos elementos que le son más afines e intenta plasmarlos en la ciudad. La imagen de la ciudad ideal, posiblemente producida desde el helicóptero, en la que los edificios están perfectamente ordenados y en la que ha desaparecido cualquier conflicto humano, ha desaparecido de ella lo mas importante: el ciudadano. Sin embargo, la imagen de la ciudad desinfectada y deshumanizada, es una herramienta fundamental para construir falsos consensos políticos según los cuales los ciudadanos están absolutamente felices en la ciudad en la que viven. La imagen de la ciudad transmitida por los medios de comunicación es pura publicidad para la modernidad tecnológica, entendida como un bien más allá de cualquier discusión posible, y en la que la arquitectura juega un papel fundamental.³⁸

Es importante cuestionar qué tipos de mensajes sobre la ciudad de México se están proyectando para entender como estos nutren la imagen mental de los habitantes. Por ejemplo, la visión amarillista de la televisión y prensa explota casi únicamente la visión de una “megababel pecadora”³⁹, llena de criminales, basura y desesperanza, lo cual puede explicar la imagen de la ciudad de México como campo de batalla social y desastre urbanístico, la cual, aunque cierta en muchos casos, es una percepción limitada de lo que sucede en este entorno. El estudio de esta producción de imágenes de la urbe nos permite acceso a su vida en el interior de los que la habitan, revelando los amores y desamores que la ciudad comparte con sus residentes. Este campo de datos de la representación de la

³⁸ Ontañón, *Los Significados de La Ciudad*, 32.

³⁹ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 272.

experiencia particular y real, denominado imaginario urbano, es inabordable en su totalidad. La ciudad, vista así es semejante a un collage realizado a partir de múltiples imágenes que generan nuestros deseos colectivos. Aunque la formación de un imaginario es una actividad a veces inconsciente, que ha debido existir siempre, junto a la conciencia fundamental de pertenecer a un lugar.

La construcción de una imagen propia de la ciudad se realiza de modo espontáneo, posiblemente es imprescindible tener una idea de espacio habitado, que nos permite asimilarlo, comprenderlo y también amarlo, temerlo o rechazarlo. Continuamente se está rehaciendo en nuestra conciencia, bajo la influencia de los estímulos exteriores y vivencias. La ciudad es para cada uno y es para todos al mismo tiempo, es cultura compartida y bagaje personal de cada vida. La ciudad desde su origen ha engendrado parcialmente formas de representación, formas que como la propia ciudad, tienen ya cinco mil años de existencia. Las más antiguas imágenes de la ciudad aparecen en la literatura, que captura la tradición oral aun mas antigua, y en las representaciones gráficas que se conservan desde que aparecen los signos de ocupación urbana. Nombrar la ciudad es ya una manera de representarla.⁴⁰ La propia experiencia de vivir en ciudades, o en un mundo de ciudades, no puede comprenderse sin reconstruir o esbozar la historia de sus representaciones. Pero quizás solo está a nuestro alcance intentar comprender la formación de algunas imágenes de la ciudad a partir de determinados medios de representación, para comprobar la fuerza que posee la unión de distintos lenguajes expresivos en la formación de un ideario espacial.

1.3. Megalópolis como dicotomía. La relación entre la ciudad cristiana celestial y la utopía.

Algunos imaginan la ciudad desde lo alto, viendo solamente su estructura relativamente organizada, y algunos la ven desde el suelo, desde donde las corrientes de vida humana erosionan los bordes ásperos de las calles “como el mar redondea las piedras”.⁴¹ La dimensión monumental de la Megaciudad es comprensible solo desde la vista aérea, desde

⁴⁰ Diaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 202.

⁴¹ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*, 48.

la perspectiva terrestre de la vida cotidiana, este gigantismo puede causar temores espaciales de desubicación y de “perdida del hogar”. Este punto de vista cartográfico, que tiende a alzarse sobre el nivel del suelo, resulta ser en general ficticio. Toda visión que se aleja del mundo pierde, en cierto modo, la noción de la realidad; se convierte en una abstracción de lo real. La verdadera vida urbana existe a nivel de suelo. Aun así, la ciudad es una imagen evasiva, en la que la misma cosa puede ser dos, como la luz que es estudiada como partícula y onda.

Es importante entender esta naturaleza dicotómica de la concepción de ciudad compuesta por las imágenes paradisiacas que destilan ciertas ciudades, y la realidad conflictiva que ocultan. En el sueño del paraíso no existe lugar para la ciudad, ya que esta anclado en la nostalgia del pasado o en el mundo extrasensorial. Baudelaire fue uno de los primeros autores en concebir a la ciudad como *locus* privilegiado de lo sórdido. La literatura del siglo XIX, cuando las megalópolis crecen sin contención alguna, nos ofrece muchos ejemplos de la ciudad como lugar diabólico, donde se mezclan la vida alegre y la miseria más extrema.⁴² Aun así, la dicotomía arquetípica de la ciudad, junto con su secuencia de juicios morales y estéticos, se remonta a la aparición de la ciudad cristiana. Vinculada a la tradición religiosa, la imagen de la ciudad en la Edad Media constituye un potente imaginario que ha condicionado nuestra concepción presente, nuestros valores conscientes o inconscientes, impuestos en nuestra percepción de la realidad urbana. Uno de los rasgos sorprendentes de esta idea arquetípica de ciudad es su doble condición moral y que podría sintetizarse en la doble naturaleza de una ciudad terrenal, un proyecto humano de difícil perfección moral, y una ciudad celestial, un paraíso que habitará la comunidad de los cristianos después de la muerte y de la resurrección. La ciudad del cielo influye sobre la de la tierra, pero debe permanecer incontaminada, ajena a la realidad cotidiana. Esta ideología impregna de sentido positivo y negativo la ciudad, y la bifurca en dos caras. Una ciudad del bien y una ciudad del mal: paraíso e infierno. La Biblia marca, desde su apertura, en el libro de Génesis, la dualidad de las formas de vida y su condición moral. Cain fue el representante del mal al igual que el fundador de ciudades. El juicio moral comienza con Sodoma y Gomorra, las ciudades aniquiladas por la furia de dios, ya que no se pudo contar entre sus gentes ni

⁴² Calatrava, Juan, y Gonzalez Alcantud Jose Antonio. *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*. (Madrid: Abada Editores, 2007), 8.

siquiera “diez hombres justos”. De este modo, la condena y fascinación hacia la vida urbana construyen lo que podemos llamar el mito de la ciudad cristiana.⁴³ Concebir la última morada como ciudad es un elemento que caracteriza solo al cristianismo. El destino de los justos es habitar la ciudad celestial, “la esposa” que acompaña a Cristo. La otra ciudad, la ciudad destruida, es llamada “la prostituta”, y esta representada por la perversa Babilonia, que aparece asentada sobre la bestia, antes de su destrucción por el fuego, que la aniquila y reduce a cenizas. Ambas ciudades son vistas a través de su condición metafórica de mujer, esposa y prostituta. Interesante asociación con la figura femenina de la ciudad, que también recorre los textos proféticos anteriores.⁴⁴

La figura de la ciudad parásito se relaciona con el texto: “Utopía” de Tomás Moro, impreso y publicado en 1516. La utopía nos concierne hoy más que nunca, en particular por el papel que otorga al espacio. Utopía, derivado del griego “topos”, viene determinado por el prefijo U, simultáneamente entendido por Moro como contradicción de la negación “ou” (no-lugar) y del calificativo “eu” (buen lugar).⁴⁵ El utopismo científico de la Ilustración, que termina con todas las metáforas de orden metafísico o biológico, se mantiene ligado a esta confianza en la ciudad como institución ordenada, instrumento para perfeccionar al hombre social, el cual se reconoce en ella. Desde la filosofía de la Ilustración, el siglo XVIII produjo la idea de la ciudad como virtud. Con el inicio del XIX, por el contrario, esta actitud, a pesar de no llegarse a anular, se convierte en su opuesto. A principios del Industrialismo, se llevó al primer plano una concepción de la ciudad como vicio. Por último, después, en el marco de una nueva cultura relativista, emergió una actitud intelectual que colocó a la ciudad más allá del bien y del mal.⁴⁶ El final del siglo XIX y la primera mitad del XX contemplan la decadencia de la utopía en sentido estricto. Sus residuos se los apropian dos formas literarias nuevas: la teoría del urbanismo y el relato de ciencia-ficción.

⁴³ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 151.

⁴⁴ *Ibid.*, 157.

⁴⁵ Choay, Françoise, “La Utopía y el Estatuto Antropológico del Espacio Edificado” en *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*, de Calatrava y González, 95.

⁴⁶ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 186.

En cuanto al relato de ciencia-ficción, se abre sin restricciones a un imaginario de la técnica del que han salido, en particular, los dos géneros específicos de la tecnotopía y de la distopía. Con el primero de ellos se relacionan las propuestas planteadas, bajo el futurismo, por ciertos arquitectos o ingenieros fascinados por las posibilidades de innovación formal que la técnica ofrece. Con el segundo, las proyecciones, ferozmente críticas, de unas sociedades condicionadas por los avances de la técnica, que nos han dado, sin contrapartida positiva, pensadores o artistas como Fritz Lang, Aldous Huxley o Ray Bradbury.⁴⁷ Por otra parte, la teoría progresista del urbanismo se concentra en la elaboración de espacios-modelo que sirven para imponer el orden de la técnica de manera totalitaria.

1.4. Metáforas y modelos en la reflexión urbana. La Ciudad Orgánica

Poder representar la metrópolis, tanto en imágenes como en metáforas y modelos, significa comprender la complejidad e intensidad de sus transformaciones. Implica un esfuerzo por tener una visión dinámica, capaz de adaptarse al ritmo de los cambios y de la reorganización, tanto de los espacios como de las estructuras materiales, que definen una realidad que aparenta ser unitaria pero no lo es.⁴⁸ El edificio teórico que se encarga de estudiar estas metáforas y modelos a través de los estudios urbanos se encuentra en construcción desde hace más de un siglo. Hoy este edificio es gigantesco, en su interior, cada palabra pronunciada o concepto generado, produce un eco en las diversas habitaciones y en ocasiones llega a perder forma su contenido hasta volverse irreconocible, otras veces, desarrolla nuevos significados, se fortalece y adquiere mayor solidez.⁴⁹

Todas las ciudades podrían ser descritas siguiendo uno de estos tres modelos conceptuales: El modelo cósmico, para denotar ciudades cuya expansión espacial representa simbólicamente rituales y creencias específicas. Como en la antigua India, con ciudades que se extendían como grandes mandalas. La ciudad renacentista también refleja el arquetipo cosmológico antropocéntrico y la relación entre el macrocosmos y el

⁴⁷ Choay, Françoise, "La Utopía y el Estatuto Antropológico del Espacio Edificado" en *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*, de Calatrava y González, 101.

⁴⁸ *Ibid.*, 259.

⁴⁹ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. 17.

microcosmos es el arquetipo renacentista por excelencia. La continua oscilación, “desde lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande, crea el deseo de establecer un orden a través de una unidad de medida, una homología reencontrable en el cuerpo humano.”⁵⁰

El segundo modelo de estudio es la ciudad práctica, esto es, una ciudad imaginada como una maquina orientada a las relaciones comerciales. Son ciudades pragmáticas y funcionales que crecen de acuerdo con las necesidades materiales. La diferencia entre los dos modelos anteriores se podría ilustrar con la construcción de la ciudad romana, donde se estudiaban los cielos para ubicar la ciudad terrenal y trazaban los límites de la ciudad para definir su geometría interna, a diferencia de la moderna y práctica Nueva York, concebida como cuadrícula urbana al igual que un tablero de ajedrez en expansión.⁵¹

Las ciudades orgánicas son el tercer modelo y es la categoría que aplica especialmente bien a la Ciudad de México, son aquellas que se van formando y creciendo más o menos al modo de los organismos vivos, adaptándose al lugar en el que se han ido insertando de modo no planificado. Contornan los cerros o los absorben y sus calles se organizan libremente para atender más a los llamados de la vida cotidiana que a los planes urbanísticos previamente establecidos.⁵² El desarrollo urbano dentro de esta categoría es examinado como un proceso vital, dinámico, nunca terminado y con el riesgo de salirse de control, pero probablemente en su imperfección se encuentra su atractivo.

Nuestro presente ha desarrollado un cuarto modelo que afecta las ciudades a partir de principios del siglo XX: la ciudad de los autos. Se trata de una ciudad que combina el modelo práctico de retículas o cuadrantes y el modelo orgánico. Impone una geometría particular de arterias y cinturones de ronda, que envuelven varias veces a la ciudad y anexionan pueblos formando áreas suburbanas, que finalmente van construyendo la gran área metropolitana.⁵³ Desde el principio, el auto rompe la dicotomía, entre suburbio y centro, y produce conceptos de anexión y continuidad de zona laborales y familiares como parte del proceso de

⁵⁰ Diaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 118.

⁵¹ Sennett, Richard, y Cesar Vidal Manzanares. *Carne y Piedra: El Cuerpo y La Ciudad en La Civilización Occidental*. (Madrid: Alianza, 1997), 382.

⁵² Barros, D'Assuncao, Dos Santos, y Loyola. *Ciudad e Historia*, 23.

⁵³ Buxó, Ma. Jesús Rey, “La Ciudad de los Coches” en *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*, de Calatrava y González, 78.

urbanización. La ilusión de poder controlar la ciudad, pese a su complejidad, por medio de un proyecto planeado se está convirtiendo en una ideología arcaica, cada vez somos más conscientes del crecimiento desenfrenado e incontenible de las megalópolis modernas.

Otros modelos mentales a partir de los cuales se ha percibido, reorganizado y planeado la ciudad son: La “ciudad como obra de arte,” centrada en la segunda mitad del siglo XIX, la “ciudad como panorama” que abarca desde los años veinte a principios de los ochenta de nuestro siglo, y finalmente “ciudad como espectáculo”⁵⁴ donde se profundiza en la contemporaneidad de la experiencia vicaria de la ciudad. Estos últimos modelos no se utilizaran tanto como los primeros ya que no se aplican al estudio de la ciudad como cuerpo.

Conocer una ciudad es ser capaz de invocar metáforas significativas. A medida de que se producen nuevos métodos, abordajes y perspectivas dentro de cada campo de estudio, una nueva imagen o una antigua metáfora puede volver a tomar fuerza.⁵⁵ Las nuevas teorías no eclipsan a las anteriores, sino mas bien se nutren de ellas.⁵⁶ En el siglo XIX, sociólogos y antropólogos se preocuparon por descifrar la historia de este vivir urbano, sus mutaciones y sus diferencias con relación a otros ambientes sociales.⁵⁷ Buscaban, tal vez, comprender los problemas específicos de este hábitat al cual gran parte de la humanidad parecía destinarse.⁵⁸ La ciudad se estudió simultáneamente, como: “artefacto”, “ecosistema”, “máquina”, “obra de arte” o, incluso “texto” y “organismo”.⁵⁹ La ciudad como “artefacto” es un modelo inadecuado para expresar lo que hay de vivo y mutable en esta formación social. Como antítesis de la ciudad como recipiente, surgieron diversos modelos biológicos, los cuales son relevantes en el estudio de la megalópolis como cuerpo monstruoso. Estos modelos, creados por entidades como la Escuela de Chicago, comparan a la ciudad con un organismo vivo, formado por varios órganos que desempeñan funciones diversas y son

⁵⁴ Ontañón, *Los Significados de La Ciudad: Ensayo sobre Memoria Colectiva y Ciudad Contemporánea*, 92.

⁵⁵ Barros, D'Assuncao, Dos Santos, y Loyola. *Ciudad e Historia*, 21.

⁵⁶ Rodriguez, Alejandro Mendez. *Estudios Urbanos Contemporáneos* (Mexico, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto De Investigaciones Económicas, 2006), 13.

⁵⁷ Barros, D'Assuncao, Dos Santos, y Loyola. *Ciudad e Historia*, 10.

⁵⁸ *Ibid.*, 11.

⁵⁹ *Ibid.*, 17.

frecuentemente utilizados para la visualización de los procesos de crecimiento urbano. Entre las expresiones que se usan en estos modelos, sobresalen nociones como: “tejido”, “arteria”, “corazón”, “función”. Se usa este vocabulario para establecer analogías entre el cuerpo humano y la ciudad, como por ejemplo: hablar del centro de la ciudad como el corazón de la urbe, los ejes y periféricos como venas y arterias o sus bosques y parques como pulmones.

La Escuela de Chicago fue la principal promotora de los estudios sobre los problemas sociales creados por la industrialización y los procesos migratorios en los años veinte en Estados Unidos.⁶⁰ Es relevante para este estudio ya que utilizó la idea y los principios ecológicos para explicar la competencia entre los grupos sociales por el uso del espacio urbano. Esta escuela se desarrolló desde antes de la Gran Depresión Económica hasta la Segunda Guerra Mundial, y su enfoque integró tres campos de conocimiento: la biología, la geografía humana y la sociología, y se constituyó en la fuente metodológica de la ecología urbana.⁶¹ La ecología se define como el estudio de la relación de los grupos de organismos, tanto vegetales como animales, con su medio, el cual incluye los aspectos físicos, como el clima, el agua, la topografía, así como los otros organismos y sus actividades. También estudia el sistema de interdependencias dinámicas y relaciones entre todos los organismos, a lo cual se llamó red o trama de la vida (web of life)⁶², es decir, la forma de organización y estructuración de los organismos, la cual está determinada por los mecanismos de lucha por la vida: la competencia, la integración, la adaptación, la supervivencia, la evolución y la cooperación. Estos mecanismos de lucha se constituyeron en el motor de la investigación urbana, a la que también se denominó “ecología urbana”⁶³. En general, esta escuela estudia la relación del hombre con el hombre en cuanto es el resultado de las posibilidades que otorga el medio urbano. La “ecología humana” se revela como ejemplo de la desconfianza del intelectual estadounidense frente a la ciudad. Esto nos queda claro ya que los conceptos que se establecieron como ejes fueron la dominación, la competencia y la movilidad humana, todos resultando de los procesos de centralización, concentración, segregación, invasión y

⁶⁰ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*, 9.

⁶¹ *Ibid.*, 36.

⁶² *Ibid.*, 37.

⁶³ *Ibid.*, 38.

sucesión de poblaciones.

Louis Wirth, sociólogo de la Escuela de Chicago, elabora su tesis alrededor de la consideración de lo urbano como una forma de vida.⁶⁴ Cabe señalar que la sociología urbana contemporánea incluye nuevos conceptos desarrollados a partir de esta idea primaria, pero el pensamiento de la sociología urbana contemporáneo está dominado por el concepto de la alienación urbana. Pero para comprender la evolución de estos estudios, debemos retroceder aun más al pasado, ya que el estudio de la ciudad como ser vivo nos llega a nosotros como un eco que ha retumbado en las paredes del edificio teórico desde la antigüedad.

El filósofo inglés Juan de Salisbury, quizá dio la definición más literal de la política del cuerpo, declarando en 1159 sencillamente que “el estado (res publica) es un cuerpo”.⁶⁵ Quería decir que el gobernante de la sociedad funciona de manera similar al cerebro humano, mientras que los consejeros serían como el corazón, los comerciantes como el estómago, los soldados las manos, y los campesinos y artesanos los pies. Su imagen era jerárquica, localizando el orden social en el cerebro, el órgano del gobernante. Salisbury también relacionó la configuración anatómica del cuerpo humano con la de una ciudad: consideraba así el palacio o la catedral de la ciudad como su cabeza, el mercado central como su estómago, las casas como sus manos y sus pies. Si en la época de Salisbury era insólita una analogía tan literal de la forma corporal y la urbana, en el proceso de desarrollo urbano contemporáneo se han utilizado con frecuencia imágenes prototípicas del cuerpo.⁶⁶

Una obra científica que alteró de manera radical la concepción de la ciudad fue el descubrimiento de la circulación en el cuerpo.⁶⁷ Durante el Renacimiento buscar analogías orgánicas fue una práctica muy común: Alberti pensaba que un edificio o una ciudad bella eran como un cuerpo bello.⁶⁸ La imaginación orgánica desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX nos proporcionó metáforas para la experiencia fusionada de la ciudad. En el París y

⁶⁴ *Ibid.*, 39.

⁶⁵ Sennett y Cesar, *Carne y Piedra: El Cuerpo y La Ciudad en La Civilización Occidental*, 26.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, 26.

⁶⁸ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*, 37.

Londres del siglo XVIII, los planificadores habían creado parques como pulmones de la ciudad, mas que como refugios, al estilo de los jardines urbanos de la Edad Media. El parque-como-pulmón del siglo XVIII exigía vigilar las plantas que proporcionaban el aire saludable a la ciudad. La analogía del parque con un pulmón era, como observaba el urbanista francés contemporáneo Bruno Fortier, sencilla y directa: la gente que circulaba por las calles arterias de la ciudad podía pasar alrededor de estos parques cerrados, respirando su aire fresco igual que la sangre que se renueva en los pulmones. Según Fortier: “Nada de lo que es móvil y forma una masa puede corromperse”.⁶⁹

Con la era industrial, las metáforas se endurecieron para hacer frente al desafío de las máquinas. Sustituir la imaginación con la tecnología.⁷⁰ La comprensión del fenómeno urbano como cuerpo o ser viviente tiene una historia muy antigua, de modo que los sociólogos del siglo XX solo han rescatado este modelo tradicional, aunque lo han adaptado a necesidades actuales.

La megalópolis de México es un “collage estructural”⁷¹, una forma abierta para diversas formas de creatividad, incluyendo la proyección de partes y funciones corporales a los espacios ciudadanos. Pero más aun, nuestra contemporaneidad se relaciona con la condición de despersonalización; trastorno en la relación del ser con su entorno. Es un estado donde uno se siente separado de su cuerpo, como si fuese un observador externo, causando que el espacio 'real' o material se funda con los espacios representados o simulados, incapacitando la delimitación del propio cuerpo, el cual se siente perdido en el inmenso espacio, mimetizado con su medio ambiente. La despersonalización ayuda a describir la experiencia tecnológica contemporánea y a explicar la ansiedad que causa. La cultura urbana de los medios de comunicación puede producir esta condición al crear la sensación ubicua de falsa omnipresencia de estar en todas partes, cuando en realidad no se posee la capacidad de concentrarse en ninguna.⁷² Esta puede ser una experiencia bastante perturbadora, ya que el que padece de esta condición muchas veces siente que el mundo se ha hecho menos real y

⁶⁹ Sennett y Cesar, *Carne y Piedra: El Cuerpo y La Ciudad en La Civilización Occidental*, 346.

⁷⁰ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*, 37.

⁷¹ Krieger, *Megalópolis*, 52.

⁷² Olalquiaga, Celeste. *Megalópolis: Contemporary Cultural Sensibilities.* (Minneapolis: U of Minnesota, 1992.), 23.

que que están viviendo en un sueño del cual no se pueden despertar.

1.5. Tecnópolis automovilística

Más que continuar hablando de caótico mundo de la sicastenia⁷³ contemporánea, demos dos pasos atrás para observar el fenómeno que cambió para siempre como se viven y planean las ciudades, el cual comenzó, de cierta forma, con la búsqueda de la individualidad y libertad de movimiento: la popularización del automóvil en los años 20s.

El análisis médico de la circulación de la sangre, la respiración de los pulmones y las fuerzas eléctricas que se mueven a través de los nervios, creo una nueva imagen del cuerpo saludable, un cuerpo cuya libertad de movimiento estimulaba el organismo. La persona que se movía con libertad se sentía mas autónoma e individual como resultado de esta experiencia de libertad física. Al ser la libertad un valor intrínseco, desde la física del movimiento hasta la emancipación de la conciencia y del pensamiento, ser libre parece presuponer la negación de aquello que permanece estático. La gente se cree o se siente libre cuando es dinámica, abierta, hace cosas y toma decisiones.

El automóvil constituye un diseño social donde se combinan la estética, la economía y la eficacia social en pos de lograr esta libertad. Adquiere una significación cultural y crece simbólicamente en forma de propiedad, prosperidad, privacidad e incluso fuerza sexual, entre otras muchas cosas. Baudrillard dice:

“El automóvil constituye esa 'tierra de nadie' entre el lugar en que se trabaja y la casa familiar, un vector vacío de simple transporte. Es también una morada, pero excepcional, es una esfera cerrada de intimidad, pero liberada de los constreñimientos habituales de la intimidad, dotada de una intensa libertad formal, de una funcionalidad vertiginosa.”⁷⁴

El coche está involucrado en una industria cuya tecnología es el símbolo mas representativo del progreso de Occidente, pero se trata de una ingeniería que va mas allá de la función de la velocidad y el desplazamiento motor. Constituye un objeto de la imaginación social sobre

⁷³ La sicastenia, o psicastenia, es una dolencia de la psique caracterizada por fobias, obsesiones, compulsiones y ansiedad. Este desorden obsesivo-compulsivo ocasiona que, quienes lo padecen, sufran de miedos irracionales, dudas excesivas, autocrítica desmedida, sentimiento de culpa e incapacidad de resistir ciertas acciones o pensamientos.

⁷⁴ Buxó, Ma. Jesús Rey, “La Ciudad de los Coches” en *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*, de Calatrava y González, 76.

el cual se proyectan los ideales más preciados del individualismo y la democracia participativa, “El coche se identifica como un instrumento de expresión y no como un medio de transporte.”⁷⁵ Se convierte en el centro de una nueva subjetividad, en la que el sujeto es también el objeto, reduciendo la distancia entre cuerpo y vehículo. Ya no hay forma de desplazarse sin vehículo, y el coche privado acaba convirtiéndose en un elemento clave para el desplazamiento de miles de personas de un cinturón a otro. Cuando aumentan las distancias a recorrer y, sobre todo, el número de vehículos que circulan, el colapso en los accesos y salidas se convierte en un elemento frecuente en el paisaje de la ciudad contemporánea. Las ciudades se han convertido en un gigantesco estacionamiento donde, a pesar de los intentos, no hay cabida para todos, sobre todo en determinadas zonas y a determinadas horas. El automóvil es el nuevo dueño absoluto del espacio urbano y ha conseguido dos cosas fundamentales: recortar radicalmente la vida de los espacios públicos al ocupar su espacio físico y desterritorializar la vida de los ciudadanos al permitir una movilidad continua, ya que la velocidad separa al cuerpo de los espacios por los que se mueve. Los territorios de la vida cotidiana se privatizan y el automóvil se considera, entre otras, una extensión de la propia casa.⁷⁶ Es raro que alguien, siendo capaz, no aprenda a manejar; la persona y la situación no dejan de ser vistos como una discapacidad y anomalía social. Todo ello incita a pensar que el automóvil materializa el deseo de todos de velocidad y movimiento, sin embargo, la velocidad en nuestras vidas está decreciendo, las calles están saturadas y el tráfico entra en contradicción profunda con todos los mensajes y discursos que los medios de comunicación emiten sobre la modernidad automovilística. Todo impedimento se lee como un ataque contra esa libertad.

La deificación del coche ha resultado en el nacimiento de la Tecnópolis, diseñada por los que están convencidos que el progreso técnico es el logro supremo de la humanidad y el instrumento para superar los dilemas más profundos que se nos presentan. Se considera un hecho normal que la maquinaria cambie la vida de las personas y se considera una condición necesaria y desafortunada del desarrollo tecnológico que, a veces, sea necesario tratar a las

⁷⁵ *Ibid.*, 77.

⁷⁶ Ontañón, *Los Significados de La Ciudad: Ensayo sobre Memoria Colectiva y Ciudad Contemporánea*, 26

personas como si fueran máquinas.⁷⁷ Las consecuencias más directas de la Tecnópolis en la cultura son la ruptura radical con el pasado y la trivialización de los símbolos culturales y pérdida de narrativas.

1.6. Soledad en la multitud y el síndrome del “Madriguerismo”

La ciudad es representación de la humanidad, pero también determina las representaciones de esta. Nosotros la definimos con las imágenes que creamos y ella nos define a nosotros con la experiencia que proporciona. Parte del problema es que, en cierta medida, la vida contemporánea en la ciudad es un medio de cultivo de sentimientos de desesperanza, apatía e insatisfacción personal que desencadenan en una falta de compromiso social.⁷⁸ El hastío que anestesia la vida urbana ha sido aceptado como un destino que nuestras ciudades tratan meramente de administrar, en el mejor de los casos dulcificar; nunca de contrarrestar.⁷⁹ La mezcla de prisa y rutina, aunque inevitable, hace que percibamos el espacio urbano como un obstáculo que nos gustaría saltar. El mutuo desconocimiento de la gente no es juzgado negativamente, sino que está expresado como uno de los rasgos naturales de la vida de la ciudad. Esta condición se convierte en indiferencia, y eventualmente no permite la posibilidad de comprender o compadecer al otro. La conciencia contemporánea ha tenido que aceptar que lo banal, el drama y la cotidianidad se cruzan cada día sin perturbarse mutuamente. Estas ideas las describe perfectamente Victor Hugo, en su obra “Les Misérables”, completando escenas con curiosas observaciones acerca de la naturaleza urbana, como la capacidad de París por mantener la indiferencia hacia el sufrimiento cotidiano después de episodios de crisis: “Solo estas ciudades colosales pueden dar tales espectáculos; solo estos inmensos centros de población pueden contener en su recinto a un mismo tiempo la guerra civil y una extraña tranquilidad.”⁸⁰

⁷⁷ *Ibid.*, 99.

⁷⁸ Castillo, Adriana García. *Si, Soy Rebelde: El Impacto de La Posmodernidad en Mexico*. (Puebla, Pue.: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2010), 19.

⁷⁹ Arenas, Luis. *Fantasmas de La Vida Moderna: Ampliaciones y Quiebras del Sujeto en La Ciudad Contemporánea*. (Madrid: Editorial Trotta, 2011), 187.

⁸⁰ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 236.

La disolución del ser colectivo al que aspiraron las ideologías políticas y los impulsos educativos, acentuaron la soledad del individuo en las multitudes. Para rejuvenecer y actualizar las imágenes de la ciudad es importante salirse a caminar. El acto de pasear por la ciudad, como lo hicieron innumerables escritores, historiadores, artistas, filósofos, es algo que cada vez hacemos menos por placer, y más por necesidad u obligación.⁸¹ Los escritores hábiles comprendieron que la imagen de lo que es una ciudad requiere de la fusión entre los sentidos y la memoria. La imaginación estimula un tipo de exploración total de este espacio, que reúne las imágenes y los sentimientos que despierta. Ahora se trata de un territorio en el que los espacios y construcciones, así como los ríos humanos que circulan por sus calles, son contemplados como geometría abstracta, dotada solo de un relativo orden o como masa humana, de aparición fugaz y temporal.

Esta ciudad-estructura, habitada por una masa informe, fue descrita en las narraciones de Edgar A. Poe, "The Man of the Crowd", 1840, representa la exploración de los sentimientos de inmersión del sujeto en el torrente humano de la ciudad, descrito como sustancia plástica, maleable, hecha de miles de seres fundidos en una masa frenética y absurda. Como si lo que definiera al sujeto urbano fuera el hecho de ser transeúnte autómatas, "sin objetivo".⁸² Jean Paul Sartre, como muchos otros escritores, concebía la ciudad como una aglomeración de cuerpos que de noche y de día se amontonan por las calles compactas:

"Estamos conscientes de los millones de personas que construyen la ciudad, y que cuya presencia perfectamente invisible hace de cada persona una soledad polivalente con millones de facetas y al mismo tiempo un miembro integrado de la ciudad."⁸³

Aun así, como resultado de la 'muerte de la calle' como consecuencia de la Tecnópolis automovilística, la ciudad ha perdido su identidad y el habitante su sentido de pertenencia. Nos sentimos víctimas de nuestro propio medio, pero no hemos sido capaces de crear un sentido de comunidad. Formamos parte de una colectividad y la metrópoli nos pertenece a

⁸¹ Marijke, *Megalópolis Esquizofrénicas*, 8.

⁸² Diaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 137.

⁸³ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*, 40.

todos, pero aun así, nos rehusamos a vernos íntimamente involucrados con ella. En la experiencia cotidiana, nos esforzamos por negar, minimizar, contener y evitar el conflicto y el enfrentamiento. En la multitud moderna la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante. Podríamos decir que mediante el sentido del tacto corremos el riesgo de sentir algo o alguien como ajeno, pero la tecnología nos permite evitar ese riesgo, hasta cierto punto. La pantalla de las computadoras y las islas de los suburbios podrían ser, en parte, consecuencias espaciales de problemas no resueltos en las calles y plazas de las ciudades.⁸⁴ Podrían ser manifestaciones del deseo de evitar lo que causa perplejidad o ambigüedad y materializa el miedo a tocar y ser tocado, ver y ser visto.

Esta patología se ha reforzado en la sociedad moderna cuando los individuos crean algo similar a guetos en su propia experiencia corporal para evitar el enfrentamiento con la diversidad. Rapidez, evasión, pasividad: esta triada es lo que el nuevo entorno urbano produce. La formación de individualismo moderno en general ha pretendido hacer a los individuos autosuficientes y centrados, pero no se puede decir que el prototipo moderno del cuerpo individual e independiente haya terminado en un triunfo, ha terminado en la pasividad.⁸⁵ Esta individualización, es decir, la esperanza de que el individuo funcionara como una entidad separada y aislada, pudiera tener un valor en sí mismo, no es más que un espejismo. Se pretende que el individuo conserve su autonomía y la peculiaridad de su existencia pero al mismo tiempo es presionado por la sociedad a cultivar una identidad que forzosamente incluya lo históricamente heredado, la cultura y la forma de vida que es 'aceptable'. Desde siempre ha existido una resistencia del individuo a ser nivelado por la sociedad, pero las grandes ciudades tienen un papel paradójico de nivelar y diferenciar a la población. Las ciudades son, en primer lugar, las sedes de la más elevada división económica del trabajo.⁸⁶ El dinero se establece como el común denominador de todo valor y todo tiene su equivalencia en dinero y esto obliga al individuo a formar parte del mecanismo económico- social que lo orilla a la pasividad, o quizá al conformismo. Pero más allá de las consecuencias que esta individualización ha tenido sobre el sujeto urbano, es importante

⁸⁴ Sennett y Cesar, *Carne y Piedra: El Cuerpo y La Ciudad en La Civilización Occidental*, 26.

⁸⁵ *Ibid.*, 398.

⁸⁶ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. 35.

indagar en las consecuencias que ha tenido sobre el espacio público.

Lo público está íntimamente ligado a la sociabilidad, no a la individualización; Lo esencial del espacio público es la igualdad y el encuentro democrático.⁸⁷ Este espacio no es solo un lugar físico, está vivo ya que en él se reproducen las relaciones sociales, culturales y de poder que generan sus habitantes. Así, el territorio es un factor importante de identidad que cohesionan a los pobladores y los diferencia de otros grupos.⁸⁸ Idealmente, el espacio público es el *locus* del intercambio de experiencias y significados, de interacción, de utilización y creación de memoria, espacios en los que cada ciudadano es, al mismo tiempo, aprendiz y constructor de la memoria urbana. Son espacios que no pueden repetirse, que dependen de la experiencia directa y personal, la cual los hace reales y concretos.⁸⁹ El espacio público no es neutral, es un escenario de conflictos y negociaciones sociales que lo redefinen continuamente. Un espacio público tradicionalmente reconocido como tal, lo representan las calles, las cuales son mucho más que simples lugares de tránsito, se podrían considerar arterias por donde circula la modernidad con sus nuevas fuerzas sociales. Originalmente, el propósito esencial de la calle era la sociabilidad, las personas acudían a ella a ver y ser vistas y a comunicar sus visiones unas a otras.⁹⁰ Esta función de la calle, la cual no asemeja realmente a las características de la calle de la Megaurbe contemporánea, estaba muy conectada con el fenómeno de los barrios. Los habitantes del barrio pasaban la mayor parte del tiempo en las calles; allí los chismes tenían su escenario natural y la vida de estos habitantes no era privada. Las calles eran una extensión de la casa y eran cuidadas como tal, por lo que no se permitían que gente que no fuera del barrio pasara. La barrera entre privado y público estaba tan difuminada que muchos de estos habitantes cocinaban y comían en la calle; la sobremesa se hacía en la puerta de su casa.⁹¹ Evidentemente, las

⁸⁷ Portal, Mauricio Alcayaga, "Hacia Nuevas Configuraciones de lo Público y lo Privado en Espacios Urbanos" en *Espacios Públicos y Prácticas Metropolitanas* de María Ana, Bodil Andrade Frich, Camarena Ocampo Mario y Giglia Angela. (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007), 39.

⁸⁸ *Ibid.*, 101.

⁸⁹ Muxí, Zaida. *La Arquitectura de La Ciudad Global*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 42.

⁹⁰ Rojas, Mauricio Alcayaga, "Hacia Nuevas Configuraciones de lo Público y lo Privado en Espacios Urbanos" en *Espacios Públicos y Prácticas Metropolitanas* de Portal, Bodil, Camarena y Giglia, 23.

⁹¹ *Ibid.*, 108.

calles constituyeron el espacio en donde se crearon estrechos vínculos de solidaridad e identidad entre los vecinos; y aunque la convivencia conducía a veces a roces entre ellos, existía un sentimiento de comunidad y pertenencia. Pero no podemos olvidar que el barrio sufre de la convivencia forzada con la megalópolis y sus fronteras se han visto continuamente invadidas por la ciudad, que amenaza con devorarlo. A partir de los sesenta, el crecimiento demográfico transformó al barrio.⁹² La población se triplicó, tanto por el crecimiento natural como por las migraciones. Esto empezó un proceso acelerado de urbanización, donde cambiaron las fronteras del barrio y desaparecieron las tierras de cultivo.⁹³ La mancha urbana absorbió al barrio sin que nadie la contuviera, extendiendo el avance de las avenidas y vías rápidas hacia el territorio de estas comunidades. Al usar las calles del barrio para el tránsito de los autos, se rompía toda la dinámica social. Poco a poco, los elementos externos se fueron imponiendo, desdibujando la convivencia hasta convertirlo en un paso vehicular más. En el presente, el objetivo central de las calles es la circulación y el cuidado de los autos y se ha perdido gran parte del uso colectivo que se hacía de ella. No hay manera de convertir el estacionamiento público en la extensión del hogar, por lo cual la gente empieza a ser relegada al interior. El interior fomenta individualidad y atrofia los vínculos de solidaridad y arraigo en la comunidad. El vecino se convierte en un desconocido.

La urgencia por estar en espacios acotados podría explicar porque en las megalópolis lo público está siendo reemplazado, hasta cierto punto, por lo privado. Junto a espacios considerados “tradicionalmente” como públicos, como la plaza, los centros históricos y las calles, se construyen otros, como cines y centros comerciales, los cuales son espacios privados de uso público. Al mismo tiempo, surgen espacios públicos de uso privado, como las calles cerradas, los parques enrejados y los lugares patrimoniales utilizados como salones de fiesta.⁹⁴ El espacio público como lugar de encuentro y de mezcla, se presenta como peligroso e indeseable. En esta manera de entender el mundo, la ciudad es un sistema que ya no se considera útil socialmente debido a la total prioridad que se otorga a la seguridad, pero esta es una fantasía. Por ejemplo, la proliferación de “calles cerradas” no ha

⁹² *Ibid.*, 110.

⁹³ *Ibid.*, 112.

⁹⁴ *Ibid.*, 9.

disminuido significativamente el índice de delitos urbanos, pero la gente sigue optando a ellos, quizá porque estamos inmersos en un estado de temor que difunden los medios de comunicación.⁹⁵

Existe una pretensión generalizada por dominar a la naturaleza, por evitar los imprevistos y no arriesgarse; lo cual radica en la necesidad de sentirse contenidos por un espacio previsible. Estas características definen la arquitectura que se produce y se propaga en la Megalópolis. La ciudad ideal es la ciudad de iguales, formada por espacios controlados que separan al extraño u “otro”, que se percibe como peligroso. Como dice Leonie Sandercock en su libro “Towards Cosmopolis”, : “el miedo al 'otro' se expresa no solo en el comportamiento individual, sino en las políticas y en las respuestas de los planificadores [...]”⁹⁶ Esto es realmente preocupante ya que lo que realmente favorece la significación de lo público es el sentido de comunidad, la sensación de sentirse integrado a los “otros”. Allí puede estar una de las claves para frenar el paulatino debilitamiento de la creación de “lo público”: recuperar el sentido de igualdad y reconocernos en el “otro”.⁹⁷ Es desalentador pensar que justamente la aspiración del “nuevo ciudadano moderno” era sentirse igual frente a un “otro”, pero aparentemente hoy estamos viviendo un proceso inverso. Se empiezan a perder las categorías colectivas, se incita a un individualismo exacerbado y todo es validado como un esfuerzo individual. Ya no hay causas comunes, simplemente hay un “otro”, con el cual no se quiere compartir el espacio, a menos que la reunión sea en uno de los nuevos espacios privados que los unifican como consumidores, los *malls*.⁹⁸

La diversidad cultural que está emergiendo como una característica distintiva de las nuevas ciudades globales es percibida por muchos como una amenaza más que como una oportunidad. El miedo al 'otro' se presenta como una combinación del miedo a la pérdida del trabajo, a que se erosione la manera de vivir y al cambio en sí mismo. Estos miedos producen grados crecientes de ansiedad y de violencia hacia los que son diferentes, pero

⁹⁵ *Ibid.*, 34.

⁹⁶ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*. 73.

⁹⁷ Rojas, Mauricio Alcayaga, “Hacia Nuevas Configuraciones de lo Público y lo Privado en Espacios Urbanos” en *Espacios Públicos y Practicas Metropolitanas de Portal*, Bodil, Camarena y Giglia, 35.

⁹⁸ *Ibid.*, 36.

también son visibles en las formas urbanas de exclusión: negarse a enfrentar el conflicto, postergar el diálogo y la segregación del “otro” a las periferias. La ciudad generada a partir de extirpaciones de partes sanas y enfermas mediante su segregación, no hace más que aumentar los problemas y las dificultades.⁹⁹ El aislamiento, tanto del habitante al interior de su casa como del “otro” en la periferia, transforma a la ciudad en el espacio represivo por excelencia. A lo largo de la historia, las ciudades han sido consideradas, en ocasiones, como un espacio de libertad, y en otros momentos como lugares de encarcelamiento de las libertades. Este último define más certeramente a la megalópolis actual, que se nos presenta, no como una jungla de concreto sino como un zoológico humano.¹⁰⁰

El ansia de control total sobre las condiciones del entorno, común trastorno contemporáneo, conduce a la búsqueda de un aislamiento aséptico que nos abstraiga de toda amenaza.¹⁰¹ En Japón, este síndrome de reclusión y encierro se denomina *Hikikomori*. Este deseo se podría ilustrar con las narrativas de Franz Kafka, que describen habitaciones duales, entre lo privado y lo público. “Madriguerismo” es un término que utilizó Walter Benjamin para referirse a la forma de habitar estos espacios en la literatura de Kafka.¹⁰² Un elemento clave que explora la literatura de Kafka consiste en la desidentificación consigo mismo, en distanciarse de su propio cuerpo, considerándose como un extraño. Posiblemente la doble vida de funcionario y escritor lo condujo a una situación de desesperación y cansancio causado por el insomnio. La primera frase de su novela “la metamorfosis” dice: “Una mañana, al despertar de una noche llena de sueños intranquilos, Gregor Samsa se encontró en su cama, convertido en un bicho monstruoso”, no sería extraño pensar que hay un paralelismo entre esta escena y la propia situación psicológica del escritor.¹⁰³ Kafka construyó la imagen del insecto como una manera de expresar la enajenación con su cuerpo. La transformación en animal puede ser leída como metáfora de la identidad humana y sus crisis. Kafka pensaba que un signo de sus tiempos era la inhumanidad y la incapacidad de

⁹⁹ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*, 33.

¹⁰⁰ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*, 5.

¹⁰¹ Arenas, *Fantasmas de La Vida Moderna*, 179.

¹⁰² Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 239.

¹⁰³ González, José M. García “Frágiles Identidades Kafkianas” en *Construcción de Identidades de Campos y Gómez*, 62.

las personas de vivir en libertad.¹⁰⁴ Para el escritor, la existencia verdaderamente humana nos resulta demasiado desgastante y por eso queremos desprendernos de ella y vivir en cautividad, lo cual nos regresa a su “Madriguerismo” y al zoológico humano. Kafka dice:

“Se regresa [hoy] a la condición animal. Resulta mucho más fácil que la existencia humana. Cobijado en el seno del rebaño, se desfila por las calles de las ciudades para acudir al trabajo, al pesebre o a la diversión. No existen milagros, sino solo instrucciones para el uso, folletos y normas. Uno siente temor ante la libertad y la responsabilidad. Por ello se prefiere morir ahogado tras las rejas levantadas por uno mismo”.¹⁰⁵

Esta jaula de la que habla Kafka fue desarrollada en su cuento “Der Bau”, que suele traducirse como “la construcción”, “la madriguera” o “la guarida”. Se trata de una construcción realizada por un animal que necesita resguardarse y crea un laberinto de túneles que desembocan en plazas más amplias y corredores. Esta construcción le otorga una sensación de seguridad al personaje, especialmente en el invierno, cuando es perseguido por extraños intrusos. Este cuento se trata de una alegoría de la identidad que podemos considerar como una construcción o madriguera, como refugio frente a los demás y nosotros mismos. Identidad como construcción de una fortaleza siempre en crisis y que debe ser constantemente reparada, pero en la que uno mismo acaba siendo prisionero.¹⁰⁶ Kafka progresivamente hace referencia a su necesidad de soledad para escribir. Nunca le parece estar lo suficientemente solo, ni rodearse del silencio que necesita cuando escribe: “Con frecuencia – afirma Kafka- he pensado que la mejor forma de vida para mi, consistiría en encerrarme en lo más hondo de una vasta cueva con una lámpara y todo lo necesario para escribir”.¹⁰⁷ De manera similar al animal de su relato “Der Bau”, la identidad de Kafka es un refugio construido para aislarse de los demás, rodearse del silencio mas profundo y poder escribir, no solo como un “ermitaño”, sino más bien como un muerto. Las madrigueras son

¹⁰⁴ *Ibid.*, 65.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 66.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 68.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 77.

cajas, y cajas dentro de otras cajas, comunicadas por una red de pasillos y escaleras: un laberinto espacial, o quizá un cementerio de cajas mortuorias.

El peso de la ciudad contemporánea se puede sentir en toda su obra, no pertenece a una literatura que escoja como objeto de relato a la ciudad, sino a una literatura que ha surgido ya envuelta en la experiencia de habitar en la ciudad contemporánea y su rechazo a ella. Al inscribirse en el espacio anónimo de la ciudad, se disfraza en una apariencia de normalidad, a la que Louis Aragon, desde el surrealismo, llamaría mas adelante “lo maravilloso cotidiano.”¹⁰⁸

Estas madrigueras se convierten en los receptáculos que encierran la extrema soledad o la maravilla. Un fragmento de esta narrativa expresa esta relación del transeúnte, nómada en la calle, con la existencia de su madriguera:

“Toda persona lleva en su interior una habitación. Esto es algo que puede comprobarse incluso mediante el oído. Cuando alguien pasa andando rápido y escuchamos con atención, de noche tal vez, cuando todo alrededor está en calma, se oye por ejemplo el traqueteo de un espejo de pared no suficientemente sujeto o el paraguas.”¹⁰⁹

Posiblemente solo en la ciudad puede aparecer la figura del ermita contemporáneo, el más aislado de los seres frente a un nuevo paisaje de repetición uniforme, atrapado entre el árido desierto geométrico de la arquitectura y la multitud que le ignora, la espada y la pared.

1.7. El no-lugar en la ciudad global y la arquitectura sublime

Es posible que la tendencia *Hikikomori*, el cual es un termino japonés que describe a los adolescentes y adultos que se recluyen socialmente, usualmente buscando grados extremos de aislamiento, sea una actitud mundial que, en parte, sea una respuesta a la experiencia moderna de la ciudad global. La creciente estética holográfica y la acumulación de no-lugares, que dan como resultado ciudades con cualidades intercambiables, que desembocan en el sentimiento de pérdida del hogar, o *unheimlichkeit*, que se puede traducir como el

¹⁰⁸ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 240.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 239.

sentimiento de misterio o extrañeza que causa el percatarse de que lo familiar no es lo que parece ser.¹¹⁰ Mientras los monumentos y restos históricos representan la identidad y la memoria, la mayor parte de las calles y construcciones anónimas se asocian cada vez más a una imagen de uniformidad y de no-lugar como consecuencia de la globalización.

Entendemos la globalización como un proceso en el que se caracteriza el dominio de la fuerza del mercado y las decisiones empresariales en un mundo-red, generando áreas de privilegio fragmentadas en todo el planeta.¹¹¹ En la globalización, la cual es la etapa postindustrial o de la automatización de la producción, el ser humano que cuenta no es el productor, sino el consumidor, y quedan excluidos quienes no tienen poder adquisitivo. La ciudad global es la última etapa del desarrollo urbano del proyecto de la modernidad. El proyecto moderno se basa en la ciencia positivista que confía en el desarrollo de las capacidades productivas, proyectando un pensamiento idealista único y universal: la continua expansión.¹¹² La infraestructura para el surgimiento de la ciudad global fue establecida por: compañías multinacionales, bancos y gobiernos nacionales. De ellos, el que ha tenido más influencia desde los setenta han sido las corporaciones multinacionales, que se enfoca principalmente en la presencia de mercado y el acceso a factores locales que incluye recursos naturales, mano de obra barata y bajos costos. Es decir, las corporaciones multinacionales se introducen y controlan los mercados en el extranjero, obteniendo los recursos ajenos a bajo costo y desarrollando nuevas ciudades globales.¹¹³ Para estudiar esto es importante entender que las ciudades globales son una manifestación material del control que tiene el capital transnacional, son el vínculo entre la economía mundial y el estado nacional.¹¹⁴

Para esta investigación, fue grato descubrir que la primer persona que utilizó el término “ciudad global”, fue el zoólogo Patrick Geddes, quien en 1915 publicó “Ciudades en evolución”, donde comparó el crecimiento de la ciudad con el de los arrecifes de coral, por lo

¹¹⁰ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 284.

¹¹¹ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*. 9.

¹¹² *Ibid.*, 168.

¹¹³ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*, 57.

¹¹⁴ *Ibid.*, 61.

cual denominó la ciudad como “arrecife de hombres”. También crea los términos de conurbación y ciudad global para caracterizar su expansión y dominio. El término de conurbación es utilizado para expresar la integración de ciudades y sus consecuencias en la naturaleza de la autonomía local y la ciudad global se define como aquella que absorbe a las áreas adyacentes.¹¹⁵ Son regiones altamente urbanizadas que se definen por una intensa actividad económica e interacción social que producen densidad en todos los aspectos. La cultura dominante en la ciudad global es cosmopolita y consumista.

En gran parte de América, el crecimiento violento y descuidado ha creado escenarios urbanos desprovistos muchas veces de identidad: los suburbios y los centros de negocios en especial, junto a los infinitos mares de favelas y barrios populares, se transforman en la ciudad global e intercambiable. La aceleración del crecimiento despersonaliza los lugares. De forma similar a los seres humanos, cada ciudad busca su singularidad, pero paradójicamente, la adquisición de atractivos para conseguir las inversiones globales ha provocado que las Megalópolis se asemejen cada vez más y pierdan sus peculiaridades, poblándose de iconos de la modernidad y convirtiéndose en ciudades globales.¹¹⁶ La estética de la globalización rasura las superficies dejándolas lisas, sin matices y sin prestar atención a las particularidades locales; Es un sistema productivista con finalidades puramente cosméticas.¹¹⁷ Se busca asemejarse con imágenes del primer mundo, en la creencia de que así, se formara parte del planeta privilegiado. Por esta razón, se posiciona lo local en segundo plano, lo cual ha empeorado la segregación y la desigualdad de todas las sociedades, especialmente en el tercer mundo. La arquitectura de la globalización tiene una identidad difusa, su universalidad no la arraiga ni relaciona con ningún lugar. Es una arquitectura con una imagen limpia, esterilizada y transparente, no parece real, sino ajena a este mundo. Su perfección es como de maqueta que no necesariamente entra en diálogo con el entorno, sino que ayuda al distanciamiento.¹¹⁸ Impresionan sobre todo las vistas aéreas y las visiones desde el medio de transporte, con su continuo flujo de imágenes, donde

¹¹⁵ *Ibid.*, 58.

¹¹⁶ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*, 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, 174.

¹¹⁸ *Ibid.*, 11.

la metrópolis aparece como un conjunto de formas cristalinas, reafirmando el principio de la artificialidad.¹¹⁹ La imagen de este skyline ensimismado, crea el perfil de la Megalópolis del espectáculo, la vigilancia y el control. Se idealiza la ciudad del pasado: tranquila, humana y sin temores;¹²⁰ esto ha dado como resultado la creación de espacios acotados que generan una ciudad de ficción y de tabla roca, como el set de una película. La propuesta de la ciudad global es vivir en una burbuja de espacios simulados y protegidos. Este proyecto de la “modernidad consumidora”¹²¹ se caracteriza por la expansión sin límites sobre el territorio por medio de autopistas y medios individuales de movilidad y vivienda.

En Estados Unidos, la cultura de usar-y-tirar y del simulacro se encuentra tan arraigada, que el consumismo define la identidad de su cultura. Para millones de estadounidenses, los derechos de comprar y poseer se han convertido en expresiones de libertad individual mucho más significativos que el ejercer su derecho al voto.¹²² Esta cultura se materializa en la rápida reproducción de los nuevos centros comerciales, los cuales cambiaron los hábitos urbanos al albergar en un mismo espacio locales comerciales de todo tipo, junto con multitiendas que ofrecen flexibles sistemas de crédito para los potenciales clientes. Al servicio tradicional de comercio se le agregaron restaurantes, cines, cadenas de videojuegos y servicios de todo tipo; y si a todo esto le adicionamos estacionamientos y seguridad privada, los consumidores pierden la necesidad de ir de compras a otro sitio. Esto perjudica al espacio público, ya que estos espacios empiezan a remplazarlo. La realidad es que los habitantes de distintas metrópolis latinoamericanas prefieren llevar a sus hijos a pasear a los espacios acotados y artificiales como las plazas comerciales o *malls*, antes que a un parque público.¹²³ Los medios de comunicación exacerbaban el problema de la inseguridad, instalando una idea de peligro en espacios públicos en contraste con el confort que ofrece lo privado. Este proceso ha estimulado el decaimiento de lo que Marc Auge, antropólogo francés, denomina “lugares”,

¹¹⁹ Dubbini, Renzo, “Imágenes de la Metrópolis: Transformación y Conflicto” en *La Ciudad: Paraíso y Conflicto* de Calatrava y Gonzalez. 273.

¹²⁰ Muxí. *La Arquitectura De La Ciudad Global*, 17.

¹²¹ *Ibid.*, 169.

¹²² *Ibid.*, 25.

¹²³ Rojas, Mauricio Alcayaga, “Hacia Nuevas Configuraciones de lo Público y lo Privado en Espacios Urbanos” en *Espacios Públicos y Practicas Metropolitanas de Portal*, Bodil, Camarena y Giglia, 30.

los cuales están anclados a una historia y un territorio, y están siendo reemplazados por “no lugares”, espacios de identidad global.¹²⁴ El “no-lugar” es un espacio que no puede definirse ni como un espacio de identidad, ni como histórico. Pueden ser lugares de tránsito y ocupaciones provisionales, como las cadenas de hoteles y las autopistas, donde se desarrolla un mundo diseñado para la individualidad solitaria, lo provisional y lo reemplazable.¹²⁵

Podemos encontrar una relación entre el no-lugar y el arte minimalista, el cual en muchos casos se ocupa de la superficie de la materia y evita su núcleo, y quizás no pretende tratar sobre la vida. Esta estética superficial se ha impuesto desde hace tiempo en la arquitectura y en el urbanismo. Parece difícil hablar sobre el proyecto de la ciudad sin referirnos a su abstracción. Vivimos hoy, en más de una manera, en un medio abstracto que se relaciona con las categorías plásticas de las primeras vanguardias. Otra característica de la sensibilidad moderna ha sido el culto hacia el objeto como arquitectura y la exclusión del concepto de “lugar”, en favor de una estética internacional. El filósofo, E. Subirats describe “El Mondrianismo” como “una estética que privilegia la nitidez de las líneas, la pureza racional o intelectual, la asepsia o la esterilidad como valor natural y estético, en general.”¹²⁶ Victor Hugo, por otro lado, acertó que “después de las orgías deslumbrantes de forma y color del siglo XVIII, el arte se ha puesto a una dieta estricta y ya no se permite nada que no sean líneas rectas. Este tipo de progreso resulta en la fealdad.”¹²⁷ Un siglo más tarde, el fundador de la Asociación de Arquitectura Orgánica, Bruno Zevi, compartía esta opinión y asociaba la simetría y la claridad geométrica a la violencia de las sociedades autoritarias.¹²⁸ Esta, por supuesto, es una generalización, pero como parte de esta mentalidad se considera que la ciudad, y los objetos que en conjunto formaban la ciudad, se convirtieron en un instrumento para erradicar la memoria, la profundidad y las analogías biomórficas. El hecho de que los

¹²⁴ *Ibid.*, 31.

¹²⁵ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*, 41.

¹²⁶ Alba, Antonio Fernandez. *La Metrópoli Vacía: Aurora y Crepúsculo de La Arquitectura en La Ciudad Moderna*. (Barcelona: Anthropos, 1990), 116.

¹²⁷ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*, 47.

¹²⁸ *Ibid.*, 47.

arquitectos huyeran de la metáfora orgánica y fundaran un mundo de superficies vidriadas, es considerado como una de las posibles razones del presente malestar; tal vez la arquitectura simbólica es la que nos exalta emocionalmente. Octavio Paz indica que la tierra y la filosofía, se han cubierto gradualmente de construcciones de tecnología: “la diferencia es que estas obras no representan nada y en estricto sentido no nos comunican nada. Son funciones, no significados.”¹²⁹ La ciudad moderna es a menudo intercambiable, ya no tiene límites y en raras ocasiones cuenta con edificios simbólicos de identificación que sirvan para formar una imagen. Lewis Mumford dice que la ciudad moderna carece de imágenes y es víctima de un “dinamismo a la deriva.”¹³⁰ Acostumbrados a que todo es transitorio y provisional en el paisaje urbano, el espacio de la ciudad se formaliza como un lugar de transición más que como un lugar de encuentros, y la arquitecturas se vuelve efímera e inestable. El proyecto urbanístico ha dejado de ser un medio de conocimiento y se ha transformado en un producto del proceso de mercantilización. Pero el suelo y el espacio no deben legitimarse como mercancía, se necesita una política de la ciudad que haga posible que el territorio de esta sea cada vez menos un negocio privado, y cada vez más un bien social.

La arquitectura contemporánea presenta una peculiar continuidad visual en la que los edificios se confunden entre sí, sustituyendo la ubicación específica con una obsesiva duplicación del mismo escenario.¹³¹ Hay algo de sublime en la experiencia de sentirse rodeado de esas formas repetidas que, como reconocía Kant, “sobrepasan y transgreden nuestra capacidad de comprensión y por eso inquietan y fascinan”¹³². En esta condición sublime reconocemos también algo de abyecto. Kant decía que un objeto es monstruoso cuando por su tamaño 'vence el fin que forma su concepto', en el caso de la ciudad esto podría no solo hacer referencia al vasto territorio que ocupan, sino que a la escala de las formas que la componen. En las obras arquitectónicas de rascacielos monumentales, el desajuste en la escala humana tuvo efectos colaterales no previstos: la sensación de

¹²⁹ *Ibid.*, 41.

¹³⁰ *Ibid.*, 42.

¹³¹ Olalquiaga, *Megalópolis*, 24.

¹³² Arenas, *Fantasmas De La Vida Moderna*, 159.

desasosiego.¹³³

La arquitectura juega un papel protagónico en la representación del poder en la Megalópolis. El papel publicitario de los edificios irremediablemente ha sido convertirse en el símbolo exterior y visible de la modernidad, vitalidad, y universalidad de la ciudad. El rascacielos es el símbolo arcaico del progreso y del poder hegemónico, esto es observable a reinención del mito de Babel en Nueva York durante el siglo XX, el cual se convirtió en uno de los imaginarios más influyentes de la globalización simbólica.¹³⁴ Según este mito del Génesis, la gran metrópoli de la antigüedad, Babilonia, fue donde se desató la ambición monumental que Yahvé castigó con la dispersión y la confusión de lenguas. En el relato, la torre y la ciudad se representan una a la otra, y su nombre es intercambiable con la naturaleza del castigo a su pecado; el nombre de la ciudad, Babel o Babilonia, significa “habla confusa” o “palabra indescifrable”.¹³⁵ De esta forma, el término que expresa el castigo que recibió la ciudad también es el origen de su nombre y guarda memoria de aquel terrible destino, que consistió en dispersar su comunidad. La consecuencia real es el caos y se convierte en la primera figura que alimentó el imaginario colectivo del infierno urbano. Esto quiere decir que la figura del rascacielos omnipresente en la ciudad se está relacionando con el imaginario de la ciudad descomunicada y caótica.

Regresando a la estética de la ciudad global del *copy-paste*, y siguiendo un posible paralelismo biológico, la unidimensionalidad de los rascacielos internacionales en la ciudad es como la “monocultura agrícola”.¹³⁶ El uso intenso y monótono del suelo provoca la muerte de la diversidad, la única que garantiza la sobrevivencia cultural a largo plazo. En la naturaleza sobran ejemplos sobre los peligros que tiene la eliminación de la diversidad: desde la desaparición de especies animales y vegetales, la desertización de tierras fértiles por deforestación o por cultivos intensivos no rotativos, hasta la manipulación genética de semillas que hace desaparecer los ciclos biológicos vitales.¹³⁷ Aun cuando no sabemos cuál

¹³³ *Ibid.*, 161.

¹³⁴ Neumann, Dietrich, “La Ciudad de México y La Ciudad Mundial del Cine” en *Megalópolis de* Krieger, 120.

¹³⁵ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 152.

¹³⁶ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 302.

¹³⁷ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*. 175.

va a ser la consecuencia de esta unidimensionalidad, podemos observar cómo los edificios que se están construyendo son cada vez más desechables. Se le da un gran valor al impacto de la novedad, por lo cual se invierte constantemente en la creación de nuevos rascacielos para que la imagen de la ciudad siga estando 'viva' según estos parámetros de consumo. Pero este sistema de creación continua de "no-lugares", genera sentimientos de desarraigo y frialdad. Los arquitectos y urbanistas contemporáneos de alguna manera se han mostrado incapaces de establecer una conexión activa entre el cuerpo humano y sus creaciones, lo cual necesita de una solución urgentemente. De igual manera es imperativo un equilibrio entre lo global y lo local, que establezca la subordinación del segundo a las necesidades del primero. Es necesario revelar y conocer los mecanismos de la globalización para entender cómo lo global hace desaparecer gradualmente a lo local, en beneficio de sus intereses y con propuestas clonadas que se esparcen por todo el planeta. El desarrollo local y la reterritorialización deben ser considerados como una alternativa más humana del desarrollo global. Si el espacio moderno parece cada vez más condenado a una condición inhóspita, tratemos de redescubrir, en los fragmentos enterrados de la arquitectura la escénica de lo regional. Este acto podría llegar a redimir nuestro habitar que sufre por los mensajes esquizofrénicos de la globalización, que hablan de un mundo al que no lo rige un principio de orden, sino de caos. Hay que considerar que tomar como modelo el caos significaría para la arquitectura su posible autodestrucción. Una representación de este monstruo del caos contemporáneo podría ser la Casa de la novela *The House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, que deja al lector con la sensación de claustrofobia y agorafobia.

CAPÍTULO 2. LA MEGALÓPOLIS COMO MONSTRUO

2.1. El Lenguaje descriptivo en torno a la Megalópolis

Vicente Quirarte, en su crónica Amor de “Ciudad Grande”, describe a la ciudad de México de la siguiente manera:

“Amar una ciudad es necesario y fatal, igualmente odiarla, aunque ambas emociones, al mirarse en su espejo, encuentran semejanzas y diferencias. Amar a la ciudad de México parece una tarea cada vez más ardua, fácil es caer en la inmediata provocación de repudiarla. El monstruo se rebela, tarde o temprano, contra su creador y solo una lenta seducción, la verdadera conquista, puede restaurar la inicial armonía. Vivir la ciudad es defenderla, leerla es conservarla.”¹³⁸

Si la forma anormal es lo que evidencia al monstruo y la fealdad amenazante es lo que lo determina, entonces: ¿los textos y crónicas que utilizan el adjetivo de “monstruoso” para calificar a la ciudad se refieren a su estado físico o moral? El monstruo expresa, por su estado de fealdad, cierta ferocidad, pecados, maldad, vicio y desastre.¹³⁹ La producción de imágenes de la ciudad, incluso de los fracasos urbanos que se definen como “feos”, contribuye al proyecto de conocer y entender cómo nos relacionamos con la ciudad. Existe una insuficiencia del lenguaje tradicional para percibir y transmitir la nueva realidad de la Megalópolis. Ya en el siglo XIX, la insuficiencia léxica, o de la estructura del lenguaje, en relación con la naciente ciudad industrial, se transformó en una desorientación. Un río de adjetivos toma por sorpresa al observador, iluminando la decadencia de la noción de orden perceptivo: enorme, monstruosa, múltiple, vital, lujuriosa, estupenda, invencible, intensa, innatural, ambiciosa, poderosa, absurda, trascendental; o como dijo James Joyce: “Llamadle como queráis; volcadle encima todo el vocabulario!”¹⁴⁰ La educación moderna nunca ha intentado dar un concepto de ciudad, una manera de percibir su complejidad. El lenguaje que alertaría a los ciudadanos sobre los problemas profundos filosóficos, éticos y estéticos

¹³⁸ Quirarte, Vicente. *Amor De Ciudad Grande: Vida y Pensamiento De Mexico*. (México, D.F.: UNAM, 2011), v.

¹³⁹ Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*. (México: Plaza y Valdés, 2009), 82.

¹⁴⁰ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 200.

respecto al crecimiento de la ciudad, simplemente no existe.¹⁴¹ No existe ni existirá una sola solución al problema agobiante de las ciudades monstruosas.

2.2. El cuerpo fragmentado de la Megalópolis y de Mary Shelley

Hay que recordar que hablar de la ciudad como entidad autocontenida es limitante, puesto que en ella coexisten diversas ciudades, especialmente en la mente de los pobladores. El individuo en su vida cotidiana no puede conocer más que pequeños segmentos de esta Megaurbe, conformada por la agregación más o menos desarticulada de infinidad de fragmentos.¹⁴² Esta característica fraccionaria de la ciudad fue el resultado de la explosión demográfica, el ávido engullimiento de los municipios del Estado de México y territorios aledaños en los años 50s.¹⁴³ El crecimiento urbano desenfrenado del siglo XX convierte al centro de la ciudad en tan solo una pequeña parte de ella, la urbe desborda sus límites y se despliega sobre el firmamento. La ciudad constituye un proceso histórico y colectivo que, como la sociedad o la vida, escapa al diseño. Se puede diseñar un fragmento de la urbe, pero nunca la totalidad, y dicho fragmento puede encontrarse en un entorno distinto de la noche a la mañana. De ahí la vana esperanza de comprender, o planear, a la Megalópolis en su totalidad. Las distancias espaciales y las diversificaciones ambientales, fragmentan a la ciudad tanto en el tiempo como en el espacio, transformándose en una asincrónica y disolución. Por primera vez se siente este espacio como ilimitado.

En la Ciudad de México, la presencia de la retícula ilimitada, es decir, la falta de un contenedor urbano para mantener al menos una “coherencia superficial”, libera la forma urbana, pero también debilita sus vinculaciones conectivas hasta la “gasificación” del territorio.¹⁴⁴ Este proceso no ocurre sin traumas de desorientación y disolución de la imagen unitaria de la población. Como residuo simbólico y psicológico, el centro se levanta en el paisaje como clavo en la materia informe para fijarla en un lugar. Con la ampliación del

¹⁴¹ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*, 49.

¹⁴² Tejada, Carlos, “Planeación Urbana y Responsabilidades Políticas” en *Megalópolis* de Krieger, 273.

¹⁴³ *Ibid.*, 184.

¹⁴⁴ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 195.

marco, se intenta mantener la centralidad, pero la continua construcción y reconstrucción del paisaje aumenta la fragmentación. Quizás un ejemplo ideal de este fenómeno pudiera ser la reforma urbana realizada en París aproximadamente entre 1855 – 1870, bajo la dirección del Prefecto de la ciudad, Haussmann, por encargo y bajo el control directo de Napoleon III, las cuales no solo produjeron la más grande transformación mental y material de la ciudad en toda su historia, sino que, además, en seguida generaron un verdadero mito y posiblemente el origen mismo de la modernidad urbana.¹⁴⁵ El París de Haussmann se construyó, tanto con imágenes y palabras, como con ladrillos y asfalto, y su compleja imagen está construida con una serie de hechos urbanos no menos “reales” por el hecho de que su materia prima sean las ideas.

La ciudad ha sido imaginada como un collage que adquiere un nuevo sentido mediante la adición de cada época. Sin embargo, la repercusión de los nuevos intereses económicos y estéticos de la globalización provoca una ciudad formada por fragmentos inconexos; no una ciudad collage que forma un todo, sino una ciudad creada sobre la base de partes independientes regidas por los intereses de mercado.¹⁴⁶ Se valorizan y recuperan secciones de áreas urbanas, lo cual implica que las clases con menores recursos son expulsadas hacia la periferia interior y exterior. Así, se fomentan relaciones urbanas de privilegio, donde determinados trabajos, entretenimientos y residencias disfrutan y poseen el espacio urbano recuperado. La ciudad global está compuesta por fragmentos urbanos, en realidad no existen las ciudades globales, sino sectores de ciudades que responden a la lógica de la economía global y estas secciones no necesariamente tienen relación con su entorno. Parte del problema es que estos espacios quedan rápidamente obsoletos, ya sea porque su vida útil esta marcada por la moda, o porque no siempre una prótesis es aceptada satisfactoriamente por el cuerpo que la recibe. Estas secciones globales dependen de una continua modificación y alimentación artificial, lo cual deja en claro su insustentabilidad.¹⁴⁷ Estos problemas son francamente imperceptibles, ya que hemos comprado de manera generalizada el proyecto de la modernidad. Sobrevolamos la ciudad desde las autopistas y

¹⁴⁵ Calatrava, Juan, “En los Orígenes de la Metrópolis Moderna: ‘Emile Zola y el París de Haussmann’ en *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*, de Calatrava y Gonzalez, 229.

¹⁴⁶ Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*, 28.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 168.

percibimos una imagen de flashes urbanos que superficialmente se comunican y relacionan a través de nuestros recorridos automovilizados. En esta ciudad, construida por fragmentos autónomos y geométricos, las autopistas son los elementos clave que contribuyen a generar, tanto la ilusión de unidad como la verdadera rotura del cuerpo urbano desmembrado.¹⁴⁸ Llama a nuestra reflexión un aspecto de la formación de este universo fragmentado: el hecho de que las nuevas realidades urbanas pudieran generar, al mismo tiempo y de manera indisoluble, fascinación y repulsión.

Henry James, hablando de otra Megalópolis dividida, atestigua:

“No se puede hablar de Londres como de un todo, por la sencilla razón de que no existe algo así como “un todo”. Londres es desmesurada. Sus brazos abiertos no se encuentran nunca. Mas bien es una colección de varios conjuntos.”¹⁴⁹

James, que va bastante más allá de describir la ciudad, capta la respiración de la gran máquina en crecimiento. “Se tiene la impresión de un monstruo que crece y crece, echando hacia fuera sus miembros desligados como un gigante malcriado agarrado con lazos...”¹⁵⁰ La ciudad que siempre había sido expresión misma de la civilización, parece convertirse en un símbolo de inhumanidad, de barbarie y salvajismo.¹⁵¹ La imagen de este cuerpo roto en pedazos y vuelto a armar, se puede relacionar con el monstruo de Frankenstein de Mary Shelley. Quizá el fracaso del doctor de crear un ser a su imagen y semejanza no fue el “abyecto engendro”¹⁵² que el experimento dio como resultado, sino su incapacidad de verse reflejado en él. El monstruo termina por devorarse a sí mismo, tal vez la verdadera monstruosidad es la incapacidad para aceptar nuestra dualidad, la resistencia a admitir que el infierno no son necesariamente los otros sino nosotros mismos.¹⁵³

¹⁴⁸ *Ibid.*, 45.

¹⁴⁹ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 189.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Olalquiaga, Celeste. *Megalópolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. (Minneapolis: University of Minnesota, 1992.), 26.

¹⁵² Serrat Crespo, Manuel, y Mary Wollstonecraft Shelley. *Frankenstein*. (Mexico, D.F.: Prisa Ediciones, 2013), 164.

¹⁵³ Garduño Ramírez, Víctor Hugo. *Una Revisión del Monstruo a partir de una propuesta de Gráfica Contemporánea* Tesis. (Mexico: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas Maestría En Artes Visuales, 2005.), 48.

2.3. La estética de lo grotesco

El ente abyecto se torna en el reflejo que denuncia nuestra propia fragilidad, como los espejos cóncavos y convexos en las ferias, revela la verdadera y oculta deformidad del ser humano. Lo grotesco del monstruo ya no consiste entonces en una deformación, dejó de ser la mentira para ser la verdad que se encarga de revelar tal y como en realidad somos: “minúsculos, deformes,”¹⁵⁴ impotentes en un universo caótico que solo por apariencias creemos gobernar. Detrás de esta cortina, como dijo Goethe, el mundo es un manicomio: “Contemplad desde las alturas de la razón hacia abajo, la vida entera asemeja una enfermedad maligna y el mundo una casa de locos”.¹⁵⁵ Podemos considerar que en la psique deformada del loco, lo humano se torna macabro. Este encuentro con la locura es una de las experiencias iniciales de lo grotesco, una visión causada por la fiebre que nos permite un acceso alterno a la realidad. Desde muy temprano se ha relacionado la acción de crear con el sueño y la locura, pero me pregunto si ¿este acto de crear se limita al arte o si se extiende al acto de crear ciudades o de crear nuestra propia identidad? Por esta razón considero pertinente hacer un estudio de la estética de lo grotesco previo a la indagación de la figura del monstruo y su relación con la ciudad. Después de todo, la ciudad monstruosa se revela ante nosotros a partir de lo grotesco, el cual termina siempre siendo “el mundo en un estado de enajenación.”¹⁵⁶

El termino “Grotesco” procede del italiano “*grottesco*” que a su vez, es derivación de la palabra antigua siciliana “*grutta*”, la cual deriva del latino “*CRYPTA*”; que a su vez procede del griego “*krupth*” (bóveda subterránea, cripta), derivado de “*kruptein*” (ocultar).¹⁵⁷ La *grottesca* y *grottesco* también describían a un determinado tipo de ornamentos que a finales del siglo XV fueron hallados durante las excavaciones de grutas realizadas primero en Roma y más tarde en otros lugares de Italia. Se trataba de un recién descubierto tipo de pintura

¹⁵⁴ Urrutia, Jorge, “Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espejados de Villa Palagonia” en *De Lo Grotesco* de Diego, Rosa De., y Lydia Vázquez (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral De Alava, 1996.), 40.

¹⁵⁵ Kayser, Wolfgang. *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*. (Madrid: Boadilla Del Monte Machado Grupo De Distribución, 2010.), 106.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 309.

¹⁵⁷ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 27.

ornamental de la antigüedad que era completamente desconocido hasta el momento.¹⁵⁸ Pero este estudio no indagará en el origen o importancia de estas pinturas ornamentales y se enfocará en la definición que se lee en un diccionario alemán francés de 1771, el *Dictionnaire Universel de la Langue Francaise*, de Schmidlin: “En sentido figurado significa *grotesque* (o *grotesk*) lo mismo que extraño, antinatural, fantástico, extravagante, gracioso, ridículo, caricaturesco, etc.”¹⁵⁹ Esta definición establece una conexión entre *grotesque* y *comédie*, la cual Victor Hugo reconoce como solo uno de los aspectos de lo grotesco, porque el otro aspecto, en cambio, corresponde a la conexión con lo deforme y horroroso, ampliando el término francés de “*grotesque*”.¹⁶⁰ También, al igual que en lo monstruoso, el rasgo distintivo de lo grotesco surge precisamente de la confusión de dominios distintos, así como de lo desordenado y desproporcionado.¹⁶¹

Georg Wilhelm Friedrich Hegel define 3 características que nos ayudan a delimitar un poco más este concepto: “1) grotesco es la mezcla injustificada de los diferentes reinos . 2) también es grotesca la desmesura, la distorsión, lo colosal. 3) grotesco es finalmente la antinatural multiplicación de uno y el mismo motivo concreto: varias o muchas cabezas o piernas.”¹⁶² Pero podemos ir aun mas allá, lo grotesco se deja ver en lo ampliado por el lente del microscopio o en cualquier vida orgánica a las que por motivos diversos no tenemos acceso¹⁶³, al igual que en la mezcla de lo mecánico con lo orgánico, por ejemplo: aviones que aparecen convertidos en libélulas gigantes o libélulas como aviones. Lo mecánico, en el imaginario colectivo, se hace monstruoso cuando genera conciencia, cuando se hace portador de una pulsión aniquiladora o en amo de su propio creador. Si la tecnología sufre un proceso de extrañamiento en el momento en que cobra vida, el hombre lo hace cuando la pierde. Algunos motivos insistentes del grotesco son los cuerpos petrificados en muñecos o

¹⁵⁸ Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*, 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 45.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 100.

¹⁶¹ *Ibid.*, 39.

¹⁶² *Ibid.*, 173.

¹⁶³ *Ibid.*, 307.

autómatas con rostros congelados en forma de máscara.¹⁶⁴ No hay que olvidar que también un paisaje podría ser grotesco, haciendo alusión a lo desordenado, tenebroso y sórdido de este espacio, convirtiendo el concepto en una categoría aplicable a la megalópolis.

De acuerdo con sus raíces etimológicas, este término haría referencia a todo aquello que pudiera encontrarse oculto bajo la superficie de lo que conocemos como mundo visible. Por esto, el fenómeno grotesco irá acompañado de la idea de oscuridad, penumbra o inseguridad. Procediendo o no de una gruta, en principio, no lo reconocemos como “habitual, normal, o convencionalmente admitido.”¹⁶⁵ No puedo evitar imaginar una escena casi teatral de una expedición en búsqueda de lo grotesco en una cavidad en las entrañas de la tierra. En esta fantasía utilizo una linterna para exhibir aquellas formas absurdas y terroríficas que nunca han visto la luz de sol, que fueron engendradas en las tinieblas que apresan todo lo que producen. Este espacio intangible es el lugar en donde desterramos todo aquello que rechazamos, o por lo menos, donde lo intentamos ocultar. Lo grotesco quizá se trate del territorio donde se procura la mediación entre lo claro y lo oscuro, dosificando su capacidad de sorprender, su novedad y manteniendo siempre una prudente distancia entre lo espantoso y lo fatalmente tentador.¹⁶⁶

¿Qué es lo que entendemos por mundo enajenado? Quizá es aquel que por un tiempo nos resultó familiar, digno de nuestra confianza, pero de repente, se dejó ver entre sus ranuras su verdadera naturaleza, extraña e inquietante. Nos asalta la sorpresa que puede exhaltarse en terror, la confianza que depositábamos en nuestro propio mundo se ve quebrantada, se denota la precariedad de la misma. Se abolen las categorías en que fundábamos nuestra orientación en el mundo, los reinos ya no son estáticos, la identidad ya no es concreta, se destruye el concepto de personalidad o de tiempo histórico:

“Alcanzamos ahora la caída final frente al horror de este mundo transformado. Desde el abismo trepan las bestias apocalípticas, los demonios entran en nuestro mundo cotidiano.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 308.

¹⁶⁵ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 29.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 31.

No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida.”¹⁶⁷

El mundo enajenado aquí descrito es el extremo de la disolución del contacto que tenemos con el mundo, es la pérdida total.

Hay que considerar que la estética de lo grotesco dosifica este estado extremo. Es el territorio donde se encuentra lo temible y lo gracioso, lo deforme y lo original, lo malicioso e ingenuo, lo raro y lo familiar. Es un fenómeno esencialmente ambiguo, donde se confunden lo real y lo imaginario sin privilegiar a una u otra parte. Al igual que el monstruo, provoca una mezcla de sensaciones contradictorias que oscilan entre el rechazo, la curiosidad y la atracción: Existe un rechazo de lo absurdo por la razón o de lo repugnante por los sentidos, curiosidad intelectual o científica, y atracción o simpatía motivada por la excepcionalidad o carga humorística. Si lo único que despierta el fenómeno presenciado es un violento rechazo, significa que nos hemos topado con algo que provoca pánico o la más absoluta repugnancia; si, por el contrario, solo sentimos atracción por lo absurdo o anormal, podría decirse que la locura se ha adueñado de nosotros o que hemos sucumbido a la complacencia morbosa de la desmesura y el caos. Afortunadamente, ninguna de estas situaciones extremas podría ser el resultado de la presencia de lo grotesco, ya que nos remite a un punto donde se cruzan el gusto y el disgusto y en el que la tentación resultante no nos permitiría ir muy lejos por los caminos de la angustia o del placer. “El fenómeno grotesco se nos plantea como la materialización del límite entre lo imaginario y lo real o viceversa, o bien, como la presencia de la duda mediadora capaz de confundir un ámbito en otro.”¹⁶⁸ La imaginación tiene el poder de producir placer, pero de igual manera, cuando el ánimo está agitado como consecuencia de algún sueño o enfermedad, las fantasías se carga de ideas feroces, construye monstruos horribles, todos obra suya. La visión del monstruo provoca “vértigo del alma”¹⁶⁹, escribió en el siglo XIX el literato alemán Jean Paul, porque el cuerpo grotesco evidencia el desequilibrio ontológico, la contrahechura física y metafísica, la contaminación, la asimetría, la hibridez y la transgresión. Nos recuerda que “la barbarie es el

¹⁶⁷ Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*, 310.

¹⁶⁸ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 26.

¹⁶⁹ Gorbach, Frida. *El Monstruo, Objeto Imposible. Teratología Mexicana, Siglo XIX*. (Ciudad De México: Itaca/UAM Xochimilco, 2008), 9.

closet secreto de la civilización, que a los recatos diurnos siguen los excesos nocturnos, que los binomios cultura-naturaleza y hombre-bestia son tan intercambiables como el doctor Jekyll y Mister Hyde”.¹⁷⁰ Lo grotesco, escribe el filósofo ruso Mikhail Bajtin: “Permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto”¹⁷¹, la experiencia del monstruo repele los sistemas mentales cerrados y los sistemas del conocimiento inertes, en otras palabras, abre las posibilidades tanto creativas como intelectuales y ahí radica su importancia.

Si comenzamos a enfocar nuestra atención en la estética y como lo grotesco es una de sus articulaciones, podemos hablar un poco sobre la belleza. Victor Hugo, en su prefacio a *Cromwell*, afirma que: “lo bello, humanamente hablando, solo es la forma considerada en su expresión mas simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización.”¹⁷² Siguiendo este razonamiento, aquello que no es bello es lo desequilibrado. Es importante considerar que la belleza es una categoría absoluta, lo feo, por el contrario, solo puede definirse como una sección de lo imperfecto. Victor Hugo, por lo tanto, entiende que lo grotesco se refiere a la oposición bello/feo en virtud a diversos criterios:

“... malformación (lo deforme, defectuoso y horrible), descontrol (las pasiones, el glotón, avaro o vicioso), el no ajustarse a la verdad (la superstición, las imaginaciones y la hipocresía), atentar contra la razón (la humana estupidez), la falta de bondad (los crímenes, lo rastrero, chismoso, lujurioso), y falta de seriedad (lo cómico, lo jocoso y lo ridículo).”¹⁷³

Victor Hugo abandona la noción de grotesco como un todo y pasa a considerarlo dentro de la tensión ejercida entre dos polos: uno de los polos sería precisamente lo grotesco, mientras que el opuesto lo constituiría el concepto de lo sublime y afirma que “la autentica tarea del arte reside en la combinación armónica de estos dos polos en pos de la obtención de

¹⁷⁰ *Ibid.*, 10.

¹⁷¹ *Ibid.*, 11.

¹⁷² Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 34.

¹⁷³ *Ibid.*, 34.

belleza.”¹⁷⁴ Porque si lo sublime – a diferencia de lo bello- abarca un mundo más alto y sobrehumano, en lo grotesco se nos abren las puertas de un mundo inhumano de lo nocturno y el abismo.¹⁷⁵ Victor Hugo gusta usar la oposición entre “puramente espiritual” (para lo sublime) y “*bete humaine*”¹⁷⁶ (para lo grotesco). Este último no es otra cosa sino el conocido aspecto terrenal de la naturaleza humana. Estas categorías nos hacen cuestionar si la imperfección puede que sea vital para las producciones artísticas. Si el arte supuestamente imita a la realidad, debe hacerlo en todo su ser: “la realidad resulta de la combinación de lo sublime y lo grotesco, que se encuentra en la vida y en la creación. La poesía verdadera, la poesía total consiste en la armonía de los contrarios.”¹⁷⁷ Lo que esto revela es que la belleza immaculada fatiga con su monotonía y repetición. Como dicen las brujas en la primera escena de Macbeth, “fair is foul, and foul is fair”¹⁷⁸, (Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso).

La oposición entre lo bello y lo feo ha cautivado los debates en la historia de la estética, pero a partir del Romanticismo se entendió que lo feo podía ser hermoso para el arte. En este caso, ¿Será que para que lo feo pueda ser bello es necesario que esté en algún tipo de equilibrio? Cabe preguntarse a qué llamamos feo o bello y por qué. Para Goethe, el mal gusto, lo inapropiado, lo feo, radicaba en la mezcolanza y en el desorden.¹⁷⁹ Quizá son las brujas, las que todo mezclan y desordenan, quienes invierten los valores y revelan el mundo oculto y subterráneo, donde rige lo escatológico. Tradicionalmente las expresiones artísticas occidentales se han caracterizado por omitir de la belleza -y por tanto del arte- todo aquello que produce una sensación de asco en el individuo, como por ejemplo, lo escatológico. Pero el asco no es una sensación exclusiva de la experiencia sensorial, el enfrentamiento con nuestros tabúes también lo provoca, esta provocación ha sido utilizada por el arte transgresor en muchas ocasiones. Es posible que esto sea un ejemplo de la diferencia entre lo grotesco

¹⁷⁴ Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*, 102.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 103.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 104.

¹⁷⁷ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 34.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 33.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 36.

y lo feo, el segundo es imperfecto, el primero es exacto, busca ser lo que es. Lo feo puede ser natural, lo grotesco siempre es artificial y resulta en lo “imperfecto perfecto”¹⁸⁰, lo voluntariamente imperfecto. Lo esencial de lo grotesco radica en la transgresión, en el deseo de expresar la marginalidad, en la destrucción de los límites del lenguaje manipulando las formas.¹⁸¹

Las creaciones grotescas son un juego voluntario con el absurdo, algunas veces son el resultado de la búsqueda por la indolencia o libertad. Pero el peligro existe, el abismo puede arrastrar al jugador, arrebatándole esta libertad lúdica y rodearlo de terror con los monstruos que, casi sin quererlo, se puso a conjurar. Goethe en *Diván de Oriente y Occidente* aconseja “que no se vanaglorie de tales ataduras / excepto aquel que este libre de ellas / y aquel que juegue libre con lo absurdo / que sepa que lo absurdo sabrá jugar con él.”¹⁸² Kafka describe uno de estos momentos en donde el absurdo muestra sus fauces paralizando al autor:

“Colapso, incapacidad para crear, incapacidad para estar despierto, incapacidad de soportar la vida, o mejor dicho la sucesión de la vida. Los relojes no concuerdan, mi interior se apresura en una forma 'demoniaca', 'diabólica' y en cualquier caso 'inhumana', mientras lo exterior sigue su curso aun con lentitud.”¹⁸³

Este texto describe una discordancia entre el interior y el exterior, una disociación que sufre el autor. Quizá por esto, el mundo de Kafka es casi siempre el de los espacios cerrados, un mundo sin paisajes. Es el mundo del extrañamiento e indolencia donde ni siquiera los personajes tienen características específicas, incluso a veces carecen de nombre propio.

Según el escritor alemán, Thomas Mann: “Lo grotesco es lo excesivamente cierto y excesivamente real, pero no lo arbitrario, lo falso, lo antinatural y lo absurdo.”¹⁸⁴ Sin embargo, es necesario especificar que esta definición de lo grotesco descansa en la idea de que la

¹⁸⁰ *Ibid.*, 38.

¹⁸¹ *Ibid.*, 39.

¹⁸² Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización En Literatura y Pintura*, 314.

¹⁸³ *Ibid.*, 241.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 260.

verdadera naturaleza de las cosas es perceptible solamente a partir de una distorsión o exageración. Lo grotesco sin duda existe en el realismo a pesar de que se revele a través del empleo de lo sobrenatural y que sea domesticado a partir del humor. Los autodenominados “narradores de lo grotesco”, Meyrink y Kafka, afirman que “el humor y terror son hijos gemelos de la madre fantasía.”¹⁸⁵ Ninguno de los dos basaba sus textos en los “hechos” de la realidad ya que no creían en una explicación racionalista del mundo, pero hablan de la realidad desfigurando, subrayando y estilizando los hechos. Según Kafka, “la realidad más genuina es siempre irreal” y “el sueño desvela la realidad tras la cual se rezaga la representación. Eso es lo horrible de la vida y lo estremecedor del arte.”¹⁸⁶ Sus diarios certifican la especial atención que le ponía a sus sueños, de hecho, en muchos casos, se convertían en el tema a partir del cual se desarrollaban sus relatos. Si la arquitectura de los sueños va a guiar a muchos artistas grotescos entonces podemos comprender por qué estos no pueden explicar el sentido de sus creaciones, ya que nos desviarían del absurdo. Tiene mucho sentido pensar que el mundo enajenado tiene su origen en la mirada de quien sueña o sueña despierto. En las poéticas románticas y surrealistas ya se ha dicho que la mirada onírica es paradójicamente la más dotada para captar lo “real”. Pero esta mirada poética también puede contrastar con la mirada grotesca fría y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido y es posible que los textos de Kafka coincidan más con esta perspectiva. Aun así, el grotesco y el surrealismo comparten ciertos ideales, como el regreso al inconsciente y la utilización del sueño como fuente de creación, la diferencia es que para los surrealistas, este nuevo mundo no les parecía terrorífico o angustioso, sino mas bien maravilloso.

El prólogo de la obra de teatro “*Erdgeist*” (Espíritu de la tierra) del dramaturgo alemán Frank Wedekind dice: “La bestia verdadera, la hermosa y salvaje, esa – señoras mías- está en mi arte. Fue creada para causar desgracia: cautivar, seducir, envenenar, asesinar sin que sepas nada.”¹⁸⁷ Este texto describe la obra de arte que ansia mirar a través de las máscaras artificiales de la sociedad para poder penetrar en la naturaleza del hombre. El dramaturgo

¹⁸⁵ *Ibid.*, 230.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 243.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 136

Suizo Friedrich Durrenmatt, quien fue, al igual que Wedekind, exponente del “Teatro ‘Epico”, escribe: “Lo grotesco no es sino una expresión física, una paradoja física, la presencia de una no-presencia, el rostro de un mundo privado de rostro.”¹⁸⁸ Ambas citas aciertan que el estudio de lo grotesco puede ayudarnos a comprender nuestra contemporaneidad. No puede ser coincidencia que el arte actual muestre una afinidad con lo grotesco como nunca antes había existido.¹⁸⁹

Existe una clave para comprender la estética de lo grotesco en relación con el arte, la cual es la gráfica, un vehículo propicio para su expresión. Hay una historia de lo grotesco que se deja describir exclusivamente a partir del campo de las artes gráficas. Puede que esto se deba a que el lápiz y buril son medios adecuados para la anotación inmediata y espontánea. Posiblemente, el trazo lineal y la falta de color son características efectivas para quien pretende lograr el hechizo de lo grotesco. Generalmente el creador de grotescos gusta de trabajar con total proximidad para lograr la completa interiorización, es de hecho muy sintomático que los pintores de lo grotesco prefieran a menudo un formato muy pequeño. Pero seguramente existe otro factor que pueda aclararnos más la afinidad entre lo grotesco y arte gráfico.

La pluma obedece a la ocurrencia fantástica transitoria, escribe el inquietante pathos que expresiones del tipo narran: “El artista se entrega a la anotación de las visiones nocturnas por las que está poseído.”¹⁹⁰ Obedece al capricho del instante y, justamente, al gusto de la extrañeza. La palabra “grotesco” fue acuñada al término capricho en la época de Goya, el cual fue utilizado por el artista para referirse a su obra gráfica.¹⁹¹ Son precisamente estas series las que sustentan la posible relación de Goya con lo grotesco. El carácter original de sus imágenes le otorga cierto valor transgresor al capricho, ya que rompe con el canon de la época de copiar de la naturaleza o de otros artistas históricos. Con sus grabados delata la ociosidad y la ignorancia de las clases gobernantes y privilegiadas, la corrupción del poder, la explotación del pueblo y la superstición. Si su punto de partida ha sido la razón, su

¹⁸⁸ *Ibid.*, 14.

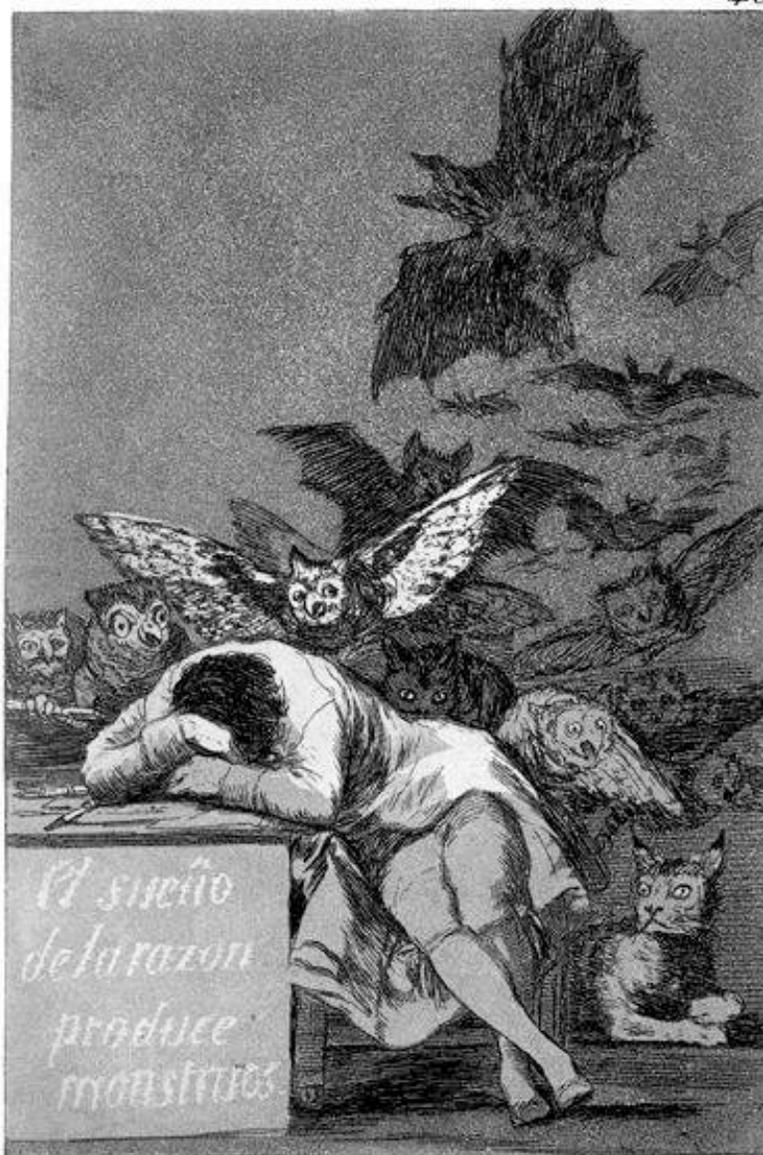
¹⁸⁹ *Ibid.*, 219.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 298 .

¹⁹¹ *Ibid.*, 299.

cosecha es contradictoria, lo cual no necesariamente lo perjudica, como dijo Unamuno: la razón es enemiga de la vida.¹⁹² Para Goya, el gran visionario, “la fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.”¹⁹³ Nos queda claro que en muchas ocasiones el artista abandona la razón y le da entrada a la visión del mal cotidiano a través de la imagen monstruosa. El idealismo de Goya es casi demoniaco, la crítica que hace de su tiempo se convierte en un viaje dantesco con visiones del aquelarre. En el aislamiento de su alma, perdió la tolerancia con las debilidades humanas.¹⁹⁴

Goya admite que el absurdo, el disparate, es una realidad



Francisco de Goya
 “El sueño de la razón produce monstruos”
 Aguafuerte y aguatinta sobre papel
 21 x 15 cm
 1799

¹⁹² Goya, Francisco, y Enrique Lafuente Ferrari. *Goya Grabados y Litografías: Estudio Preliminar*. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1961), 2.

¹⁹³ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 108.

¹⁹⁴ Rivero Angel Sanchez, y Francisco Goya. *Los Grabados de Goya. Con 28 Fotogramas*. Pp. 78. (Madrid: n.p., 1920), 22.

esencial de la existencia humana, pero llega a esa conclusión a través de su experiencia patológica: la enfermedad le revela el abismo que existe entre la razón y la experiencia humana, donde lo absurdo o caprichoso se convierte en auténticamente humano.¹⁹⁵ El artista se abandona a su fantasía y empujado por sentimientos oscuros termina en el terreno de las alucinaciones, la fronteras entre la imaginación y el delirio es más corta de lo que esperábamos.¹⁹⁶ Los elementos fundamentales que Goya maneja en los Disparates proceden del mundo del sueño obsesivo y pesadilla angustiada, como la oscuridad, las figuras gigantescas, la distorsión deformativa, el vuelo, los espacios abstractos y el terror.¹⁹⁷ Goya padeció la enfermedad profesional de los pintores, envenenamiento por plomo contenido en las pinturas temple que empleaba, denominada cólica saturnina o cólica de los pintores. Dentro de los síntomas destacan las cefaleas continuas, ataques epilépticos, delirios acompañados de alucinaciones y lesiones de los órganos de los sentidos.¹⁹⁸ Goya logró llevar al campo artístico esos sueños que lo convirtieron en el profeta de la distorsión moderna. Aun así, al contemplar sus visiones del abismo y del infierno tenemos una sensación parecida que frente a los cuadros de Pieter Bruegel el Viejo (1525/30-1569), pintor flamenco cuya obra fue coleccionada por la corte española en el mismo siglo XVI.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 111.

¹⁹⁶ Sanchez, *Los Grabados de Goya*, 45.

¹⁹⁷ Lafuente, *Goya Grabados y Litografías: Estudio Preliminar*, 23.

¹⁹⁸ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 112.

¹⁹⁹ Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*, 25.



Pieter Bruegel el Viejo
"Proverbios Flamencos"
óleo sobre madera
117 x 163 cm
1559

Aclamado hoy como uno de los artistas más originales de todos los tiempos ya que su arte es inusual y abrumador. Su genialidad provoca problemas de interpretación, se cuestiona si su obra se puede interpretar correctamente. Es a la vez arte del pasado, conectado con la cultura antigua, y del presente, mostrando una visión completamente nueva, comparable con el arte contemporáneo. Es importante hacer notar que la pintura de la Epoca Medieval era casi exclusivamente dedicada al servicio de la religión, pero la obra de Bruegel estaba dirigida siempre a la comunidad y a las masas. Bruegel fue el primero en hacer obras de caballete exclusivamente para usos privados, seleccionaba sus temas de manera libre, como un artista moderno. Sus ideas incluyen todo lo que se podía ver o concebir en su época: cielo, infierno y el mundo. Aunque su obra no fue realizada al servicio de la iglesia, la religión era parte importante de su obra. En la mente de Bruegel los sujetos de la Biblia y los eventos cotidianos se interconectaban en realidad, la cual presentaba tan colorida como las escenas folklóricas. Tenía una predilección por las escenas de muchedumbre en variedad de

movimiento, donde el diablo y la muerte constantemente aparecen como parte de los personajes. La representación de los proverbios y “parábolas” era su tema favorito ya que le daba la oportunidad de pintar el mundo que él considera distorsionado como obra del diablo.²⁰⁰ Bruegel, como Goya, tampoco pinta visiones “libres” del mundo nocturno. Su peculiaridad radica en introducir lo nocturno, el abismo y el clima perturbador, que había tomado prestados del imaginario de El Bosco, dentro de nuestro propio mundo. Lienzos tales como “Proverbios Flamencos”, están compuestos como amplios y transitables recortes de nuestra realidad.

Fue estudiado por el historiador de arte australiano Hans Sedlmayr:

“La mirada enajenante de Bruegel supone una secularización del pandiabolismo del Bosco. Es la entrada del mundo férrico del Bosco en la realidad de cada día... pero no se ha sabido reconocer verdaderamente lo que Bruegel tomó del Bosco, que no es otra cosa que la experiencia de un mundo enajenante. En el Bosco la experiencia del extrañamiento remite solo a la periferia del mundo demoníaco, participa de los tormentos del infierno, del mismo modo que lo fantasmal, lo espectral, lo sádico, lo obscuro, lo mecánico, etc. pero Bruegel da un paso adelante [...] a partir del cual el mundo ordinario es contemplado con un interés distanciado o frío”.²⁰¹

Bruegel representa este mundo de extrañamiento que podríamos llamar cotidiano “con un interés distanciado o frío”, pero no para aleccionar o advertir, sino sencillamente para plasmar el carácter incomprensible, inexplicable, ridículo, espantoso del mundo. Bruegel no pinta el infierno cristiano, cuyo horror tenía su sentido gracias a un orden divino, él pinta un mundo absurdo de su propia invención que impide al espectador cualquier interpretación o afinidad emocional. La perplejidad del espectador ilustra un rasgo de lo grotesco como tal y este rasgo lo constituye el hecho de que el creador no ofrecía ningún significado a lo que presentaba, sino que simplemente dejaba que lo absurdo se alzara como entidad autónoma, como absurdo sin más.²⁰²

²⁰⁰ Bruegel, Pieter, y Gustav Glück. *Peter Brueghel the Elder*. (London: Thames and Hudson, 1958), 5.

²⁰¹ Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*, 61.

²⁰² *Ibid.*, 67 .



James Ensor
"Entrada de Cristo a Bruselas"
óleo sobre lienzo
258 x 430 cm
1889

Por último, me gustaría hablar de los elementos grotescos en la obra de James Ensor (1860-1949), pintor belga Expresionista y Surrealista. Inspirado en el Impresionismo francés, Ensor aprende un trazo deshilachado y roto que le sirve para representar temas progresivamente más extraños pero siempre iluminando cierta imaginación perversa que plasmaba en objetos carnavalescos. El vestía esqueletos en su estudio y los plasmaba en coloridas escenas sobre lienzo y empleaba máscaras en sus naturalezas muertas para potenciar el impacto psicológico y teatral de sus composiciones. Pero aun más característico de su arte es su manera de plasmar seres humanos en proceso de alienación: hombres convertidos en simples muecas, en antifaces y máscaras; lo cual se trata de motivos y significados muy característicos de lo grotesco.



Luca Signorelli
"Condenados del Juicio Final"
Fresco en la Catedral de Orvieto
1502

Pero lo que conecta especialmente la obra de Ensor con el tema de esta investigación es específicamente su forma de arrebatarle la individualidad a sus figuras, las transforma en masas. Estas turbulentas masas, grumosas multitudes que se hacen un torbellino humano son un elemento que hemos visto en obras grotescas de Luca Signorelli, El Bosco y Bruegel; también las encontramos en las estampas de Callot. Pero la diferencia es que en las obras de los artistas antes mencionados, esas masas se descomponen en grupos cuando uno se aproxima al cuadro, de manera que uno puede recorrer la obra brincando de escena en escena y de grupo en grupo. Ensor, por lo contrario, logra plasmar por primera vez el fenómeno de las masas. Esto es de gran importancia para la visión de la estética grotesca aplicada a la megalópolis, donde lo que predomina es la masa, y en su movimiento

ingobernable, “resulta ser más que la suma de las partes.”²⁰³ Esta masa se puede entender como un ser monstruoso, omnipresente y violento. En el retrato que hace Ensor de este ser descubrimos un carnaval de formas, una catástrofe de la carne. El plasma el horror que produce un mundo que no es cosmos sino caos; nos encontramos en un universo amenazador, poblado por materias informes y el cual es esencialmente inhabitable.

Según Francis Bacon “Salomón dijo que nada nuevo hay bajo el sol. De forma que, así como Platon pensó que todo conocimiento no es sino recuerdo, Salomón concluyó que toda novedad no es sino olvido.”²⁰⁴ Es interesante relacionar esta cita con la estética de lo grotesco ya que nos conduce a pensar que todo aquello que estamos descubriendo en la gruta, todo lo que pudiéramos encontrar oculto bajo la superficie, ya lo conocemos. Está en nosotros, detrás de la cortina con la que separamos en nuestra mente aquello que compone nuestra vida diaria y aquello que no queremos reconocer como propio. Es posible que las obras de arte que revelan lo grotesco son en verdad *memento mori*, creaciones para recordar nuestros encuentros con lo grotesco, pero al mismo tiempo, creaciones que nos permiten olvidar y exorcizar. Estos espectros, ya sean visitantes nocturnos, intromisiones diurnas o perpetuos inquilinos de nuestras ensoñaciones, al ser concretizados en tinta y papel, pueden ser procesados. Es posible que pierdan parte de su poder al ser materializados en un cuerpo. Estas obras de arte posibilitan el duelo, sin el cual la historia sería una abominación. En realidad, no existe dispositivo alguno para olvidar, tan solo existen sistemas para recordar o para recordar mal, “y es que, mas que por defecto, se olvida por exceso [...] no se olvida por anulación, sino por superposición, no por producción de ausencia, sino por multiplicación de presencias”.²⁰⁵ Podemos limitarnos a olvidar sobrecargando la memoria – hasta la locura, a veces. Podríamos decir que las obras de arte nos regalan una secreta liberación. Lo oscuro adquiere rostro, lo inquietante se revela, lo inconfesable consigue lenguaje. Y con ello llegamos a nuestra última definición: “la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoniacas de nuestro mundo.”²⁰⁶ Este intento ha tenido

²⁰³ *Ibid.*, 291 .

²⁰⁴ Rosa y Vázquez, *De Lo Grotesco*, 189.

²⁰⁵ *Ibid.*, 194 .

²⁰⁶ Wolfgang, *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*, 315.

lugar en todas y cada una de las épocas históricas. Nuestro análisis reveló, sin embargo, que su frecuencia e intensidad podía variar considerablemente y que nuestra actualidad, al parecer, tiene mucho que exorcizar.

2.4. Definición del monstruo

El problema de los monstruos es tan antiguo como el hombre mismo.²⁰⁷ Ellos se han filtrado entre los individuos de diferentes culturas, se han multiplicado y transformado con el tiempo, haciéndose infinitos. La teratología, o estudio de los monstruos, es una disciplina que ha sido estudiada desde diversos puntos de vista, como la medicina, la biología, la mitología, la literatura, etc. Para la ciencia, el monstruo tiene una especificidad muy clara, es el organismo, animal o vegetal que presenta malformaciones y el interés principal de su identificación consiste en encontrar las causas de estas. Pero los monstruos que se estudiarán en este proyecto pertenecen al dominio de la fantasía y el mito. Una y otra vez, la literatura fantástica actual nos reitera que los fantasmas están en el sujeto y no en la realidad.²⁰⁸ Si el hombre ha convivido con monstruos desde el inicio y si los halla por doquier, parece que hubiera algo de natural en ellos. Es significativo que nuestra sociedad, tan presuntamente avanzada, no los ha querido, o no los ha podido desterrar. El monstruo es *per se* relevante, asombroso, inquietante, portador de noticias extrañas, muchas veces de catástrofes anunciadas, de cambios inminentes. No es coincidencia que el hombre encuentra al monstruo donde quiera que se encuentre a sí mismo. Es en cierto sentido, espejo que refleja lo que el hombre comparte de monstruoso con el monstruo mismo, como dijo Omar Khayam - “El cielo y el infierno están en ti”²⁰⁹. Ya sea como fruto del inconsciente colectivo o individual; adoptado de antiguas culturas o producto del temor de los tiempos modernos, el monstruo ambivalente y variable ha acompañado a los hombres, cambiando de piel en cada época. En ocasiones el monstruo puede ser racional pero en el predomina la irracionalidad;

²⁰⁷ Santiesteban, *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*, 13.

²⁰⁸ Marin, *Imágenes de La Imaginación*, 23.

²⁰⁹ Santiesteban, *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*, 20.

no obstante, pertenece en esencia al reino de lo animado.²¹⁰ Lo cual conlleva a preguntarnos si el movimiento, crecimiento y vitalidad de la megalópolis pudiera ser considerada como una especie de animación.

2.5. Megalópolis cruel devoradora y la Entropía del monstruo

Para la cultura greco-occidental, el ente monstruoso por excelencia es la naturaleza, entendida esta como todo aquello que escapa total o parcialmente al control del ser humano. El hombre mira y se inspira a partir de la naturaleza, como: el clima, animales, fuego, funciones corporales, reproducción, nacimiento y muerte; pero esta admiración enmascara al terror. Innumerables veces los esfuerzos por controlar la naturaleza se vuelven contraproducentes, en el antes mencionado mito del Prometeo moderno, podemos explorar esta rebelión a través del monstruo de Frankenstein. En la cultura contemporánea existe una obsesión por controlar y racionalizar a la naturaleza.

El terror a los aspectos más profundos y sombríos de estas fuerza ingobernable es en muchos casos reprimido; por ejemplo, la imagen de la maternidad es empaquetada en las postales del diez de mayo y nadie se preocupa por recordar el terrible simbolismo de la Coatlicue.²¹¹ La figura femenina es con frecuencia adjuntada a un cuerpo bestial, encarnando el deseo que atemoriza y destruye a la vez que atrae y seduce. Las deidades maternas ocupan un simbolismo dual en donde la figura materna es portadora a la vez de creación y destrucción; “la gran generadora y la cruel devoradora”.²¹² En el arte figurativo, los monstruos con características femeninas son recurrentes, haciendo comunes las obras que plasman lo femenino como peligroso y como erotismo amenazante.²¹³ También es común que se le proporcione un estatus femenino a la ciudad como madre de todos los que la habitan, y de una manera más negativa, representada como la gran prostituta babilónica y sede del pecado. De manera inversa, este ser puede representar nuestra separación

²¹⁰ *Ibid.*, 29.

²¹¹ *Ibid.*, 19.

²¹² *Ibid.*, 51.

²¹³ *Ibid.*, 242.

irreversible con la naturaleza, haciendo que la monstruosidad y la cultura vayan de la mano.

El monstruo es desorden y va *contra natura*²¹⁴, es forzosamente la anormalidad y la falta de armonía. Esta separación con la naturaleza testifica que “la luz, el aire, la más simple limpieza animal, deja de ser una necesidad para el hombre. La basura, esta corrupción y podredumbre del hombre, la cloaca de la civilización se convierte para él en un elemento vital..”²¹⁵ Esta noción va ligada al concepto de Entropía, como la tendencia de la materia al caos. La ciudad monstruosa alcanza su potencial al ser el ente abyecto, reflejo honesto de un mundo también abyecto. Pero en el caso de la Megalópolis, el descenso al caos no es una decisión consciente, pudiéramos decir que pertenece a la categoría de los monstruos cuasiactivos: aquellos que actúan como autómatas, sin numen propio. Encarnan una gran fuerza desencadenada y sustraída de toda moral. Puede que tengan características tanto 'buenas' como 'malas', pero no podemos decir que sean ni lo uno ni lo otro. Su ambigüedad e indeterminación, en ese sentido, son debidas a su falta de albedrío. Esta categorización precaria no puede abarcar la esencia del monstruo volátil, ya que “cuanto más próximos estamos de definirlos, los seres precipitados se alejan de nuestro alcance”.²¹⁶ El espacio urbano que habitamos, es a la vez amargo y duro, monótono y alienado, inmisericorde y trivial, pero en el depende la realidad de nuestra época. En nuestros días no se puede huir del espacio urbano hacia la naturaleza. Debemos ir aceptando que no es posible encontrar refugio en el “exilio romántico” porque, fuera de la ciudad, la naturaleza esta herida y, en ocasiones, encadenada al desastre. Nuestro tiempo vital está encadenado a los desiertos urbanos plagados de artefactos.²¹⁷

Soportamos la ciudad en transición constante, nos convertimos en víctimas de la “ciudad-sin-ciudad”, y nos rendimos ante el poder de la ficción. La causa por la que los habitantes de la ciudad se amparen en la ficción no es otra que una realidad hostil que los desplaza de una realidad urbana al mundo imaginario. La idea de colectividad solidaria de la población solo se percibe en ocasiones de gran conmoción o en días de tragedia, y aun así,

²¹⁴ *Ibid.*, 42.

²¹⁵ Marx, Karl, “Manuscritos de Economía y Filosofía, tercer manuscrito” en *La Ciudad: Inscripción YyHuella*, de Diaz, 223.

²¹⁶ Santiesteban, *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*, 57.

²¹⁷ Alba, *La Metròpoli Vacía*, 125.

enseguida se disuelve. A este estado de disolución contribuyen la forma del espacio y la dimensión de las aglomeraciones urbanas, que favorecen la condición de Entropía. La maldición del mundo urbano es que contiene una imagen de desorden en lugar de arquitectura. Esta visión expresa el miedo de la sociedad a la inestabilidad de los asentamientos y a los entornos que, debatiblemente, reflejan el desorden social. Siempre hemos alentado miedos relativos al espacio y al entorno, de generación en generación dibujamos sobre el mundo habitado y construido la trama de la desconfianza y el miedo.

“Pues veo la violencia y la discordia en la ciudad;
merodean día y noche desde lo alto de sus muros; inequidad y opresión en medio de ella.
Hay solo insidia en medio de ella,
no se ausentan de sus plazas la tiranía y el engaño”²¹⁸

2.6. Monstruo como Dualidad

Nietzsche, en “Mas allá del bien y del mal”, nos alerta que el observar monstruos, puede ser peligroso por la posibilidad de convertirnos en ellos: “Quien con monstruos lucha, cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti”.²¹⁹ El hombre los crea a partir de sus temores y sus sueños, plasmando en ellos lo que no quiere ser, pero que le resulta familiar. La lucha entre el héroe y el monstruo, por ejemplo, no es otra cosa que la lucha entre las dos vertientes del yo, la oposición binaria dentro del sujeto. Es la lucha por la unidad de lo fragmentado, por conciliar los contrarios que lo dividen. A cada doctor Jeckill corresponde un señor Hyde. El monstruo, en la esfera psicológica, despierta temor y envidia; representa simultáneamente los daños que tememos sufrir y el poder ilimitado que deseamos ejercer, por eso nos atrae, nos excita y nos repele. Es el rechazo al aburrimiento de la vida cotidiana, pero también el sentimiento de inseguridad y angustia que provoca lo desconocido. En el momento en el que reconocemos esa fuerza como un desdoblamiento de nuestras propias pulsiones, se produce la revelación: el monstruo es, a fin de cuentas, la naturaleza que se rehusa a abandonarnos.

²¹⁸ Salmos, 55: 10-12 en *La Ciudad: Inscripción y Huella*, de Díaz, 150.

²¹⁹ Santiesteban, *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*, 55.

2.7. Megalópolis Ciudad de los Muertos. Víctima de su propia desmesura

“Ahora era cuando a más tardar debería verse Manchester en toda su magnitud. Pero no se vislumbraba mas que un resplandor mortecino, como una brasa ya casi ahogada por la ceniza. Un manto de niebla que había emergido sobre un área de más de mil kilómetros cuadrados que ocupaba la ciudad, construida con innumerables ladrillos y habitada por millones de almas muertas y vivas”.²²⁰

Podemos identificar al monstruo metropolitano, no tanto como un villano, sino como una víctima de su propia insustentabilidad. El monstruo, tal y como las Megaciudades contemporáneas, son inviables; seres predestinado al fracaso por culpa de su desmesura.²²¹ Estos seres habitan los confines; el borde entre lo real y lo imaginario, también son momentáneos, dada su incoherencia formal y biológica. ¿Pero cuál es la razón por la cual este problema se está acentuando? El proyecto de la modernidad consumidora respalda el desarrollo sin límites y la división territorial y social, lo cual ha determinado una forma urbana que se caracteriza por la expansión desmedida sobre el territorio, el cual es conectado por medio de autopistas y medios individuales de movilidad.²²² Pero justo este modelo es lo que crea su incoherencia formal y biológica. una sociedad sostenible no puede basarse en el consumo, individualismo y egoísmo sin límite. Para idear una ciudad y una sociedad sostenible es necesario consumir menos y distribuir con mayor igualdad los recursos, pero esta utopía, hasta el momento, jamás se ha logrado.

Según Garcia Ernest en su introducción al libro “Creando Ciudades Sostenibles”:

“La viabilidad o sostenibilidad medioambiental de las ciudades puede aumentarse en la medida en que su metabolismo y {...} su huella ecológica se reduzcan. Ello exige que el uso de los recursos sea menos caprichoso y despilfarrador, más eficiente y, en la medida

²²⁰ W.G. Sebald, “Die Ausgewanderten, 1992” en *La Ciudad: Inscripción y Huella* de Diaz, 209.

²²¹ Santiesteban, *Tratado de Monstruos*, 63.

²²² Muxí. *La Arquitectura de La Ciudad Global*, 169.

de lo posible, más circular. Otra de las aportaciones fundamentales del nuevo urbanismo ecológicamente consciente {es considerar que} las causas de la degradación ambiental y de la degeneración cultural de las ciudades son las mismas (y pueden combatirse al mismo tiempo).”²²³

Es muy importante que las ciudades encuentren soluciones para detener el desgaste de la tierra y garantizar la continuidad del planeta y los recursos para las generaciones venideras. Esta tarea verdaderamente les corresponde ya que son las mayores consumidoras del planeta, al igual que el hogar para dos tercios de la población en exponencial crecimiento.²²⁴ En nuestro presente, el espacio donde habita el adiposo cuerpo de la ciudad se vuelve precario y degradado; la descomposición de lo que rodea al monstruo es lo que conlleva a la finitud. Rompe las reglas, se 'sale' de la naturaleza por lo cual debe ser sacrificado. En ese sentido, el monstruo puede ser definido como el chivo expiatorio que redime a la sociedad.²²⁵ En muchas instancias, los sociólogos han interpretado al monstruo como la personificación de los problemas y vicisitudes por las, que de manera transitoria o permanente, atraviesa un país determinado.²²⁶ De esa forma, el monstruo es a la vez un medio de investigación del alma humana y un instrumento terapéutico. Proyectar los fantasmas y monstruos equivale a exorcizarlos, a juzgarlos y liberarse, parcial o totalmente de lo que realmente representan.²²⁷ Pero, ¿Qué pasa cuando estos fantasmas de nuestra cotidianidad se están convirtiendo en las personas desconocidas que están a nuestro alrededor, y el entorno en donde vivimos?

En el poemario “The Waste Land” de Thomas S. Eliot, en el poema titulado “The Burial of the Dead”, el autor establece una metáfora entre la ciudad de los vivos y la de los muertos que, de manera inquietante, permea la literatura urbana: la polis como necrópolis. En el curso del poema, se verá el paso de la multitud, en su estado de alienación, como un desfile de fantasmas que nos da la sensación de deambular entre espíritus:

²²³ *Ibid.*, 172.

²²⁴ *Ibid.*, 176.

²²⁵ Santiesteban, *Tratado de Monstruos*, 97.

²²⁶ *Ibid.*, 158.

²²⁷ *Ibid.*, 159.

“Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.”²²⁸

“La ciudad irreal,
Bajo la neblina sepia del alba invernal,
Una multitud fluía sobre el Puente de Londres, tantos,
Nunca hubiera pensado que la muerte hubiera deshecho a tantos.
Suspiros, cortos y espaciados, fueron exhalados,
Y cada hombre fijaba los ojos a sus pies”²²⁹

Es difícil separar ahora de la memoria poética de las ciudades esta imagen de sonambulismo: ya que explica, en cierto modo, la forma mecánica que adquiere la vida, el movimiento rutinario y sumiso de los espectros que caminan con la mirada fija ante sus pies, convirtiendo en sombras de personas más que individuos. Este poemario persigue otros fines, probablemente distintos al de representar la ciudad, pero se instalan en su espacio y no pueden independizarse de la presencia de sus rasgos físicos. También es impactante la mención de la basura, el detrito urbano que destila el Támesis y en sus orillas: “el río suda petróleo y alquitrán.”²³⁰

Las Megalópolis son fenómenos sociales en constante transformación y crecimiento, pero una cosa que se mantiene constante es la existencia de la pobreza y la población marginal. La globalización económica tiene una de sus más importantes influencias en el espacio urbano. La población mundial se está convirtiendo en población urbana, donde “adaptarse o morir”, parece ser el eslogan de la llamada “modernidad”.²³¹ Pero como dice el

²²⁸ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 244.

²²⁹ La traducción es mía.

²³⁰ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 245.

²³¹ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. 198.

antropólogo francés Alfred Sauvy: “La sociedad occidental ha resuelto el problema de la miseria; ha suprimido las miserias aparentes ocultándolas y cerrando los ojos ante ellas.”²³² El autor se refiere a que la estética lo tapa todo y este concepto genera las ciudades-maqueta, donde todo es juzgado solo por la mirada exterior. Desde esta perspectiva, las favelas o barrios populares deben ser suprimidos por ser desagradables a la vista, no porque constituyen pruebas irrefutables de injusticia social.²³³ Para este autor, “una aglomeración de 8 millones de habitantes, adquiere una forma cada vez más próxima a lo monstruoso, llega para algunos a tener un carácter infernal, simplemente por la deliberada negativa de mirar las cosas.”²³⁴ Pero con respecto a las grandes aglomeraciones humanas, la opinión es casi unánime; son “ciudades sin alma”²³⁵, focos de psicosis, de delincuencia juvenil, de disgregación social. Sauvy concluye que: “El egoísmo, la fuerza de los intereses particulares, y las grandes satisfacciones experimentadas por los usuarios han contribuido a poner una venda sobre los ojos de todos.”²³⁶ ¿Pero esta fachada de ciudad, con los cimientos vencidos, hasta cuándo va a seguir en pie? Se ha argumentado que la megalópolis es una forma de la necrópolis, es decir, ciudad de la muerte.²³⁷

Lewis Mumford, en el capítulo 8 de su libro “The City In History”, describe con poderosas imágenes la decadencia de Roma de Megalópolis a Necrópolis: Una sucesión lógica va de la polis a la metrópolis, para luego extenderse a la megalópolis y terminar en la necrópolis.²³⁸ El autor hace alusión a la incapacidad de la tecnología moderna para generar un desarrollo urbano viable y sustentable. La expansión de la megaurbe siempre está acompañada de la modificación del clima, la calidad del aire y del agua. Las metrópolis se convierten en espacios conflictivos, en donde los desastres, la vulnerabilidad y los riesgos urbanos están presentes en la vida urbana, en sus diversos ámbitos: natural, social y

²³² Sauvy. *Los Mitos de Nuestro Tiempo*. 118.

²³³ *Ibid.*, 151.

²³⁴ *Ibid.*, 161.

²³⁵ *Ibid.*, 152.

²³⁶ *Ibid.*, 187.

²³⁷ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. 40.

²³⁸ Krieger, *Megalópolis*, 29.

tecnológico.²³⁹ El alto factor de riesgo que presentan gran parte de megalópolis es por la tendencia a la concentración de la población junto con la mala calidad de los servicios y viviendas, lo cual da como resultado que numerosas poblaciones tengan una gran vulnerabilidad frente a desastres naturales y humanos.²⁴⁰ Una de las características más notables de las áreas metropolitanas es la creciente concentración de personas sin empleo o subempleadas que viven en los llamados asentamientos precarios. Estos asentamientos generalmente se localizan en “barrancas susceptibles a deslaves, inundaciones, sismos, hundimientos, etc. y que combinadas con las malas condiciones de construcción de la vivienda y la carencia de servicios de drenaje y alcantarillado acentuaron el riesgo de ser factores de desastre.”²⁴¹ Esto sumado a la congestión del tráfico, los altos niveles de costo de vida, escasez de los servicios, alienación, desintegración y diferenciación social, han producido un sentimiento generalizado de malestar respecto a estas megalópolis. Existe un consenso aparente sobre la posibilidad de una “crisis urbana” que sería el producto del tamaño “excesivo” del monstruo urbano.²⁴² Pero aun así, millones de familias huyen hacia las ciudades, ocasionando su vertiginosa, caótica e irracional expansión; ensanchando el volumen de la fuerza laboral disponible que no guarda correspondencia con el tamaño del aparato productivo, quedando gran parte sin trabajo.²⁴³ Estas masas abandonadas a su suerte y riesgo, se encuentran con posibilidades sumamente restringidas de acceder al mejoramiento en sus condiciones de vida; que fue exactamente el ideal que las atrajo a la ciudad, como palomillas a la luz.

Por otra parte, se multiplica el miedo a la superpoblación, en particular si se trata de masas de personas susceptibles.²⁴⁴ Durante centenares de milenios, la especie humana estuvo en constante amenaza de extinción. La despoblación, desde los tiempos más antiguos, causa *horror vacui*, que se relaciona con el mito universal del desierto de la

²³⁹ Rodríguez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. 78.

²⁴⁰ *Ibid.*, 170.

²⁴¹ *Ibid.*, 185.

²⁴² *Ibid.*, 174.

²⁴³ *Ibid.*, 176.

²⁴⁴ Sauvy. *Los Mitos de Nuestro Tiempo*. 192.

tierra.²⁴⁵ No me refiero a un desierto lejano y exótico con camellos y dunas, sino un desierto en el paisaje urbano, en el presente estamos viviendo justo lo contrario. Todas las especies tienen una capacidad excesiva para la reproducción, o de lo contrario se extinguirían en momentos de crisis. Por esto mismo, muchas especies tienen mecanismos autorregulatorios de control de nacimiento que impiden que caigan constantemente en situaciones de crisis y sufrimiento debido al hambre. En el caso del hombre, sin embargo, estos mecanismos, si es que existen, son ineficaces. La humanidad se ha reproducido exponencialmente, tanto en condiciones de hacinamiento y presión, como prósperas.²⁴⁶ En el caso del hombre, que se encuentra en la punta de la cadena alimenticia, el único regulador son las pandemias y la institución característicamente humana de la guerra. Pero con un giro tragicómico del destino, en el mismo momento en que la institución de la guerra pareció capaz de tomar proporciones verdaderamente significativas, la tecnología militar avanzó de tal manera que la guerra a gran escala se volvió imposible.²⁴⁷

Esta frialdad al hablar de temas como la guerra y la regulación de la sobrepoblación es realmente inquietante, pero quizá es un tema al que llegamos cuando cuestionamos la insuficiencia de recursos ante el crecimiento desmedido de la población. El filósofo finés Pentti Linkola, tiene una teoría extremista con respecto al futuro de la raza humana; él dice que para que el planeta continúe viviendo, el hombre, u *homo destructivus*, como él lo llama, tiene que ser violentamente diezmado hasta quedar solo una fracción de la actual población mundial.²⁴⁸ Linkola se pregunta: “¿Qué es el hombre? Si lo describimos con una sola palabra sería: demasiado. ¿Qué significado tienen estas masas, para que sirven? ¿Qué nueva contribución esencial traen al mundo centenares de sociedades humanas similares las unas a las otras?”²⁴⁹ A Linkola no solo le preocupa la extinción de la vida debido a la explosión demográfica, sino que también considera que,

²⁴⁵ *Ibid.*, 193.

²⁴⁶ Linkola, Pentti, “Marea Humana” en *Nueva Cultura del Apocalipsis* Parfrey, Adam. (Madrid: Valdemar, 2012), 669.

²⁴⁷ *Ibid.*, 671.

²⁴⁸ *Ibid.*, 665.

²⁴⁹ *Ibid.*, 667.

“Todas estas bulliciosas multitudes productoras de porquería, también asfixian y degradan su propia cultura, aquella en la que los individuos y las comunidades tienen que buscar desenfrenadamente el “significado de la vida” y crean una identidad para ellas mismas a través de discusiones mezquinas e infantiles”.²⁵⁰

No voy a especificar los remedios que a Linkola se le ocurren para mejorar este problema ya que me parecen de mal gusto y fuera de lugar, pero considero que, aunque es un tema delicado, el problema de la sobrepoblación está íntimamente conectado con la necrópolis.

Como estudiamos en apartados anteriores, los monstruos son máquinas de significado; su nacimiento y, en ocasiones, su muerte, habla de los miedos y ansiedades de una cultura en un determinado periodo histórico.²⁵¹ Se cree que es a partir de finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX que el horror en los relatos se desplaza de lugares y entornos (castillos, bosques e iglesias) al cuerpo (Frankenstein, Drácula).²⁵² Pero este acercamiento se potencializó aun más en el presente con la figura del muerto viviente, o zombie, escenario apocalíptico de nuestra cultura popular. Tal vez esta singular atracción puede racionalizarse como una forma de catarsis. El apogeo del fenómeno Z despierta emociones contradictorias de manera simultánea, pasa desde el horror por enfrentarnos a ellos, hasta la atracción por experimentar la horda. Al público le interesan los zombis porque son un monstruo con el que se pueden identificar o en el que pueden proyectar sus miedos ante el fenómeno de las masas. Los zombis son la amenaza perfecta del siglo XXI porque engloban las amenazas de nuestro presente: pandemias, cambio climático, ataques terroristas y la multitud.²⁵³ La plaga zombi nos propone la caída del sistema, el miedo al caos, la desmembración del cuerpo social, y esta distopía parece ser muy atractiva en el presente. Asegura Rafael Villegas en el artículo “Esos Zombies que Somos” de la revista “Replicante” que:

²⁵⁰ *Ibid.*, 668.

²⁵¹ Ruiz Lembo, Rebeca Alejandra, Lic. en Lengua y Literaturas Modernas (Inglesas) *Una Introducción al Estudio del Zombie: De Haití a White Zombie*. (Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2009), 10.

²⁵² *Ibid.*, 22.

²⁵³ Tovar Guadarrama, Xochipilli, Lic. en *Ciencias de la Comunicación (Periodismo)*. *Era Zombie: El Fenómeno “F” en El DF.: Reportaje*. (Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2014), 57.

“Si uno se pone a ver los números de la producción de películas de zombis se da cuenta de que (...) a partir del año 2000 para acá, es realmente la época de oro del zombi (...) se hicieron más de 400 películas de zombies nada mas en idioma inglés (...) Eso quiere decir que esta época es la época en la que el zombi despierta interés a otro nivel”²⁵⁴

Pero, ¿Cuál es la razón por este interés, y es importante? El género de terror pasa a menudo inadvertido por su exceso, pero es justo ahí donde tiene la libertad de hacer análisis profundos sobre la sociedad en la que vivimos. Quizá el papel de la figura del zombi es materializar el miedo a las masas o tal vez materializar la utopía añorada por una generación que prefiere la caída del sistema que seguir viviendo con las restricciones de la modernidad.

El doctor en comunicación, Jorge Martínez Lucena, escritor de “Ensayo Z”, asegura que:

“Sabemos perfectamente que estamos zombificados por una u otra razón. Zombificados a través de las redes sociales, de nuestros gustos, de nuestras estrategias afectivas, zombificados también por el poder y la sociedad, por la política local e internacional, por las exigencias del capitalismo”²⁵⁵

Este engendro ilumina el lado oscuro de la condición humana, mostrándonos el verdadero peligro de una sociedad en descomposición: nosotros. Jorge Fernández González, autor del libro “Filosofía Zombi”, manifiesta que:

“La paranoia rige la lógica de las sociedades actuales, por ello, la sismología del zombi nos constituye como una humanidad desconocedora de sí misma. (...) a través de la ficción, hace estallar el marco de nuestra propia condición identitaria. (...) el zombi es el otro que me devuelve mi reflejo, un reflejo empantanado por la degradación de la carne.”²⁵⁶

Trevor Fencott, presidente de “Juegos Groove” habla de esta proyección que hacemos con el

²⁵⁴ *Ibid.*, 28.

²⁵⁵ Tovar, *Era Zombie* ., 61.

²⁵⁶ *Ibid.*, 62.

zombi: “En muchos sentidos somos como zombis (...); ya no están en los cementerios, los zombis de hoy están en los centros comerciales.”²⁵⁷ Quizá la figura del muerto-vivo no tenga nada que ver con el miedo a la muerte, sino con nuestro miedo a vernos reducidos en la masa, a perder nuestra identidad y tal vez lo más cercano que tenemos con eso es la epidemia contemporánea de la depresión. Como se describe en el libro “Ensayo Z” del Dr. Lucena:

“Parece que habitamos en una cultura que provoca depresión (...) la depresión crece, como lo hace el número de zombis(...) El deprimido, así como el zombi, forma parte de la muchedumbre solitaria. Una marea de enfermos que viven fuera del tiempo de sus coetáneos (...) literalmente vive en otro tiempo, mucho más lento”²⁵⁸

Las tasas cada vez más elevadas de depresión son, incuestionablemente, consecuencia de la modernidad, con su acelerado ritmo de vida, el caos tecnológico, la alienación, la ruptura de las estructuras familiares tradicionales, la soledad, el fracaso de los sistemas de creencias que alguna vez parecieron darle sentido y orientación a la vida. Esto nos ha llevado a una situación catastrófica comparable con el fenómeno Z, afirma el Dr. Lucena.²⁵⁹ En conclusión, es muy factible que el origen del Apocalipsis zombi en la ficción se dio porque no podemos acabar con el capitalismo en la vida real, pero es nuestra fantasía. Podemos imaginarnos una plaga mundial, un meteorito, el derretimiento de los casquetes polares, pero no podemos imaginar una salida del capitalismo lograda por la acción humana. Según el imaginario, hace falta que algo venga de fuera para realizar lo que de otro modo sería inimaginable. En este caso, lo que viene a salvarnos de la condición moderna no es otra cosa que nosotros mismos, liberados de nuestra autonomía e individualidad, de nuestra conciencia y vida interior.

²⁵⁷ *Ibid.*, 26.

²⁵⁸ *Ibid.*, 66.

²⁵⁹ *Ibid.*, 67.

CAPÍTULO 3. MEDIOS ARTÍSTICOS EN TORNO A LA MEGALÓPOLIS MONSTRUOSA. DESARROLLO DE LA PROPUESTA DE PRODUCCIÓN

3.1. Megalópolis Monstruosa como musa de la literatura y el cine

Las Megalópolis se pueden considerar materia del arte, musas que motivan la creación. Las artes, la literatura y el discurso filosófico del siglo XX y XXI reflejan y se inspiran en la continua metamorfosis de las ciudades modernas. Las artes acercan el microscopio a un trozo más pequeño del gran organismo, nos trasladan a su célula básica. El arte es selectivo, posiblemente para poder asimilar el torrente infinito de información que conforma el mundo nuevo de la Megaurbe, un mundo de aparición precipitada. El arte fue uno de los territorios más afectados por el impacto de la Globalización, especialmente en la percepción de la atmósfera urbana. La ciudad reflejada en la obra artística se convierte en una de las dimensiones de la ciudad real, aunque en un distinto plano de la realidad. La novela urbana, la poesía urbana, la pintura, la fotografía y el cine leyeron una ciudad distinta a la objetiva, pero no proyectaron una ciudad ficticia, utópica o falsa, sino una ciudad sentida, vivida y próxima a la experiencia humana. Una ciudad más accesible para el lector y para el espectador de las nuevas sociedades urbanas. La imaginación literaria, en particular, sirve como un agudo espía que goza de un punto privilegiado de libertad perceptiva y de movilidad representativa.

Las diferentes formas de representación, o medios artísticos, establecen puentes entre sus distintos lenguajes, permitiendo las contaminaciones mutuas que son esenciales al hablar de la ilimitada Megaciudad. Así, la ciudad representada en la pintura puede reflejarse en el campo literario, que la complementa. Del mismo modo, la literatura construye paisajes urbanos que se trasminan al universo de las imágenes, como ocurre en la pintura, en la fotografía y en el cine, donde la ciudad recibe una fuente de iluminación distinta, pero inspirada por las otras. La ciudad ha tomado el lugar que antes, en las artes figurativas, ocupaba el cosmos y el orden cósmico, y ya no son históricas, sociológicas o epistemologías, sino metafóricas.²⁶⁰ La ciudad se multiplica en sus múltiples versiones, formando un sistema

²⁶⁰ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 188.

que puede llegar a transformar nuestra visión particular de la ciudad, ya sea la de una ciudad concreta, fantástica o recordada.²⁶¹

La percepción individual, por su parte, interfiere con el sistema de la cultura, pero inevitablemente, nuestras proyecciones cotidianas están influenciadas por las imágenes elaboradas en nuestra cultura compartida. La ciudad adquiere, entonces, una presencia ineludible y llega a su máxima expansión a través de los medios de comunicación de masas, en la publicidad y prensa diaria. La Megalópolis del presente, aun en vías de construcción como organismo concreto, crea una imagen más poderosa en el *mass media*, incluso que la que crea nuestra experiencia real.²⁶² La literatura y la poesía urbana, desde el nacimiento de la ciudad industrial, han formado algunas imágenes que parecen insuperables desde el campo de las representaciones visuales.

La ciudad de las palabras revela elementos de la experiencia del sujeto urbano, y suele rebasar el simple nivel descriptivo para establecer una relación crítica entre el actor y su medio. Ha abierto la conciencia del espacio a partir de la materia común del lenguaje y, como lo ha dicho Víctor Hugo, ha transformado la urbe en un “libro de piedra”²⁶³. Entre todas las formas de representación del medio urbano, la literatura posiblemente ofrece el discurso más incisivo, capaz de penetrar en la relación compleja del sujeto con el espacio.²⁶⁴ Un ejemplo clave de exploración de la urbe como catalizador de la experiencia humana es la cartografía literaria de París a mediados del siglo XIX, “Les Misérables” de Víctor Hugo. En esta novela, a espaldas de la reforma urbanística de Haussmann, Víctor Hugo renunció al sueño de la bella ciudad medieval, y estableció razones para admirarla como ciudad moderna. En el texto, sobresale un episodio urbano que subraya una visión muy particular de París: la persecución de Jean Valjean por parte del policía Javert, a lo largo de las cloacas, del “intestino de Leviatan”.²⁶⁵ Esta es una escena que ha sido muy utilizada por el cine. La carrera nos coloca en la cara oculta de la ciudad, en su realidad intestinal, donde se oculta su

²⁶¹ *Ibid.*, 210.

²⁶² Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 211.

²⁶³ Sica, *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*, 199.

²⁶⁴ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 213.

²⁶⁵ *Ibid.*, 235.

funcionamiento y mecanismo interno. La escena transcurre en una segunda ciudad de oscuridad y desecho, pero que sigue las mismas estructuras de vialidad de la ciudad de la superficie:

“Paris tiene debajo de si otro Paris. Un Paris de alcantarillas con sus calles, encrucijadas, plazas, callejuelas sin salida; con sus arterias y circulación, que es fango, faltando solo la forma humana... el suelo subterráneo de Paris, si la vista pudiera penetrar la superficie, presentaría el aspecto de una madrepolis colosal. La esponja no tiene más boquetes y pasillos que el pedazo de tierra, de seis leguas de circuito, donde descansa la antigua ciudad.”²⁶⁶

Victor Hugo fabrica estas imágenes descriptivas en las que, además de insistir en la idea del ser doble de la ciudad, compara la anatomía de la ciudad con la de un ser colosal. También crea puntos de percepción nunca antes vistos en la literatura de su tiempo: vistas aéreas y de subsuelo, imágenes de laberintos oscuros, las vísceras artificiales y el caos. Un viaje por el interior de la ciudad, que abre en el imaginario de los relatos urbanos una dimensión innovadora.

En gran parte, la literatura hace acercamientos concretos a la naturaleza inhóspita del medio urbano, la poesía, por otra parte, incorpora la sabiduría fragmentaria de sus formas y tradición, que son más afines a las estructuras fragmentarias y dispersas de la ciudad. Se establece como un arte urbano que despierta desde el vigor de la mirada crítica, pero se canaliza a través de sus recursos poéticos y metafóricos. La aparición de rasgos urbanos en la poesía se da a finales del siglo XIX, y en muchas ocasiones se transforma en una poesía cotidiana. Thomas S. Eliot ha sido uno de los maestros de la poética renovada del siglo XX.²⁶⁷ Su palabra poética ha podido expresar la ciudad sin describirla, creando una guía para entender los sentimientos que los escenarios de la vida y la ciudad despiertan en nosotros. En los primeros poemarios de Eliot, publicados antes de 1920, las figuras creadas por sus versos golpean nuestra imaginación y despiertan en nuestra memoria escenas urbanas cuya experiencia compartimos. Reconocemos en sus versos el medio urbano, como si se hubiera introducido aun sin pedirlo en el tejido básico de nuestra conciencia, como se puede apreciar

²⁶⁶ *Ibid.*, 236.

²⁶⁷ *Ibid.*, 243.

en la sección a continuación de su poema titulado “The Love Song of J. Alfred Prufrock”:

“The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow fog that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.”²⁶⁸

“La neblina amarilla que restriega su espalda contra las ventanas,
El humo amarillo que frota el hocico contra las ventanas,
Lamió con su lengua las esquinas del ocaso,
Permaneció sobre las albercas que se acumulan en las alcantarillas,
Permitió que cayera sobre su espalda el hollín que cae de las chimeneas,
Se deslizó por la terraza, pego un salto repentino,
Y viendo que era una tarde tranquila de octubre,
Dio una vuelta a la casa y se acostó a dormir.”²⁶⁹

Este poemario pudiera ser uno de los últimos ejercicios de un arte para el cual podría parecer indigno el mundo en el que ahora vivimos, fruto de las sucesivas crisis que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Produce imágenes de la calle como escenario que, perpetuamente transitado y malentendido, recoge asociaciones verbales y metáforas, como recoge la anónima materia del detrito. La calle no se dibuja a partir de sus rasgos físicos, sino de las sombras que proyecta en el subconsciente. En el mismo poema, leemos:

“You had such a vision of the street
as the street hardly understands.”²⁷⁰

“Tuviste tal visión de la calle,

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ La traducción es mía.

²⁷⁰ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 243.

Que difícilmente la calle entendería.”²⁷¹

Por otro lado, el mismo tema es explorado en el poemario de Federico Garcia Lorca, compuesto en Nueva York a finales de los años veinte y donde sobresale la conocida “Oda a Walt Whitman”. Un joven hispano, extranjero en la metrópoli, se describe a sí mismo en una carta a un amigo: “Poeta del sur, perdido en esta Babilonia, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna.”²⁷² Manhattan empezaba a presentar en los años veinte los rasgos inhumanos de una catástrofe tecnológica. El poeta vio en la arquitectura una forma despiadada de indiferencia hacia la existencia humana y así lo expresó en sus poemas. Fue uno de los últimos portavoces de una inquietud hacia el universo maquinista ya que el arte europeo había empezado a ser seducido, especialmente en la órbita futurista de la Italia prefascista, por las primeras versiones cinematográficas de la urbe mecanizada. Lorca asumió una posición crítica que resulta innovadora; pues luchó contra la crueldad del mercado neoyorquino, la miope ley del automóvil, el anonimato, y desaparición de todo vestigio de naturaleza:

“Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquinas juntos, se comprende aquella trágica angustia vacía que hace perdonables por evasión hasta el crimen y el bandidaje.... nada mas poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre.”²⁷³

Sus poemas expresan la angustia y la ansiedad ante el universo terrorífico de la gran ciudad. El anterior, “Poeta en Nueva York” es un testimonio directo de la hostilidad que presenta el medio urbano, aun así Lorca también dedicó palabras de reconciliación a la ciudad antes de su partida: “El cielo no ha triunfado sobre rascacielos, pero ahora, la arquitectura de Nueva York se me parece como algo prodigioso, algo que descartada la intención, llega a conmover

²⁷¹ La traducción es mía.

²⁷² Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 248.

²⁷³ *Ibid.*, 249.

como un espectáculo natural de montaña o desierto.”²⁷⁴ Esta apreciación ilustra las oscilaciones de los sentimientos que despierta, al igual que el monstruo, el espacio urbano: la fascinación y el rechazo. La capacidad de sentir ambos extremos pasionales sigue vigente en nuestras vidas y probablemente sintetiza, de un modo sencillo, nuestros sentimientos básicos hacia el ambiente megalopolitano.

3.2. Labor del cronista urbano y del artista urbano

“Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con las palabras que la describen. Y sin embargo, entre la una y la otra hay una relación.”²⁷⁵

No solo son los medios de comunicación masivos, como el cine y la literatura, los que sintetizan los sucesos urbanos. En realidad, todos hacemos historia en nuestro día a día; la creamos a partir de que le otorgamos un significado y un valor a los acontecimientos de nuestra vida diaria. Esto provoca que exista una inagotable diversidad de versiones que frecuentemente se contradicen una con otra. Esta multiplicidad enriquece investigaciones como esta, que aspira a traducir las experiencias contemporáneas de habitantes de la megalópolis en obra pictórica, ya que cada punto de vista refleja la visión que el protagonista tiene sobre uno mismo en relación con su ámbito.²⁷⁶ Estas narrativas forman parte de la identidad colectiva del pueblo y pueden ser accesadas en las crónicas de la ciudad. Aun así, la gran variedad de estímulos y versiones de esta historia complican la asimilación del espacio heterogéneo de la megalópolis. En nuestro presente, la lectura de la realidad es cada vez más compleja y requiere de mayor habilidad para resumir la información infinita en datos útiles que nos ayuden a entenderla.²⁷⁷ Es relevante cuestionar cuál es el papel que

²⁷⁴ *Ibid.*, 251.

²⁷⁵ Calvino, Italo, César Palma, and Aurora Bernárdez. *Las Ciudades Invisibles*. (Madrid: Ediciones Siruela, 1998), 75.

²⁷⁶ Ocampo, Mario Camarena, Teresa Morales, y Gerardo Necochea Gracia. *Reconstruyendo Nuestro Pasado: Técnicas de Historia Oral*. (México D.F.: Consejo Nacional para La Cultura y Las Artes, 1994.), 10.

²⁷⁷ *La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte*. (Mexico: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 277.

tiene la crónica dentro del estudio urbano y cómo podemos ampliar el concepto para poder lograr una visión más clara de cómo percibimos la Megaciudad en donde vivimos.

La crónica se presenta como un texto generalmente breve que aborda sucesos y personajes cotidianos, para construir imágenes de la cultura y las prácticas sociales de determinado momento.²⁷⁸ Es un género híbrido ya que incluye diversas técnicas, voces y maneras de encapsular relatos, como por ejemplo: artículos, notas periodísticas, reportajes, ensayos, prosa poética, autobiografías y quizá hasta obras de arte pictórico. El cronista se vale del recurso de la observación y de las anotaciones como modos de aprehender la ciudad y sus personajes. Algunas veces se presenta como un testigo y otras como un protagonista activo, pero sin duda se define a sí mismo como un informante que ha observado y documentado de primera mano los acontecimientos que recoge su texto. Físicamente ha estado en el momento y lugar de producción de los acontecimientos y se convierte en una especie de lente que captura y filtra los detalles de la ocasión.²⁷⁹

La crónica urbana se puede comprender como la institución letrada que resguarda el acervo de la identidad urbana que construye la historia de la ciudad, pero no es posible abarcar lo inabarcable. Hacer historia es, por necesidad, dejar de considerar acontecimientos y personajes para poder conservar otros. Esto es inevitable ya que historias se escriben diariamente y nuevas historias están por escribirse, pero el ser humano tiene la capacidad de recordar y capturar solo lo que considera relevante. Por consiguiente, la historia, al igual que la crónica, es relativa y esta abierta a la interpretación.²⁸⁰ Por esto mismo considero que el arte puede ser otro recurso para capturar aquellos matices que se le escapan al lenguaje. Además, el arte tiene la capacidad de compactar la información, como dijo el dramaturgo Samuel Beckett : “Art tends not towards expansion but contraction”²⁸¹, El arte no tiende hacia la expansión, sino a la contracción.

²⁷⁸ Bencomo, Anadeli. *Voces y Voceros de La Megalópolis: La Crónica Periodístico-literaria en México*. (Madrid: Iberoamericana, 2002), 14.

²⁷⁹ *Ibid.*, 36.

²⁸⁰ Beller, Walter Taboada, “Fundamento sin fundamento (Racionalidad e irracionalidad en la posmodernidad)” en *Seminario La Posmodernidad*. (D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1991. Colección Ensayos.), 63.

²⁸¹ Joachimides, Christos M. y Norman Rosentha. *Metropolis: International Art Exhibit Berlin, 1991*, (Nueva York: Rizzoli, 1991), 63.

La ilusión de poder controlar la ciudad, con los modelos estudiados en el capítulo primero, se está convirtiendo en una ideología arcaica ya que cada vez somos más conscientes del crecimiento desenfrenado y incontenible de las megalópolis modernas.²⁸² Tal vez ya es obsoleto pensar en la ciudad moderna como transparente y tecnológica, mas bien se nos presenta como opaca y caótica y esto ha generado una nueva tendencia en las crónicas. El tránsito de las ciudades a las megalópolis trae consigo nuevas formas de narrar y representar sus espacios inmensamente complejos.²⁸³ Ciertas crónicas contemporáneas describen estos espacios a través de una voz igualmente caótica, fragmentada, conflictiva y disidente, puede ser que el mejor lenguaje para hablar del caos es el lenguaje caótico. Este caos parece ser una postura compartida por varios de los cronistas latinoamericanos contemporáneos, preocupados por indagar dentro de nuevas formas narrativas que se acercan al fenómeno cultural de los conglomerados urbanos.²⁸⁴ La obra periodístico-literaria de Poniatowska, Monsivais y Blanco, por ejemplo, se enfoca en privilegiar la lectura desde la calle, en representar el anonimato ciudadano, los tránsitos cotidianos y públicos de los habitantes. Estos autores proponen un nuevo modo de leer la cartografía urbana y sus significaciones. En primer lugar, habría que señalar que los textos de estos autores son de una personalidad política, ya que son observadores sociales que creen en la mirada crítica. Las crónicas urbanas de estos autores no tienen como fin un consumo que alimente la curiosidad, sino que están allí para involucrar al lector con la labor cívico-política, e inspirar ciudadanía en el lector.²⁸⁵

Los principios de la narrativa cronística moderna como por ejemplo: la identidad local, el lenguaje verbal y el protagonismo de lo público se han vuelto menos relevantes a partir del cambio que ha sufrido el ámbito social en las grandes ciudades. El cambio más importante radica en que las dimensiones de la ciudad de México a principios del siglo hacían posible la dinámica del *flâneur*, pues la ciudad se extendía sobre nueve kilómetros cuadrados que

²⁸² Alba, Antonio Fernández. *La Metrópoli Vacía: Aurora y Crepúsculo de La Arquitectura en La Ciudad Moderna*. (Barcelona: Anthropos, 1990.), 113.

²⁸³ Bencomo, *Voces y Voceros de La Megalópolis*, 14.

²⁸⁴ *Ibid.*, 54.

²⁸⁵ *Ibid.*, 25.

albergaban trescientos cincuenta mil habitantes. Al contrario, la megalópolis de fines del siglo XX hace imposible la figura del cronista paseante ya que se enfrenta a una urbe desbordada en mil quinientos kilómetros cuadrados y con una población aproximada de veinte millones de personas.²⁸⁶ Pero aun cuando se dificulta esta dinámica, ya que la ciudad se expande incesablemente, es indispensable la presencia de un intermediario o interprete que descifre y organice los pensamientos y sentimientos comunes hacia la megalópolis.

3.3. Reflexión sobre el personaje histórico *Flaneur*

La figura del paseante o “*flaneur*” dentro de la crítica moderna se imagina como un sujeto que, al deambular por la urbe, va revelando sus secretos y fuerzas que la integran. La crónica periodística literaria desde finales del siglo XIX ha dependido del paseo urbano como estrategia para representar el espacio cultural de las ciudades. Esta estrategia narrativa está asociada a un modo de mirar la ciudad y a una manera particular de abarcar o cruzar el espacio urbano. Surge así el recurso del paseo o de la ‘*flaneria*’, el cual está asociado a un género de escritura intelectual que no se legitima tanto por su capacidad de experimentar la ciudad, sino por su “modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto. En la ‘*flaneria*’ el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición”.²⁸⁷ Este concepto del cronista paseante o *flaneur* fue un elemento central dentro del análisis Benjaminiano del personaje del artista dentro de la metrópolis moderna. En su ensayo, “Le peintre de la vie moderne”, Baudelaire se refería a la identidad colectiva del artista urbano a finales del siglo XIX en los siguientes términos:

“La multitud es su dominio, como el aire es del pájaro, como el agua es del pez. Su pasión y su profesión: desposarse con la multitud. Para el perfecto paseante callejero, para el observador apasionado, es un inmenso gozo elegir domicilio en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de su hogar y, sin embargo, sentirse en casa en todos lados; ver el mundo, estar en el centro del mundo y escondido del mundo, tales son algunos de los placeres de estos espíritus

²⁸⁶ *Ibid.*, 45.

²⁸⁷ *Ibid.*, 37.

independientes, apasionados, imparciales, que el lenguaje solo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que disfruta del anonimato en todos lados.”²⁸⁸

Sin embargo, Walter Benjamin, explica que este artista urbano descrito por Baudelaire no debe mal entenderse como un sujeto que cede ante el anonimato de la multitud citadina y se sumerge en ella a costa de su individualidad. Benjamin no concordaba con los términos expuestos por Baudelaire, puesto que para él, el verdadero paseante- artista en el espacio de la urbe capitalista no llegaba realmente a una plena comunión con la masa. Para Benjamin, el artista *flaneur* es un personaje que conserva su individualidad aun cuando los miembros de la multitud la pierden por “los mecanismos de la sociedad de masas.”²⁸⁹

Aun así, las nuevas características espaciales-temporales introducidas por la cultura postmoderna, como las estrategias de la publicidad, el consumo y el imperio de los *malls*, hacen de la práctica del paseante- intelectual, una opción de resistencia muy importante, aun cuando la gran dimensión de la ciudad lo incapacita. El *flaneur* actúa como un espejo que captura las imágenes de una realidad que luego es descodificada como arte. Cuando esta realidad es una dimensión simuladora, como se presenta en muchos de los espacios y culturas postmodernas, el espejo devuelve imágenes contrarias en donde a la fantasía la sustituye la realidad, a la reproducción la sustituye la creación, a la experiencia vicaria la reemplaza la experiencia de primera mano.²⁹⁰ En los textos de Benjamin, el *flaneur* y su trayectoria dentro de la cartografía urbana se vincula con la problemática del consumo, real o imaginario, dentro de la ciudad de masas. El periodista y el cronista, que indagan en el imaginario metropolitano, tienen que lidiar con una experiencia urbana y cultural que se ha transformado en un fenómeno de simulación ligado a las leyes de la experiencia vicaria que debilitaba las posibilidades del ejercicio político y la ciudadanía.²⁹¹ En la experiencia urbana contemporánea, resulta más efectivo apelar a los sentimientos y emociones a través de los medios de comunicación o los simulacros de la tecnología, que a través de la exposición

²⁸⁸ *Ibid.*, 37.

²⁸⁹ *Ibid.*, 38.

²⁹⁰ *Ibid.*, 39.

²⁹¹ *Ibid.*, 16.

directa.

Puede afirmarse que la experiencia vicaria postmoderna es un estado permanente de desplazamiento, sustentado en una tecnología que se ha convertido en segunda naturaleza para nosotros y que ha producido una confusión entre los límites espaciales y temporales, creando el espacio de la simulación. Esta simulación nos permite comprender cómo la memoria colectiva contemporánea se encuentra construida por programas de televisión en lugar de una noción compartida de la historia, esto es un resultado de la globalización y hegemonía. El avance científico que culminó el proyecto de la sociedad globalizada, fue el internet, el cual se convirtió en un nuevo sistema nervioso tecnológico planetario que produce gradualmente, a nivel nacional y mundial, una nueva capa tecnológica que articula a las múltiples naciones y comunidades que existen en el mundo. En la época postmoderna, regida por la hegemonía del consumo, el mercado y la masificación urbana, habría entonces que asignarle el rol al *flaneur* de lector y productor de teorías que contradicen la ilusión del 'fin de los sentidos' y que estén en contra del mundo de la "simulación". De este modo persiste la funcionalidad del *flaneur* como el lector capaz de encontrar las fuerzas escondidas tras el caos postmoderno. Garcia Canclini se refiere a este desencuentro entre la megalópolis y el discurso de la crónica moderna en los siguientes términos:

“Del paseo donde el flaneur reunía la información citadina que luego volcaría en crónicas literarias y periodísticas pasamos en 50 años al helicóptero que sobrevuela la ciudad y ofrece cada mañana, a través de la pantalla televisiva y las voces radiales, el simulacro de una megalópolis vista en conjunto, su unidad aparentemente recompuesta por quienes vigilan y nos informan. Los desequilibrios e incertidumbres engendrados por la urbanización que desurbaniza, por su expansión irracional y especulativa, parecen ser compensados por la eficacia tecnológica de las redes de comunicaciones. La caracterización sociodemográfica del espacio urbano no alcanza a dar cuenta de sus nuevos significados si no incluye también la recomposición que les imprime la acción massmediática.”²⁹²

Estas imágenes no pueden describir, desde la distancia del helicóptero, la experiencia de vivir en la ciudad, sus ritmos y la multiplicación de sus voces y puntos de vista. Todo esto

²⁹² *Ibid.*, 45.

queda oculto bajo las imágenes de una cartografía desinfectada que simula la realidad, captadas desde una distancia segura. Como mencionamos en capítulos anteriores, toda visión que se aleja del mundo pierde, en cierto modo, la noción de la realidad; se convierte en una abstracción de lo real, algo que hoy se percibe especialmente desde la cotidiana actividad de los vuelos aéreos. La verdadera vida urbana que bulle a nivel de suelo debe ser captada por otros medios y sistemas de narración, como nuevas formas de pintura.

Este deseo por captar la experiencia completa de la vida cotidiana tiene sus orígenes a finales del siglo XIX, culminando con la invención de la fotografía, entendida como documento estético o periodístico, y también dando origen a ciertas formas de relato cinematográfico que se experimentaron en los primeros años del siglo XX. El cine actual, que cuenta con apenas un siglo de tradición, capta la ciudad desde todos sus planos de realidad; parece haber nacido para hacerlo. Las primeras experiencias del cine muestran el asombro ante el espacio polifacético y buscan métodos narrativos que lo puedan representar. La cámara ha penetrado, con mayor violencia que otras artes, en el espacio privado: “ha mostrado las luces y las sombras de nuestras madrigueras.”²⁹³ El cine tiene también el poder de la palabra y el relato, convirtiéndose en cierta forma en el heredero de la literatura. Podemos decir que al considerar sus formas de narración, el cine es realmente un documento más próximo a la literatura que ningún otro medio visual. Quizá por eso ha logrado establecer un estudio de la experiencia urbana tan preciso. Ha sabido delimitar los confines de los distintos fragmentos ciudadanos, y transmitir el inquietante mundo de las periferias. Esto es de gran importancia ya que nos vemos incapaces de seguir mirando la literatura como el discurso que forma el pensamiento sobre la identidad latinoamericana, en especial cuando la transnacionalización de los flujos massmediáticos influye hoy tan fuertemente en la creación de los imaginarios sociales.²⁹⁴

Otra de sus funciones ha sido abrirle espacio a los nuevos escenarios utópicos o fantásticos de la urbe-ficción, ya que la realidad y la ficción ocupan lugares simétricos en el campo de la narración cinematográfica. Este medio no solamente brindó experiencias comunes a los habitantes, también ayudó a crear la idea de que todos ellos tenían algo en

²⁹³ Díaz, *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 222.

²⁹⁴ Bencomo, *Voces y Voceros de La Megalópolis*, 47.

común por formar parte de la vida en la ciudad, lo cual contribuye a la creación de la identidad colectiva.²⁹⁵ Una cosa es segura, a la hora de intentar capturar la esencia de la ciudad todo lo que conseguimos es transitorio y provisional, como una instantánea.²⁹⁶ Esto nos conduce a una de las características que definen el nuevo modo de presentar la crónica urbana, el cual es utilizar el recurso de la fotografía como material que acompaña al texto. Sin embargo, en los libros de crónicas, estas imágenes fotográficas no se presentan como simples ilustraciones ornamentales, las anécdotas y memorias que tales imágenes suscitan completan las escenas narradas. Tales fotografías intentan reconstruir esa especie de fragmentación urbana, hacen referencia a un archivo de mitologías visuales que sostienen la idea de que la experiencia urbana está cimentada sobre un relato visual. Esta idea de representar la experiencia urbana a partir de un collage de imágenes que se suceden como instantáneas posiblemente se acerca más al común denominador de la experiencia contemporánea por lo cual el arte urbano juega un papel muy importante. En este sentido, las narrativas tradicionales se han debilitado y la predisposición por las imágenes anuncia cierta crisis del relato urbano escrito y legitimado por la autoridad del lenguaje verbal.²⁹⁷

La ciudad cambiante, que se rehace cada día entre las trayectorias reales e imaginarias de sus habitantes y que es fuente inagotable de imágenes que se suceden al ritmo desenfrenado del video, se ha vuelto inabarcable. Ahora la ciudad es como un video, un “montaje efervescente de imágenes discontinuas.”²⁹⁸ De ahí que la visión moderna del paseante e interprete de la cartografía urbana resulte anacrónica frente a la infinita información en el paisaje urbano que dificulta su lectura de un modo sin precedente en la historia de las ciudades latinoamericanas. No se hace posible seguir leyendo la ciudad desde “arriba” sin tomar en cuenta los trazos que las prácticas cotidianas están imprimiendo a lo largo de la cartografía urbana. Es a ras del suelo donde se anuncia la caducidad de la ciudad planificada y pensada desde arriba y se abren los sentidos de la experiencia

²⁹⁵ Neumann, Dietrich “La Ciudad de México y la “Ciudad Mundial” del Cine” en *Megalópolis* de Krieger, 111.

²⁹⁶ Alba. *La Metròpoli Vacía*, 126.

²⁹⁷ Bencomo, *Voces y Voceros de La Megalópolis*, 50.

²⁹⁸ *Ibid.*, 36.

ciudadana “real”.²⁹⁹ El cronista y el artista, como testigos y emisores de la re-configuración de la capital, se enfrentan a sus limitaciones y se plantea entonces la necesidad de recurrir a numerosos y variados voceros que se comprometan con la tarea de hacer un registro de esta ciudad inabarcable. El objetivo de este compendio de voces es tratar de reconstruir de algún modo el carácter de mosaico infinito que la megalópolis presenta. Un ejemplo de un proyecto con este enfoque podría ser el siguiente:

“Para celebrar su número 150, “Nexos” invito a reporteros, cronistas, escritores, ilustradores e investigadores a que registraran las horas de la ciudad. El resultado fue un muestreo de sitios, circunstancias y personas que da idea de la infinidad de acontecimientos cotidianos que constituyen un día cualquiera, y lo que representa traer agua, luz, transportar trabajadores y estudiantes, organizar esta aglomeración humana. Veinticuatro horas a través de espacios y tiempos ciudadanos. Una pinta en los muros: cada día se escribe, cada noche se borra.”³⁰⁰

La figura del paseante no solo hace uso de la capacidad crítica que le permite distanciarse de la materia contemplada durante su deambular, sino que además expresa su identidad artística al reproducir estéticamente su experiencia. Visto de otra manera, la actividad aparentemente despreocupada y sin dirección precisa del individuo que invierte su tiempo en el deambular por los espacios públicos de la urbe, tiene que concretar su aprendizaje en la actividad de la producción especializada. El *flaneur* o paseante va registrando, al paso de su vagar constante, las impresiones y las sensaciones que la multitud provoca en su receptividad alerta. Más tarde, esta materia prima debe ser traducida en una obra legible que se reintegra al público, entablando el diálogo entre el observador y su laboratorio urbano. En este sentido, la práctica de la *flaneria* no debe ser únicamente considerada en su dimensión receptora o pasiva, sino que debe tomar en cuenta el acto de producción/creación que va después de deambular. Si bien esta misma retórica del paseo se vuelve una práctica amenazada por las nuevas condiciones de la megalópolis inabarcable, habría que discutir si es posible hablar de una especie de *flaneur* postmoderno.³⁰¹ Aunque no

²⁹⁹ *Ibid.*, 33.

³⁰⁰ Nexos, 1990: 9 en *Voces y Voceros de La Megalópolis*, de Bencomo, 53.

³⁰¹ Bencomo, *Voces y Voceros de La Megalópolis.*, 42.

fuera posible, el recorrido visual por la urbe y sus periferias extensas genera imaginarios que permiten comprender lo enigmático que es la megalópolis, aunque estos recorridos se hayan hecho de manera inconsciente. La visión artística que se engendra a partir de ellos, aun con el filtro subjetivo del autor, puede revelar nuestros sentimientos compartidos hacia este espacio o parte de su esencia.³⁰² Como explica Calvino: “La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso.”³⁰³ Aun así, nuestra individualidad tiene injerencia en cómo recibimos el discurso de la Megaciudad. Es posible que nuestra mirada subjetiva logre remover algunas de las capas de signos que la envuelven para poder llegar a conclusiones más profundas, pero también es posible que le agreguemos más, proyectando sobre ella nuestras propias carencias o miedos sin nunca lograr apreciar su escondida realidad. Calvino, con su perspicacia algo pesimista, acierta que:

“...es el humor de quien la mira el que da su forma a la ciudad... Si caminas con el mentón apoyado en el pecho, las uñas clavadas en las palmas, tus miradas quedarán atrapadas al ras del suelo, en el agua que corre al borde de la calzada, las alcantarillas, las raspas de pescado, los papeles sucios. No puedo decir que un aspecto de la ciudad sea más verdadero que el otro. Recorriendo todos los días los mismos tramos de calle y encontrando por la mañana el malhumor del día anterior incrustado al pie de las paredes. Para todos, tarde o temprano, llega el día en que bajamos la mirada a los tubos de los canalones y no conseguimos volver a despegarla del pavimento. No está excluido lo contrario, pero es más raro; por eso seguimos dando vueltas por las calles de Zemrude excavando con los ojos debajo de los sótanos, de los cimientos, de los pozos.”³⁰⁴

Podemos ejemplificar estas ideas con las escenas dantescas de cafeterías alemanas de George Grosz que realizó a partir de 1917.³⁰⁵ En ellas podemos percibir un sentido siniestro de corrupción moral, ausente en obras de otros compatriotas *flaneurs* de la época, como en las de Ludwig Meidner. Podemos comparar el cuadro de Grosz “Metrópolis” 1917 y la

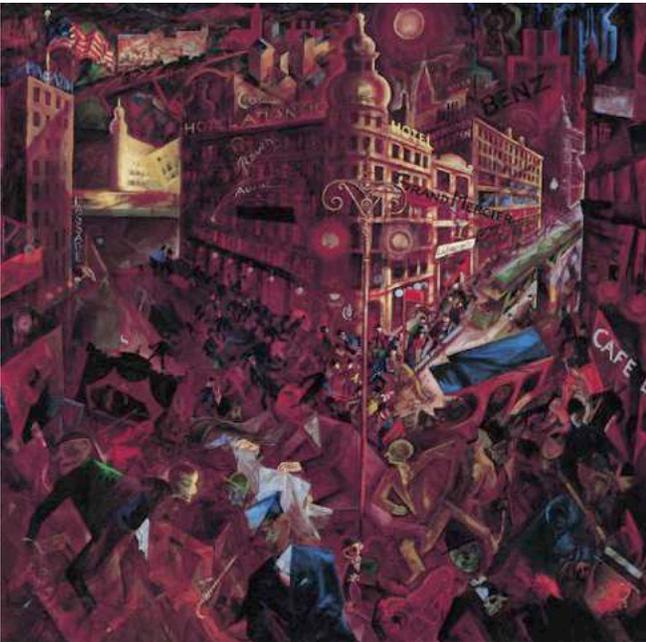
³⁰² Krieger, Peter, Evelyn Useda Miranda, y Fionn Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 2012. 36.

³⁰³ Calvino. *Las Ciudades Invisibles*, 29.

³⁰⁴ *Ibid.*, 80.

³⁰⁵ Carey, Frances. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. London: British Museum, 2000, 301.

colotipia de Meidner “Calles y Cafés: Café Cloudburst” 1918 que fueron producidas en la misma ciudad y dentro de los mismos años; ambos forman parte del movimiento Expresionista alemán, declarado “arte degenerado” por los nazis, y los dos muestran escenas urbanas distorsionadas. Pero mientras la segunda se enfoca en el frenesí de la escena, la primera muestra una visión apocalíptica enfatizando la alienación que sufre el ser humano mientras se tira de cabeza precipitado a su autodestrucción. Definitivamente uno percibía el vaso mas vacío que el otro y esto se tradujo directamente en su obra.



George Grosz
 “Metrópolis”
 (Grossstadt)
 óleo sobre madera
 68 x 47.6 cm
 1917



Ludwig Meidner
 “Calles y Cafés: Café Cloudburst, Tarde”
 (Strassen und Cafés: Café Wolkenbruch, Nachmittag)
 Colotipia
 44 x 33 cm
 1918

3.4. Visiones apocalípticas y catarsis

Eventos del Siglo XX han conspirado para asegurar la supervivencia de la metáfora del Apocalipsis en todos los medios de comunicación, los cuales han sido el vehículo para propagar visiones de destrucción y regeneración, de desesperanza nihilista y fantasía futurista. El verdadero significado Bíblico de Apocalipsis es 'develar' o 'inaugurar' y su intención original era la de proveer consuelo a la vez de inspirar terror, en la actualidad esta

connotación se ha extinguido y se ha transformado en sinónimo de catástrofe.³⁰⁶ En el presente, el término de referencia está tan arraigado a la cultura Occidental que prácticamente se ha transformado en arquetipo. El *leitmotif* y el humor general del Apocalipsis se ha proliferado, pero sin la creencia en la redención, su mensaje original ha sido destruido. Este fenómeno se ha dado por la fuerza que ha tomado la cultura del pesimismo y alienación social actual que produce un vacío metafísico al cual podemos llamar “la sensación del abismo”.³⁰⁷ Hay una fascinación por los escenarios apocalípticos, ellos son el símbolo de la decadencia de la cultura megalopolitana. Estas imágenes están apoyadas en una gran tradición del *monster movie*³⁰⁸, en la cual un monstruo o una catástrofe natural destruyen el progreso tecnológico materializado en la cacofonía visual de los rascacielos. Esto nos conlleva a retomar el análisis sobre el monstruo y su omnipresencia. En una era paralizada por la crisis de identidad y legitimación, recurrentemente le proyectamos a los otros aquellos miedos inconscientes que nos repugnan de nosotros mismos. En vez de aceptar que en el fondo tenemos una alteridad que nos desconcierta, maquinamos toda clase de estrategias de evasión.³⁰⁹ Ahora más que nunca es importante no descuidar nuestros miedos e inspeccionar nuestros demonios a la luz del día. Muchos psicólogos han sugerido que las historias de terror tienen un rol terapéutico ya que nos permiten confrontar nuestros miedos a través de una narrativa manejable.

Los monstruos, como estudiamos en capítulos anteriores, ponen a prueba los límites que nos distinguen del otro. Nick Capasso, curador de la exhibición titulada “Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art” 2001 en el museo DeCordova en Nueva Inglaterra, dijo que los monstruos son “aquellas cosas que desafían las barreras.... no puedes poner todo en una caja, son aquellas cosas que se salen las que terminan etiquetadas como monstruos. Son la excepción de la regla y por eso son importantes”.³¹⁰ Los monstruos son

³⁰⁶ *Ibid.*, 9.

³⁰⁷ *Ibid.*, 270.

³⁰⁸ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 83.

³⁰⁹ Kearney, Richard. *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. Londres: Routledge, 2003, 5.

³¹⁰ Unger, Miles. "Art/Architecture; When Horror Can Be Healthy." *The New York Times*. The New York Times, 27 Oct. 2001. Web. Consultada el 28 mayo de 2016. <<https://www.intec.edu.do/downloads/documents/biblioteca/formatos-bibliograficos/guia-chicago.pdf> >

criaturas liminales que pueden transgredir las fronteras que separan el bien y el mal, humano e inhumano, por ello nos recuerdan que no tenemos claro quienes somos, nos conducen a la tierra de nadie.³¹¹ Nos hace bien abrirles la puerta, de lo contrario la abrirán por si solos mientras durmamos. Cuando sea que nos sintamos molestos, nerviosos, confundidos, asustados, inseguros, amenazados, alienados, oprimidos, reprimidos, confinados, irracionales, culpables, imperfectos, tristes o enojados los monstruos pueden aparecer. Son parte de nuestra condición, de nuestra imaginación, nuestra espiritualidad y arte; no se van a ir nunca. Los necesitamos demasiado, por ello siempre los vamos a encontrar, crear y cargar con nosotros en nuestra mitología, folklore, religión, literatura, filosofía, cuentos de hadas, cultura coloquial, sátira, psicología, cartografía, alquimia, astrología, escudo de armas, diseño decorativo, caricatura política, el carnaval, el circo y en nuestro gabinete de curiosidades. Muchos de los textos en donde se basan las artes liberales occidentales están plagados de ellos, como la Biblia, *Gilgamesh*, *La Odisea*, *Beowulf* e *Inferno*, sin contar los monstruos modernos.

Desde nuestras religiones más antiguas, las chamánicas y animistas, los monstruos han formado parte del panteón. De igual manera, el alter-ego del Dios monoteísta, el Diablo, usualmente se describe en el arte, literatura y textos sagrados como un horrendo monstruo híbrido. En los mitos y religiones, ellos juegan el rol de creadores, destructores, protectores, guías, curanderos, defensores, y por supuesto, mensajeros, como lo dice su nombre. Los monstruos también se han convertido en símbolos patrios y culturales, como el dragón chino, el Quetzalcoatl mexicana y el águila bicéfala alemana. Cualquiera pensaría que algo tan común se haría impotente por su familiaridad, pero los monstruos no. Nunca van a dejar de cautivarnos, aun cuando la cultura *mainstream* occidental y Hollywood los ha hecho productos consumibles. A pesar de los Muppets y los Pokemon, los monstruos continúan produciendo respuestas emocionales y psicológicas poderosas. Esto es porque nuestros miedos primarios no se han extinguido y los monstruos son la herramienta más efectiva para visualizarlos, confrontarlos y aunque la influencia de las religiones y la superstición haya disminuido, ellos han ocupado nuevos roles en la psique individual.

Con la iluminación intelectual del Siglo de las Luces, se produjeron sombras. Entre más

³¹¹ Kearney. *Strangers, Gods and Monsters*. 117.

entendemos el mundo en el que vivimos, parece ser que menos nos entendemos a nosotros mismos. Estos seres encontraron el vacío que produjo la cada vez más cuestionada existencia del alma eterna y por ahí nos infestaron. Los artistas contemporáneos comprendieron esto inmediatamente y los convirtieron en la metáfora favorita para expresar las nuevas ansiedades que nos rodean a nosotros y a nuestro gemelo siamés, el otro.

Los viejos monstruos de las tradiciones judeocristianas y Greco-Romanas, junto con los nuevos imaginados en novelas como Drácula, Frankenstein y el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, se convirtieron en herramientas introspectivas para comprender las complejidades de la naturaleza humana. Cuando logremos aceptarlos y verlos reflejados en el espejo, los encontraremos tristes, solos, vulnerables, enojados, frustrados y torturados, inspiraran en nosotros empatía y ansiedad.³¹² Pero ¿qué hay del miedo hacia el monstruo materializado en la ciudad? Escritores desde Baudelaire hasta Walter Benjamin han elogiado a la ciudad como la culminación de la historia, pero también la coronan como el némesis de la civilización y sitio de su inevitable desintegración. Como escribe Calvino:

“Ahora diré cómo es Octavia, ciudad telaraña. Hay un precipicio entre dos montañas abruptas: la ciudad está en el vacío, atada a las dos crestas por cuerdas y cadenas y pasarelas. Suspendida en el abismo, la vida de los habitantes de Octavia es menos incierta que en otras ciudades. Saben que la resistencia de la red tiene un límite.”³¹³

Jacques Derrida, padre de la deconstrucción, ha subrayado la importancia de los efectos catárticos que surgen a partir de los acontecimientos destructivos. Para él, los espectáculos apocalípticos son una señal de revelación, incluso una forma de ilustración del poder divino.³¹⁴ Dentro del mundo medieval cristiano, y también al inicio del milenio, la amenaza de un Apocalipsis fue un tema recurrente en la conciencia colectiva. Las catástrofes siempre han dado motivos para reflexionar sobre los valores de la civilización. Lewis Mumford resume esta idea con su plantación de una sucesión lógica de la vida de la ciudad: Inicia como la

³¹² "Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art; Essays by Nick Capasso and Jennifer Uhrhane." *Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art; Essays by Nick Capasso and Jennifer Uhrhane*. DeCordova Museum and Sculpture Park, n.d. Web. <Consultado 28 de mayo de 2016. <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa656.htm> >

³¹³ Calvino. *Las Ciudades Invisibles*, 89.

³¹⁴ *Ibid.*, 101.

polis hasta que llega a ser metrópolis, para luego extenderse a la megalópolis y terminar en la necrópolis³¹⁵, esta sucesión cronológica parece adecuada para entender la incapacidad de la tecnología moderna para generar un desarrollo urbano viable y sustentable.

La virtualidad de la pantalla permite la recepción de una catástrofe como espectáculo sin riesgo personal para los espectadores, posibilitando la total descarga catártica. Es importante esclarecer algunos conceptos sobre la catarsis para poder comprender cómo las escenas apocalípticas y las historias de terror nos pueden ayudar a manejar nuestros miedos y emociones. Según la socióloga Arlie Hochschild la gente hace presión sobre sus emociones, ya sea tratando de provocar emociones que no se presentan, o tratando de suprimir emociones que ya están presentes. Este proceso es parte de la socialización y se efectúa básicamente a través del castigo. Los niños son sistemática y regularmente castigados por llorar y gritar, hasta el punto en que los hombres llegan a suprimir su propia pena.³¹⁶ ¿Por qué raras veces vemos llorar a los adultos? Si tomamos en cuenta que el sufrimiento es general, y que llorar es la principal expresión del sufrimiento, es extraño que los adultos lloren. A los adultos que lloran, tiemblan, gritan o ríen más allá de lo que le permiten los muy rígidos límites sociales puestos a estas actividades, se les suele decir que vayan a tomarse un trago o un tranquilizante, o bien a consultar a un psiquiatra. Ante la respuesta punitiva al desahogo, en los niños se desarrollan bloqueos internos que cortan su expresión emocional. Bloquean tan bien sus lágrimas, que se les olvida cómo llorar. El desahogo de la ira es mucho más negativamente sancionado en las niñas que en los niños, con el resultado de que muchas mujeres han olvidado cómo sentir o expresar ira.³¹⁷ Las expresiones emocionales, como el gritar, son necesidades biológicas. Gritar es instintivo; el niño nace con la capacidad de gritar, la cual no se aprende; lo que se aprende es la capacidad de suprimir el grito. La supresión del grito, el llanto y otros procesos catárticos, cuando es aprendida, tiene consecuencias importantes, tanto para las personas como para las sociedades.³¹⁸

³¹⁵ Krieger. *Megalópolis*, 29.

³¹⁶ Scheff, Thomas J. *La Catarsis en La Curación el Rito y el Drama*. Medellín: Fondo De Cultura Económica, 1986. 21.

³¹⁷ *Ibid.*, 110.

³¹⁸ *Ibid.*, 24.

¿Porqué se suben los niños a la “montaña rusa” y les gustan las historias de fantasmas? ¿Por qué pagan los adultos por ver películas de horror? Estas actividades involucran la búsqueda de estímulos que resultan en la emoción del miedo, que ordinariamente es considerado como una emoción deprimente o dolorosa. La teoría de la catarsis afirma que la búsqueda de la emoción es un intento por revivir, y por lo tanto resolver, anteriores experiencias dolorosas que quedaron inconclusas. La experiencia de la pérdida vicaria, en una tragedia bien construida, es lo bastante depresiva para despertar la antigua depresión. También es lo bastante vicaria para que la emoción no resulte abrumadora. El equilibrio entre depresión y seguridad es lo que nos producen una catarsis que nos ayuda a disipar ciertas pautas rígidas y comportamiento neurótico.³¹⁹

Una de las respuestas más sanas a la maldad es reconocer sus efectos traumatizantes y trabajar con ellos lo mejor que podamos. Sin importar cuánto nos preparemos para intentar hacer sentido de la maldad, jamás lo lograremos. Por esto el luto es tan importante; porque no permite que la naturaleza inhumana del sufrimiento resulte en una completa 'pérdida de sí mismo' (Lo que Freud llama 'melancolía'). Algún método de catarsis es necesario para evitar deslizarse al fatalismo, que usualmente acaba en sentimientos de desesperanza.³²⁰ La separación que produce el duelo catártico resulta en una sabiduría que cambia el lamento pasivo en una posible denuncia activa. El propósito es transformar la parálisis en protesta. El papel de la narrativa testimonial es crucial ya que invita a la víctima a resistir la alienación; salirse de una posición de impotencia muda para actuar y autorrenovarse. Es necesario resolver a través de la narrativa para no ahogarse con la culpa, o sucumbir al síndrome de la 'víctima expiatoria'. Lo que la catarsis del duelo narrativo enseña es que una nueva acción es posible a pesar de haber sufrido, nos desconecta de la repetición obsesiva del pasado y nos libera para tener un futuro menos reprimido. Así, y solo así, podremos escapar de los ciclos de la retribución y el destino que nos roban de nuestro poder de actuar. El duelo no es una manera de instituir una dialéctica del sacrificio de 'nosotros contra ellos', al contrario, es una manera para aprender a vivir con los monstruos; al revisitarlos y nombrarlos podemos sobrevivirlos. Esta narrativa se puede entender como una manera de razonar con los

³¹⁹ *Ibid.*, 25.

³²⁰ Kearney. *Strangers, Gods and Monsters*, 103.

monstruos, pero en realidad eso no es posible, mas bien sirve como una manera de resistencia a la maldad para prevenir que reocorra.³²¹ Se requiere, además de la protesta, del perdón, para romper los ciclos de repetición y de venganza. El perdón le da futuro al pasado, pero esto nunca implica que acabe en el olvido. “La amnistía nunca es amnesia”; el pasado debe ser recordado, re-imaginado y re-integrado para que podamos identificar qué es lo que estamos perdonando.

Es posible que un gran segmento del público de los medios de información esté actualmente fascinado por la violencia, por los dramas de horror y de desastre, porque representan una búsqueda inconsciente de experiencias que reduzcan la distancia con el trauma, de tal manera que pueda ocurrir la catarsis. Para las ocasiones en que los miembros de una comunidad se encuentran demasiado lejos de la emoción, que es el caso predominante en las sociedades modernas, se requiere un ritual que reduzca la distancia, evocando escenas pasadas de tensión colectiva.³²² Entre la gran cantidad de películas catastróficas sobre la metrópolis, destaca una película que contiene un potencial crítico frente a la globalización, sin caer en los estereotipos de la gran ciudad pecadora. La ciudad en *Blade Runner* aparece como inmensa masa megalopolitana, una estructura aglomerada, descontrolada, sucia y destructiva, que podríamos emparentar con muchas de las Megaciudades actuales.³²³ Esta película se puede considerar heredera del filme de culto, *Metrópolis* de Fritz Lang, el cual se estrenó en 1927 y todavía hoy es considerado uno de los logros mayúsculos en la historia del cine ya que presenta muchas ideas y preocupaciones contemporáneas. Es interesante analizar esta película por las imágenes que proyecta de la ciudad concebida como un organismo continuo y verticalmente conectado, con diferentes partes arquitectónicas y espaciales que funcionan como la mano, el corazón y la mente. Refleja la preocupación por el crecimiento descontrolado, el miedo y los beneficios de la modernización.³²⁴ Es importante cuestionar la atmósfera intelectual alemana de los años veinte en la que se produjo la película, donde se proponía una visión de la existencia humana

³²¹ *Ibid.*, 104.

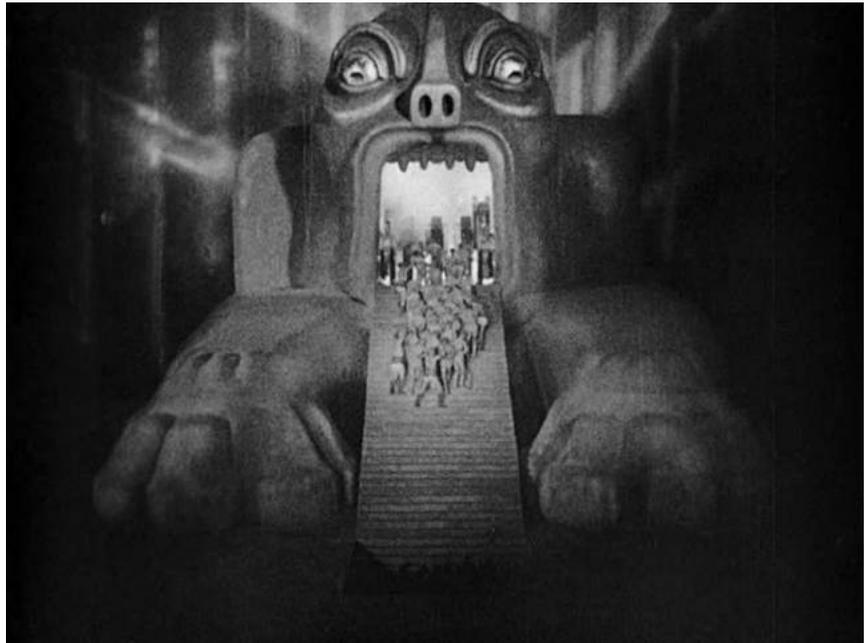
³²² Scheff. *La Catarsis en La Curación el Rito y el Drama*, 133.

³²³ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 299.

³²⁴ Neumann, Dietrich, “La Ciudad de México y la “Ciudad Mundial” del Cine” en *Megalópolis* de Krieger, 116.

caracterizada por la angustia como consecuencia de lo excesivo y lo grotesco, y dando como resultado la recreación exagerada y fáustica de la realidad.³²⁵ La calle va a representar todas las promesas de una vida excitante y moderna, pero también va a ser el lugar de lo amenazante y lo siniestro, se percibe como el espacio de lo *unheimlich* y de lo inhóspito.³²⁶ En *Metrópolis*, la posibilidad de individuación se ha esfumado. El precio que el habitante de la ciudad paga por la civilización y el progreso es verse reducido a ser una pieza más en el engranaje de la maquinaria monstruosa que alimenta a la gran urbe; “acabar fundido en la masa”.³²⁷ La pesadilla futurista de Lang puede considerarse una respuesta al sueño de Le

Corbusier del paisaje de interminables rascacielos cartesianos. En esta distopía, la ciudad está ordenada en una especie de jerarquía vertical donde la ciudad superior es un escenario reservado a los jóvenes, ricos y poderosos. Y por debajo de esa ciudad se halla todo lo que la modernización no permite ver, todo lo que excluye y explota: el barrio de las máquinas, presidido por *Moloch*, el monstruo al que se le ha de ofrecer las horas y las



Fritz Lang
“*Metrópolis*”
fotograma de film
escena presentando a Moloch
1927

vidas de los obreros. La ciudad de los trabajadores es un lugar de noche perpetua que se puede describir como el inframundo olvidado que permite el funcionamiento de la metrópoli.

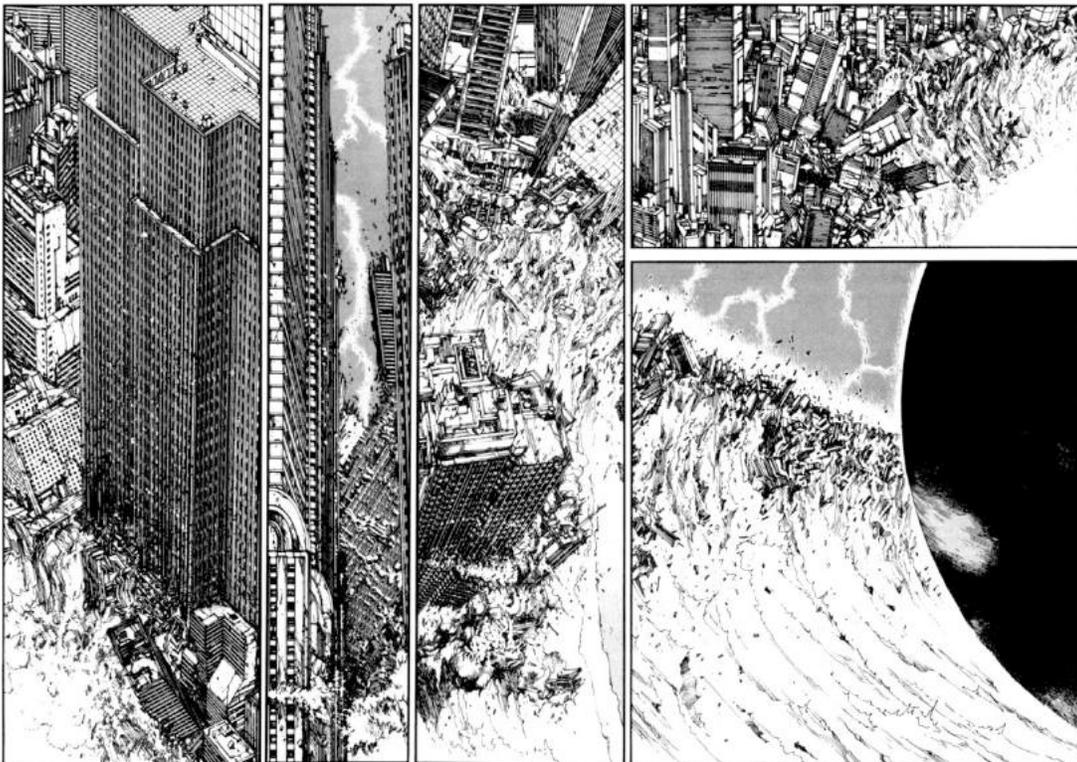
Todos los miedos que generó la revolución técnica son invocados en la película de Lang:

³²⁵ Arenas, *Fantasmas De La Vida Moderna*, 117.

³²⁶ *Ibid.*, 123.

³²⁷ *Ibid.*, 121.

la deshumanización y la vida impersonal, el conflicto social, el pánico al colapso y a la catástrofe en general. El nexa entre la megalópolis y el ávido apetito de la deidad *Moloch*, que exige sacrificios humanos, muestra un poco el miedo que la gran ciudad amenazante infunde en muchos contemporáneos. La inseguridad de la que somos presas día con día en esta gran urbe nos convierte en una sociedad llena de temores que alteran la adecuada interacción con otros. Nos hemos convertido en una ciudad hostil en la que cualquiera es objeto de agresión.³²⁸ Al conectar el estudio de los modelos biológicos con la concepción de Lang de la metrópolis sedienta de sangre humana, nos podemos preguntar: Si la ciudad es un monstruo alimentado a la fuerza hasta la obesidad morbosa, amenazando con estallar en cualquier momento, ¿cómo podemos entender a este ser tan ambiguo y cómo es que nos refleja como sociedad?



Katsuhiro Otomo 264
"Akira"
Destrucción de Neo Tokio
Manga
1982

³²⁸ Topelson, Sara, "Hacia una Cultura Urbana Sustentable en la Ciudad de México" en *Megalópolis* de Krieger, 290.

No solo la imaginación cinematográfica propicia experiencias y propuestas que se integran a la conciencia de masas, también el cómic, como medio masivo popular, fomenta cierta identidad del ciudadano con su ambiente.³²⁹ Muchas de las historias de los manga, sobre todo las series *Akira*, de Katsuhiro Otomo, retratan a la civilización urbana como una construcción trágica que conduce a la catástrofe. Estas modernas novelas gráficas japonesas no solo reflejan las fallas de una sociedad de alta tecnología, también critican panoramas mundiales de muchas urbes contemporáneas. En la película-cómic *Akira*, aparece la Megaciudad monstruosa Neo Tokio, una aglomeración megalopolitana del año 2019 que creció después de la destrucción total de la antigua ciudad de Tokio en la tercera guerra mundial. En la película-cómic, vistas nocturnas de los rascacielos fortalecen la fascinación angustiosa de megaestructuras sin compromiso con la escala humana. Katsuhiro Otomo, ciudadano de Tokio, agudiza la desorientación espacial y la desintegración social ya existente en las megaestructuras actuales, con complejas narrativas urbanas donde los personajes se relacionan con un espacio sublime. Así, la silueta megalopolitana es más que un efecto visual; indica temor al anonimato, a la masificación, a la alienación en una economía global. Como estética de lo sublime y sintonía del descontrol de la alta tecnología, la explosión final de Neo Tokio en la película -cómic *Akira* cumple un deseo apocalíptico, que a fines del segundo milenio ha tenido mucha popularidad.

3.5. Representaciones de la Megalópolis moderna en el arte contemporáneo

El artista de cualquier época trabaja inmerso dentro de una sociedad y es sensible a lo que dentro de ella agrava la condición humana, e interviene para transformarla utilizando métodos de conocimiento diferentes a los de la ciencia. Esto no nos sorprende, la 'pertenencia' es una situación inevitable para todos, ya que, lo reconozcamos o no, se es parte de algo que nos precede y a lo que estamos incorporados. Pertener es un factor detonante en la formación de la subjetividad, así como de la comunidad. Se pertenece al lenguaje, a la tradición, a la raza, religión, al género o al territorio y el artista siempre va a

³²⁹ Krieger, *Paisajes Urbanos*, 300.

responder al menos a uno de ellos.³³⁰

Ya que cada artista, de forma individual, aportará algo de sí a la esfera del arte, esto se traduce a que el arte se refiere necesariamente a lo múltiple, a lo plural de la vida, de nosotros y de los otros. No se le pueden fijar metas ideológicas al arte porque su función es tratar de descubrir la diversidad del mundo. El arte es un proceso que, partiendo de la sensibilidad, crea y recrea una sensibilidad nueva. No se hace arte por el mero juego de aplicar colores o juntar palabras. En nuestro presente, no existe tal cosa como la definición del arte exclusiva, no hay un estilo o un 'ismo' por encima de todos los demás, es plural ya que se relaciona con la realidad de nuestro presente en donde han desaparecido las 'Grandes Ideologías' y coexisten posiciones políticas y sociales divergentes. Es importante que los artistas en nuestro presente comprendan que el arte no se produce en el vacío, y que el estado general de las cosas tiene ventajas. El adoptar un acercamiento abierto, fragmentado, y podríamos decir flexible, al arte permite que la obra tenga un rango expresivo mas amplio y rico en significados. Su complejidad reside en el intento por lograr interconectividad entre estilos y medios.³³¹

Continuamente nos preguntamos cuál es el propósito del arte en el presente. Seguramente no es representar el orden, balance y seguridad que todos deseamos, mas bien es comparable a un espejo roto que refleja el desorden que abunda a nuestro alrededor. La paradoja es que entre mayores sean los logros científicos y tecnológicos, es más grande el potencial del caos. No se puede escapar de nuestra pertenencia y nuestra historia acumulada a la hora de hacer arte, pero muchas veces el público deja a un lado las complejidades históricas, sociales y psicológicas de la obra para consumirla como fuente de entretenimiento.³³² Obra que en cierto momento representó los ideales insubordinados de un movimiento avant-garde, como la de los Impresionistas, ahora nos resulta reconfortante y la consumimos como terapia bucólica, reduciéndola a ventanas en nuestras paredes que ofrecen un paisaje feliz. Pero no podemos culpar al lamentable público urbano, principal

³³⁰ Aguilar, Mariflor. *Resistir Es Construir: Movilidades y Pertenencias*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma De México, Facultad de Filosofía y Letras, 2013. 9

³³¹ Joachimides y Norman. *Metropolis: International Art Exhibition Berlin, 1991*. 25

³³² Rosenthal, Norman, y Michael Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London, 23 September - 15 December 2000: Catalogue* London: Thames and Hudson, 2000. 15

consumidor de arte en todos los niveles, el cual observa el ámbito rural con nostalgia y envidia, asumiendo que sería más agradable vivir ahí que en la ciudad y haciendo realidad estos deseos en la obra que cuelga en sus paredes³³³, este es solo un ejemplo de como, para facilitar el consumo, se rasura la obra de significado. Y de cierta forma es comprensible, vivir en la enmaraña de la Megalópolis no es exactamente un picnic y todos merecemos buscar nuestro pedacito de felicidad, aun si esto implica que exista mayor apreciación hacia obra que se ha definido como agradable. Pero, ¿cuál pudiera ser el rol del artista en esta situación? Tal vez la respuesta está en estimular la pluralidad de voces que permitirán la creación de obra que abarque una amplia gama de experiencias humanas. Es posible que esta variedad fomentará el consumo de obra que le hable mas íntimamente a la audiencia, en lugar de que esta opte por encasillarse en lo genérico o previamente establecido.

A través de un trabajo de síntesis, el artista “materializa” su realidad, en los términos de lo que él produce. Se compromete, y su vida solo adquiere sentido dentro del producto de su trabajo, creando una unidad substancial entre ambos.³³⁴ Este trabajo de síntesis se ha complicado en nuestra era por la gran cantidad de información, esto ha llevado a que muchos artistas urbanos dialoguen con este flujo continuo al trabajar con imágenes extraídas del internet. En 1979, Jean-Francois Lyotard escribió: “Los bancos de datos son las enciclopedias de mañana. Trascienden la capacidad de cada uno de sus usuarios. Son la “naturaleza” del hombre posmoderno”.³³⁵ Los artistas deben trabajar con las herramientas que están a su disposición, pero eso no quiere decir que el ciberespacio haya reemplazado el espacio natural, donde antiguamente el artista estudiaba su entorno, sino que es otra manera de aproximarse a las complejidades del presente. Al fin y al cabo, se podría decir que toda obra de arte asume las propiedades de *'memento mori'*, son souvenir de una vida que se agota, y nuestra obsesión por capturar la imagen de todo ha creado una avalancha de información. Hay una infinidad de imágenes que nos bombardea diariamente, muchas veces sin que siquiera nos demos cuenta; las nuevas tecnologías virtuales nos han otorgado acceso a tanta información visual que esta se acaba reduciendo a referencia, como palabras

³³³ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010. 234

³³⁴ *La Ciudad Concepto y Obra*, 276.

³³⁵ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010. 215.

en un diccionario o enciclopedia.³³⁶

La civilización urbana ha complicado enormemente todos los procesos y las formas de vida, por lo que el artista debe cambiar sus métodos y sus conceptos tan radicalmente como sea necesario. Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, solo en la medida en que la entiendan como el lugar en donde la estética opera a través del imaginario colectivo y es en este campo en donde las propuestas deben incidir primero. La artificialidad domina el presente en la vida metropolitana, ya que esta realidad se moldea a las necesidades de los medios de comunicación. Cada vez más las experiencias en la urbe se revelan como una realidad manipulada y simulada donde la experiencia directa se ha intercambiado por la experiencia vicaria. El ojo electrónico ubicuo de los medios de comunicación trasciende a todas las limitaciones espaciales y su mensaje implícito es que todo existe para ser visto. De esta manera, lo visible y la imagen se fusionan; las fronteras entre los hechos y la ficción se hacen fluidos hasta el punto que lo 'real' empieza a verse como una representación de lo posible. El arte se marca por esta manera de vivir, y en lugar de ver unidad, vemos multiplicidad; pero lo que todas las facetas del arte contemporáneo tienen en común es que están cargadas con el peso de los sucesos del pasado. Podemos observar muchas obras de arte que siguen haciendo referencia a los cambios radicales y reformulaciones que sucedieron durante en el siglo XX. Esto es lo que hace tan desconcertante al arte contemporáneo; dirige un ojo a sí mismo, a la posibilidad propia del arte, y el otro ojo al pasado y al futuro simultáneamente.

³³⁶ Rosenthal y Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London*, 15.



George Shaw
"Scenes from the Passion: Late"
esmalte sobre madera
91.7 x 121.5 cm
2002

Vivimos en un mundo donde conviven lo *Unheimlich* y lo *Gemutlichkeit*, lo asombroso y lo cómodo. Algunos artistas están descubriendo estas características en los espacios menos esperados. El británico George Shaw pinta patios traseros, calles y parques desiertos en zonas residenciales. Todos sus lienzos parten de fotografías de los callejones y campos próximos a la casa donde creció, en la periferia de Coventry. Se acercan más a los lugares donde vivimos el poco memorable día a día que a la experiencia visionaria de la naturaleza y la campiña. Son recuerdos reales que el espectador tal vez haya desechado o los haya reemplazado por otros con los que sueña. La superficie pintada con tintes esmaltados que se usan para los modelos de construcción de plástico, es reflejante y bella al mismo tiempo que lúgubre. El atractivo de la obra de Shaw es que nos presenta con la incómoda ambivalencia entre la naturaleza y el entorno construido.³³⁸

³³⁸ *Ibid.*, 260.



Richard Long
"A Line in Scotland"
escultura efímera
Cul Mor
1981

Ese tema de la alienación de la humanidad frente a su hábitat original se ha registrado en la pintura de paisaje de los últimos quinientos años en donde se han destacado proyectos especialmente interesantes. En torno a 1968 surgió una nueva forma de arte paisajista en el que artistas como Richard Long en lugar de dibujar y pintar, caminaban, catalogaban sus caminatas como "la obra" y la documentaban con textos o fotografías. La representación queda sustituida así por la actividad, por una participación más directa en el paisaje. Este deseo de entablar contacto directo con la naturaleza tiene mucho que ver con el deseo de contrarrestar la creencia de que vemos el paisaje a través de la cultura y no de manera natural.³³⁹ Este es solo un ejemplo de muchos de como los artistas han intervenido con la imagen y experiencia de la ciudad. Al final, la meta de todo artista y exhibición es el desarrollar la habilidad de mirar y hacer un mapa de aquello que nunca ha sido visto antes o, por lo menos, hacer manifiesta la posibilidad de crear visiones innovadoras del mundo. Para

³³⁹ *Ibid.*, 237.

lograr esto, deben desarrollar un vocabulario que les permita penetrar aquello que es inherente a lo mundano, en lugar de intentar alterarlo desde fuera. Aun con el supuesto arte radical, en muchas instancias al 'mundo del arte' le gusta lo que ya conoce, esto traduce parte de nuestra naturaleza humana. La percepción de lo que puede ser el arte tiene mucho que ver con el reconocimiento y las expectativas. El propósito de anclar el arte de hoy en una tradición y un discurso del pasado es intentar evitar que se consigne al olvido, como se ha hecho con gran parte de la producción artística de los tiempos. Aun cuando se pueden distinguir las raíces, es importante que el arte contemporáneo se mantenga elusivo y misterioso. En nuestra era, donde se le da más importancia a la explicación que a la creencia, tal vez el arte tiene el rol importante de conservar los sofisticados códigos de fe. Su función es reemplazar el mito, y hasta quizás la religión, no solo re-escribirlo. Posiblemente entre más inexplicable sea la obra de arte, más rango de significados posee, transformándose en más válido y útil para el espectador. Es precisamente la falta de un tono moral obvio lo que le da a la obra su dinamismo y fuerza.³⁴⁰ Esto les facilita lograr su segunda meta, que es resolver los problemas sensibles de la sociedad a la cual pertenecen, y para lograr esto, su trabajo debe tomar el carácter de una investigación que asume ciertos problemas para darles solución. Pero no hay que olvidar que la manera como los artistas investigan es haciendo arte y no otra cosa, los textos como ensayos, tesis o libros no hacen más que extender el testimonio del artista sobre sus intereses y experimentos, pero jamás reemplazan la obra realizada.

Si es cierto que los artistas tendrán más suerte creando obra que tenga un vocabulario reconocible como arte, pero estamos ignorando que el buen arte es disidente por esencia y transformador, independientemente de la ideología dominante.³⁴¹ Para expandir un poco este concepto analizaremos en qué consiste el arte transgresor y su problemática. El origen etimológico de Transgredir es ir más allá, pero el uso de este término conserva un significado religioso.³⁴² Aun así, se usa frecuentemente para describir el arte contemporáneo y se convierte en un cumplido, ya que identifica al artista con la idea del genio romántico que es

³⁴⁰ Joachimides y Rosenthal. *Metropolis: International Art Exhibition Berlin, 1991*, 13.

³⁴¹ *La Ciudad Concepto y Obra.*, 274.

³⁴² Julius, Anthony, y Isabel Ferrer. *Transgresiones: El Arte Como Provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

indiferente a las limitaciones y reglas del arte, lo cual es sumamente problemático. Aun así, yo considero que el espíritu creativo está siempre intentando ampliar los horizontes y cruzar las barreras en búsqueda de ese más allá que es parte de los cuestionamientos que se ha hecho el hombre desde sus inicios. Los principales tabúes que generan estas barreras tienen que ver con la muerte y la sexualidad, el transgredirlas generan experiencias que mezclan el terror y el éxtasis, lo cual es sumamente atractivo ya que sacia nuestra curiosidad y deseos catárticos, pero puede convertirse en un deseo superficial o hasta una fórmula para exaltar las emociones del público. El arte es una zona privilegiada donde se puede decir lo que, de lo contrario, sería inexpresable, y donde se puede representar lo que, de lo contrario, sería irrepresentable. El arte nos invita a reconocer las complejidades de nuestro mundo y a conocer posturas diferentes de las nuestras. Desde un punto de vista, el arte tiene la obligación de impactarnos de tal manera que nos permita descubrir una verdad sobre nosotros mismos, o sobre el mundo. Un modo de conseguirlo es alejándonos de nuestras ideas preconcebidas, haciendo que lo familiar se vuelva extraño, saboteando nuestras costumbres para poner a prueba el mundo real. Coincido en que si la obra de arte no altera al espectador, es un fracaso, pero sería importante definir el significado de alterar.

Hasta alrededor de mediados del siglo XX, parte del cometido del arte era distraernos del sufrimiento; en el presente, más bien tiende a hacernos conscientes o a devolvernos nuestro sufrimiento. No alivia, sino que causa más dolor, expone nuestras ideas preconcebidas, nuestra dependencia y conformismo con lo mundano o habitual. Anthony Julius, académico inglés, considera que el arte existe para dar una lección, y este objetivo justifica que cause un impacto.³⁴³ Lo familiar conlleva bienestar, pero también opresión y aunque el arte ofrece una vía de escape, no es escapista y su efecto no tiene por qué ser fugaz, puede ser transformador. No necesariamente va a cambiar la manera de vivir de la gente, sino que puede mostrar lo frágiles que son los cimientos de su ideología. Por ejemplo, al yuxtaponer lo sagrado y lo profano. Es cierto que según la teoría de la catarsis el arte hiere para exponer las heridas infligidas por el mundo cotidiano, pero considero que el imponer sufrimiento no debería convertirse en el objetivo de la obra. Debemos considerar la posibilidad de que el arte no requiere del impacto subversivo para acercarnos a un mundo

³⁴³ Julius, Anthony, y Isabel Ferrer. *Transgresiones: El Arte Como Provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

desconocido. Presiento que el arte que tiene como objetivo causar un impacto fácilmente puede convertirse en entretenimiento o curiosidad morbosa, como algunos ejemplos de arte abyecto, que siguen exponiendo objetivos que se han cumplido anteriormente, pero que siguen causando impacto por los materiales excrementicios que utilizan.

El arte es revelador, su objetivo debería ser crear cierto tipo de experiencias que superan nuestra comprensión y nos hacen perder momentáneamente la noción de lo que creemos ser, desorientar nuestra ideas preconcebidas de nuestra identidad u orden ficticio del día a día. Esto es parte de la teoría del arte sublime, que según Kant, ampliará nuestro conocimiento y ayudará la introspección. Desde que han existido reglas, han habido obras transgresoras. Aun así, muchas de las principales obras de arte en los últimos cien años se definen como tal, lo que puede llegar a presentar una limitante para los artistas de hoy, que sientan que es necesario transgredir para hacer arte. Hay una imagen aceptada del artista como un ser anárquico, que para desarrollar su genio tiene que violar lo convencional y deben considerar al canon como una tiranía de la que debe liberarse.

Pienso que es cierto que, como dijo Picasso, “el arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro pueden concebir más allá de cualquier canon.” Pero esto no quiere decir que el único arte memorable es aquel que violente, quizás las obras de arte no deberían solo incitarnos a entrar en discusiones, sino a desarrollar y profundizar nuestro conocimiento y lo que consideramos estético. Podríamos decir que el arte es la síntesis entre el pensamiento y la vida que solo se da a través de la experiencia.³⁴⁴ Si esta oración tiene algo de verdad entonces debemos aceptar que tanto la experiencia humana como el arte, nunca se podrán enclaustrar en ningún ideal específico, incluyendo ser transgresor.

Deja de ser necesario, al final del recorrido de esta investigación, hacer una revisión generalizada de los sistemas y modelos urbanos, mas bien será necesario un nuevo enfoque que integre la urbanidad contemporánea tan disociada; Existe una necesidad por romper con las dicotomías del individuo y sociedad, economía y política, trabajo y ocio, utopía y realidad y sin duda, el espacio del arte resulta uno de los procesos más idóneos para este propósito. La pintura contempla la cotidianidad al mismo tiempo que lo hace la literatura, acaso antes, y

³⁴⁴ *La Ciudad Concepto y Obra.*, 282.

en sus miradas alcanza parte de una imagen que la literatura aun no es capaz de levantar ante nuestra imaginación. La pintura nos podrá dar antes una imagen de la ciudad vivida, de la ciudad que es marco de las existencias comunes. Algún día, tanto la literatura como la pintura estarán dotadas realmente de la intención de describir y expresar la vivencia del espacio de la ciudad, pero esa intención nacerá más tarde que la propia emergencia de ese escenario. La escena urbana parece entrar en el campo de enfoque del arte por el puro peso de su presencia, antes que por obedecer a una intención narrativa, no creo que podamos verificar esto o que sea importante hacerlo.³⁴⁵ El proyecto del espacio urbano, desde la mirada del arte, nos acerca a una visión mas emocional, pero también nos permite entender más, convirtiendo en goce estético los espacios por donde discurre la vida. Los cuales a su vez se han transformado en lugares solo adecuados para los recorridos del autómatas.³⁴⁶ El propósito del arte urbano es que podamos llegar a tener las vivencias máximas del espacio como lugar para convivir en la ciudad y conciliar el ejercicio de la vida.

A partir de los años veinte, la fascinación por el proceso de la modernización urbana fue un poderoso motor para la vanguardia artística en México. Las nuevas infraestructuras de energía, transporte e información, visibles en el paisaje urbano transformado, sirvieron a los artistas vanguardistas como punto de partida para creaciones innovadoras que otorgaban un sentido cultural a las obras de ingeniería civil; estas, en los ojos de los artistas, generaron un nuevo orden visual del mundo urbanizado.³⁴⁷ El artista Alfredo Zalce en 1947, cuando presentó su grabado "*México se transforma en una gran ciudad*" mostró una visión completamente diferente. Esta imagen es una contraposición directa y brutal a las ideologías pro-modernistas. Es una crítica social a la transformación modernizadora del paisaje urbano en permanente construcción y funciona como una contraimagen a la nítida y optimista fotografía aérea de Paseo de la Reforma capturada en 1952, donde se ve el nuevo edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos y otras construcciones altas, recién concluidas.³⁴⁸

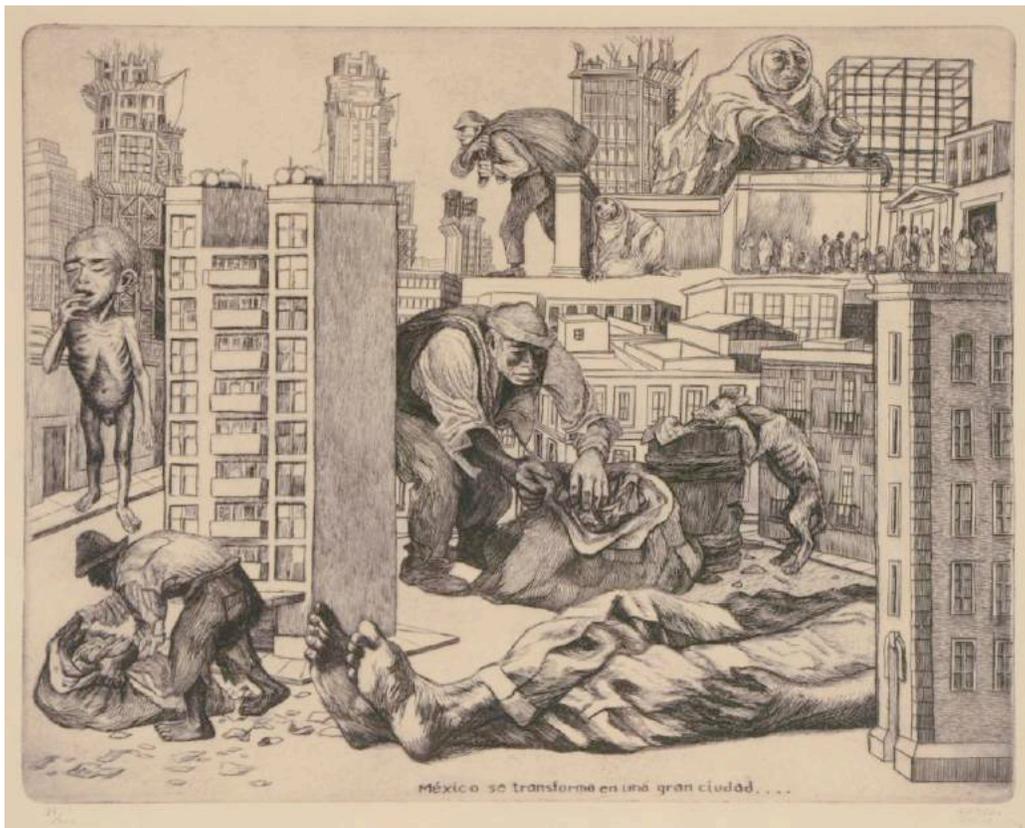
³⁴⁵ Díaz. *La Ciudad: Inscripción y Huella*, 217

³⁴⁶ Alba. *La Metrópoli Vacía*, 123.

³⁴⁷ Krieger, Peter, Evelyn Useda Miranda, y Fionn Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 2012. 124.

³⁴⁸ *Ibid.*, 175.

Zalce, en lugar de mostrar un paisaje urbano cristalizado por el 'skyline' globalizado, muestra una imagen apocalíptica que niega las proporciones reales entre cuerpos humanos y edificios. Presenta “una visión desencantada y trágica del tan acelerado crecimiento de la capital”³⁴⁹, donde hayamos, entre las construcciones arquitectónicas, un niño desnutrido, las piernas de un hombre muerto o dormido, recogedores de basura, ladrones, perros callejeros y algunos otros elementos que seguimos encontrando, como actores perennemente en el mismo papel, en las calles de nuestra ciudad. El *deja vu* que produce esta escena de 1947 fastidia los supuestos avances que ha traído medio siglo hasta el presente.



Alfredo Zalce
“México se transforma en una gran ciudad”
hueco-grabado
31.5 x 39.4 cm
1947

Cómo están los artistas jóvenes de hoy reflejando el inevitable abismo contemporáneo?,
¿De qué maneras nuevas están aceptando y describiendo las realidades contemporáneas

³⁴⁹Krieger, Peter, Evelyn Useda Miranda, y Fionn Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 2012, 174.

que sugieren lo incierto e inseguro que es el futuro?, ¿Existe la posibilidad de que exista el optimismo? Porque una cosa es segura, los artistas están aquí para afirmar el abrumador valor de la vida al igual que conmemorar la inevitabilidad de la muerte.³⁵⁰ El arte es una de las mediaciones más objetivas de la naturaleza humana y podemos entenderlo como un intermediario elocuente de la vida.³⁵¹ Pero la vida que nos presenta no es única, gracias a él tenemos la posibilidad de ver y vivir en una multiplicidad de mundos en constante expansión. El arte también es un instrumento que se utiliza para los propios fines del autor, por ejemplo, el interés que inició la producción de cuadros de esta investigación tuvo un fin personal, la catarsis. Esto no quiere decir que una vez que se cumpla el objetivo inicial, la obra de arte ha cumplido su cometido, la obra seguirá viva cumpliendo nuevas e impredecibles finalidades.

Para poder abordar la descripción del proceso creativo de esta investigación, considero relevante hacer un pequeño prefacio sobre la relación entre Imaginación, Creatividad, Memoria e Identidad. El entendimiento de estos cuatro conceptos, a mi parecer, es esencial para poder hacer una autoreflexión sobre mi proceso creativo. Comenzaremos con la Imaginación y Creatividad.

El arte es conocimiento y vida; pero no hay conocimiento que no tenga elementos no racionales de creatividad. Se definió al artista en la antigua filosofía hindú como un vidente que tiene la capacidad de evocar en su mente la imagen divina del mundo. El arte sería la clarividencia de Dios y su juego espontáneo en el hombre. En cambio, Jacob Bronowski considera que la imaginación, lejos de tener algo que ver con lo divino, nos conduce a pensar en la esencia de la condición humana: “El problema central en la conciencia humana radica en su capacidad de imaginar”.³⁵² La imaginación es un espacio complejo con muchos cuartos en donde se guarda no solo el horror y la belleza, sino el humor, la sexualidad, la transgresión, la niñez, la banalidad, los sueños y pesadillas, la trascendencia, la metamorfosis y sobre todo, un sentido de la historia y del presente.³⁵³ La creación es el hilo

³⁵⁰ Rosenthal y Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London, 23 September - 15 December 2000: Catalogue*. London: Thames and Hudson, 2000.

³⁵¹ Alba. *La Metrópoli Vacía.*, 128.

³⁵² Marin, Sigifredo E. *Imágenes de La Imaginación*. México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2006. 104.

³⁵³ Rosenthal y Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London, 23 September - 15 December 2000: Catalogue*. London: Thames and Hudson, 2000. 18.

conductor del devenir humano. Y arte, ciencia y filosofía no son sino tres nombres de dicho devenir que busca afrontar la fuerza disruptiva del caos.³⁵⁴ Son tres formas de habitar, convivir y darle sentido al caos, el cual es ese exceso que somos como especie. Los tres se confrontan con lo infinito. De este espacio complejo de la imaginación depende el destino del humano, ya que es la materialización de su libre elección y sus sentimientos.

Desde la primera mirada a su cuerpo y el cuerpo materno, el humano va a ir construyendo el sentido de lo que es real y lo que es imaginado e irá aprendiendo no solo a leer libros, sino también gestos, miradas, cuerpos, iconos, olores. “Mientras hay vida, jamás dejamos de leer.”³⁵⁵ La pregunta crucial es si además de leer estamos dispuestos a escribir, a imponer nuestro paisaje mental, con nuestra mitología personal, tanto estética como política, sobre una superficie legible. Expresarse es nuestro derecho, podemos legitimar estas expresiones a través del contexto del arte, podemos abordar y exponer nuestros deseos o angustias más secretas. Si la función del arte es enriquecer nuestra vida y abrirle espacio a la transformación y a la catarsis, las imágenes de guerra, pobreza, enfermedad y caos, las cuales prevalecen el día de hoy en el mundo, son fuentes vitales para el artista. Como declaró el artista alemán Joseph Beuys, “Zeige deine Wunde” (Muestra tu herida).³⁵⁶ Este enunciado quasi-religioso puede dirigirnos en buen camino si lo que intentamos hacer es transformar nuestros sueños y obsesiones personales en arte terapéutico y hasta con valor curativo. El arte es la intrusión de lo imaginario en lo existente, reconfigura el tiempo y el espacio. Si se juega bien, modifica nuestros hábitos de percepción, cancelando por un momento la estructura del sentido común. Lo mejor de todo es que en la obra de arte una parte permanece inaccesible, lo cual hace que siempre, en cada época, estemos girando en torno a la obra, sin poder agotarla, sin poder aprehenderla de una vez por todas. Como dice el ensayista Sigifredo Marin, “Acaso esto no es una prueba de que el arte hace visible lo invisible?”³⁵⁷

³⁵⁴ Marin. *Imágenes de La Imaginación*. 253.

³⁵⁵ *Ibid.*, 117.

³⁵⁶ Joachimides, Christos M., and Norman Rosenthal. *Metropolis: International Art Exhibition Berlin, 1991*. New York: Rizzoli, 1991. 16.

³⁵⁷ Marin. *Imágenes de La Imaginación*, 264.

Entre más conoce todos sus límites un artista, más podrá superar las barreras impuestas por los cánones de la época. El arte es lo absolutamente singular, por lo cual, enseñar o aprender el arte no puede ser más que el ejercicio riguroso de la búsqueda. No hay acto de creación que no sea acto de liberación, aun cuando las piezas con las que estamos construyendo no sean completamente nuevas. Como dice Sigifredo Marin:

“El ejercicio de la creación, el acto de la escritura o de pensamiento, aunque utilice o reutilice medios y materiales conocidos, nos lleva a una experiencia de lo desconocido. La creación redescubre así el alma secreta de las cosas, adormecida por el trato y maltrato cotidiano tanto del sentido común como del saber”.³⁵⁸

Esto quiere decir que en última instancia, la creación no tiene que ver con la producción del saber, sino que posibilita procesos para acercarnos a la parte más íntima de nuestro ser. Por esto mismo, lejos de oponerse al recuerdo, la imaginación y la creación se enraizan en él, lo ensanchan y lo fortalecen.

La memoria es fundamental para el significado; aun cuando llegamos al significado a partir de la lógica, esta depende de nuestra estructura de creencias. Casi todo a lo que le damos importancia está íntimamente conectado a la red de asociaciones que se generó a partir de la construcción de nuestro sistema de valores. O más bien, deberíamos decir, cientos de sistemas de valores, ya que cada persona tiene el suyo pero se ajusta al de los otros a partir de la convicción. A la superposición coherente de estos sistemas se le llama cultura, pero lo que es interesante de nuestro presente es exactamente su incoherencia. Se ha generado una cultura difusa en donde no hay una ideología dominante, y por lo tanto, el resto de las ideologías están en estado perpetuo de duda.

El arte es una actividad central para recorrer el laberinto de la memoria, la cual está íntimamente ligada a la condición humana.³⁵⁹ Dependemos de nuestro pasado, gracias a él, nos reconocemos como sujetos con experiencias de vida vividas, con historia y con biografía personal. En la medida en que evocamos nuestro pasado para conocernos mejor, estamos

³⁵⁸ *Ibid.*, 263.

³⁵⁹ Cooke, Lynne. *Doubletake: Collective Memory and Current Art: Exhibition, Hayward Gallery, London, 20 February-20 April 1992*. London: South Bank Centre, 1992, 15.

narrando nuestra vida y definiendo nuestra identidad; somos porque tenemos memoria, es mas, somos nuestra memoria. Lynne Tillman en su libro 'Fixing Memory' 1987, enuncia:

“... los elefantes saben donde ir a morir, conducidos por una memoria de algo que aun no les ha ocurrido... nosotros no somos elefantes, ni salmón que nada río cuesta arriba buscando el agua fría, y la memoria no es un instinto, pero después de un tiempo, una vez que las cosas han ocurrido, los eventos, los gestos, las palabras de respuesta, se convierten en hechos en tu cuerpo, que aunque no sean físicos, se regresa a ellos como si fueran instinto...”³⁶⁰

Esta cita se relaciona con el descubrimiento de Jung del 'inconsciente colectivo', que se refiere a la serie de estructuras psíquicas previas a aquellas de la psique individual, las cuales no pudieron ser olvidadas ya que no se constituyeron por experiencias individuales. El mundo de los arquetipos de Jung es como el mundo Platónico de las Ideas; los arquetipos son impersonales y no participan en el Tiempo histórico de la vida del individuo, pero si participan en el Tiempo de la especie – hasta el Tiempo de la vida orgánica, tal vez. Cuando Jung reveló la existencia del 'inconsciente colectivo', la exploración de estos tesoros inmemoriales - los mitos, símbolos, e imágenes de la humanidad arcaica – empezaron a asemejarse a las técnicas de oceanografía y espeleología (estudio de las cuevas). Las expediciones que descendieron hasta el fondo del océano o al fondo de cavernas revelaron organismos elementales que desaparecieron de la superficie terrestre se pueden comparar con el análisis de Jung, a través del cual recupero datos de la psíquica profunda, previamente inaccesible. Al descubrir estos 'fósiles vivos', la espeleología logró avances en el conocimiento de los modos de vida arcaicos. De manera similar, los modos arcaicos de la psíquica enterrados en las profundidades del inconsciente se hicieron accesibles gracias a las técnicas de Freud y Jung.³⁶¹

Un estudio menos ortodoxo es el de Rupert Sheldrake con su libro “The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature”, explorando la posibilidad de que la memoria esté inherente en la naturaleza. Sugiere que los sistemas naturales, como las

³⁶⁰ Cooke, Lynne. *Doubletake: Collective Memory and Current Art: Exhibition, Hayward Gallery, London, 20 February-20 April 1992*. London: South Bank Centre, 1992.

³⁶¹ *Ibid.*, 56.

colonias de termitas, las palomas o moléculas de insulina, heredan una memoria colectiva de todos los seres de su especie previos a ellos. Ya que la memoria es acumulativa, a través de la repetición, la naturaleza de las cosas se hace habitual. Las cosas son como son porque así fueron, y de esta manera el hábito está inherente en toda la naturaleza, tanto los organismos vivos como las moléculas, los átomos y el cosmos entero. Esta teoría de la 'Resonancia Morphea' va en contra de la física, química y biología contemporáneas, las cuales están basadas en leyes de la naturaleza. Al contrario, el campo Morphea estudia cómo todo evoluciona dependiendo de lo que ocurre. El universo, el cual 'nació' en una explosión primordial hace quince billones de años ha crecido y evolucionado desde entonces. El cosmos, en esta teoría, es comparable con un organismo que se desarrolla y cambia.³⁶² Me parece interesante relacionar esta teoría del cosmos Mórphico con la idea de visualizar la Megalópolis como un organismo monstruoso. Me pregunto si el autor, Sheldrake, tendría una opinión si le cuestionara sobre la memoria colectiva que involucra la creación de la ciudad y si parte de su cataclismo es una consecuencia de la naturaleza humana heredada.

Las memorias que se han integrado a nuestra percepción, en lugar de permanecer como productos espontáneos en nuestra mente, eventualmente se convierten en atajos pre-hechos y resúmenes refritos. Esto conlleva a que el proceso del placer estético se bloquee y la forma contemplada sea reducida a la fórmula convencional en la cual nuestra sensibilidad sobre-estimulada puede descansar. Después de años de observar la misma obra de arte llega un momento en donde la pieza solo es bella porque así la hemos considerado en el pasado. El placer que ahora sentimos es sencillamente la memoria del placer que sentimos alguna vez cuando la contemplamos. De hecho, ya no despierta ninguna emoción en nosotros, ya no inspira nuestra imaginación o inteligencia porque ya no es una aventura sensorial. Esta pieza está temporalmente exhausta y necesita estar en cuarentena durante un tiempo antes de que pueda despertar una respuesta auténtica otra vez.³⁶³ Este fenómeno yo lo he vivido con mi propia obra. Llega un momento en donde los cuadros en el estudio se vuelven parte del telón de fondo por nuestra costumbre de verlos. Esto limita nuestra capacidad de experimentación y juicio. Esta es la razón por la cual algunos artistas prefieren que la obra sea terminada en

³⁶² *Ibid.*, 86.

³⁶³ *Ibid.*, 34.

pocas sesiones o hasta en un solo día, consideran que la idea, estando fresca al ser plasmada, no se estanca tan fácilmente. Otra recomendación que a mi me ha funcionado es la de voltear los cuadros, ocupar espejos para cambiar el punto de vista y refrescar la memoria sobre la intención inicial del cuadro.

Un problema que ocurre en nuestro presente con relación a la memoria es que en la actualidad esta se construye y es dependiente de, en su mayor parte, material provisto por las tecnologías de reproducción como la fotografía, cine, video y grabaciones en audio. La memoria privada se ha enfocado demasiado en el espectáculo público. Todas nuestras memorias, hasta aquellas de la infancia, cada vez están siendo más suplidas, modificadas, estructuradas y recompuestas por las imágenes reproducidas. Al igual que no existen memorias immaculadas, es difícil distinguir entre las memorias basadas en experiencia directa y aquellas que fueron técnicamente mediadas.³⁶⁴ Esto es especialmente preocupante cuando nos percatamos de que nuestra identidad está íntimamente ligada con nuestra memoria y que esta última no es exactamente confiable. Como ha dicho Blanchot: “El yo no se pierde porque nunca se ha ganado, nunca se ha tenido por completo sino como ilusión de eternidad; por tanto solo hay un yo que no se pertenece a sí mismo.”³⁶⁵ La identidad es un componente esencial de la autoimagen, es decir, de la imagen que los individuos tienen de sí mismos; a la vez, lo que los individuos piensan de sí mismos está relacionado con el lugar que ocupan en las relaciones sociales. Nunca hay una sola identificación, como se plantea en general en la filosofía clásica y en algunas psicologías; pero tampoco “flotamos libremente” entre una identidad y otra al gusto. Quizá muchos de los problemas psicológicos de exceso de violencia tienen que ver con la ubicación de la identidad en alguno de estos dos polos: o la identidad única o ninguna identidad, no ser nadie. El sujeto, en gran medida se construye desde el exterior mediante el reconocimientos – o desconocimiento- con el afuera, con lo otro, con la exterioridad o con los semejantes.³⁶⁶ Esto es algo complejo porque la identidad no es algo dado de una vez y para siempre, sino que es móvil y siempre está en

³⁶⁴ *Ibid.*, 23.

³⁶⁵ Marin, Sigifredo E. *Imágenes de La Imaginación*. México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2006. 66.

³⁶⁶ *Ibid.*, 67.

proceso de reacomodo.³⁶⁷ Como dijo el artista inglés, Matthew Ritchie:

“Hay cientos de impulsos en conflicto: te pica la piel, respondes a la presión y a los pensamientos de tu edad, tu cuerpo se deteriora, vas al gimnasio. Es un gran lío. Este templo de actividad.. esta colmena. El corazón late, lo notas palpitándote en la nuca. Y en el cerebro... solo Dios sabe lo que pasa en su interior. Nadie se acerca ni siquiera. De manera que esto es solo un conato de intentar cartografiar lo que significa realmente ser una persona, de un modo tan sencillo e infantil como este”.³⁶⁸

Muchas veces esto es exactamente lo que siento cuando, adentrada la noche, me pregunto si algo tan incompleto e infantil como una serie de cuadros y un texto van a ser suficientes para de verdad investigar algo tan complejo como mi relación con la ciudad y, aun más importante, si mis esfuerzos le pueden llegar a ser útiles a alguien más. Lo que me hace sobrellevar estos momentos de duda es recordar que, más que el sentido de utilidad que puede llegar a tener este proyecto, lo que es importante quizás es alimentar el apetito por emprender nuevas expediciones a terrenos inciertos en nuestras almas y tener la valentía para compartir nuestros hallazgos.

3.6. Desarrollo de la obra y procesos de producción

Escribir esta tesis ha sido un ejercicio paciente de excavación, tanto en la biblioteca como en mi interior. El haber descubierto mi necesidad por investigar este tema ha sido como seleccionar una buena veta para cribar un material valioso. Aun así, debo reconocer que desde el inicio de este trabajo supe que me enfrentaría a una gran dificultad en esta sección de la tesis en partícula, ya que requeriría dirigir la atención inquisitiva a mi persona.

Según los estudios sobre narratología, todo relato tiene tres componentes esenciales. Dos de ellos son infinitos: el lenguaje y la historia. El tercero, por el contrario, es finito: el

³⁶⁷ Lambourne, Lionel. *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2005. 68.

³⁶⁸ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010. 217.

narrador.³⁶⁹ Tal vez ese es el lugar correcto para comenzar a indagar sobre mi proceso creativo, la biografía narrativa. Este tipo de escrito tiene muchos prejuicios en el ámbito académico ya que no se ajusta a un modelo lógico-racional de argumentación y muchas veces invita a hablar a la 'loca de la casa', la imaginación, la cual trae consigo a sus inquilinos, el lenguaje metafórico, los juegos literarios, las analogías y el símbolo. Pero podríamos defender esta postura y decidir si estas estrategias discursivas son efectivas para completar el objetivo del escrito. En mi caso en verdad se enriquece ya que esta investigación requiere de la autorreflexión y la experimentación para lograr su objetivo de comprender si es útil, para un artista plástico como yo, proporcionarle una imagen corpórea a la megalópolis, aun si este cuerpo resulta monstruoso, para facilitar un acercamiento emocional y catártico en mi modo de vida urbano contemporáneo. También para aseverar si a través de la creación artística y el desarrollo de una tesis de investigación como esta se pueden llegar a cancelar posturas pesimistas o sentimientos de desubicación y anti-sociabilidad que no me permiten generar vínculos con el espacio urbano y la comunidad. En realidad, la imaginación es la única herramienta real que tengo para lograr mi meta. Es el catalizador que reúne mis memorias, sentimientos, imágenes y actitudes, colectivas e individuales, y crea un paisaje mental en donde se me permite deambular y ordenar mis pensamientos. En mi experiencia cotidiana, me esfuerzo por negar, minimizar, contener, evitar el conflicto y el enfrentamiento, este proyecto es una oportunidad para hacer lo contrario, exorcizar el miedo y el aislamiento para lograr una convivencia más sana y abierta con mi monstruo.

Teniendo claro esto podemos regresar a mi intento por generar un orden en el caos a través de la biografía narrativa:

Estudí la licenciatura de Bellas Artes en la Universidad de York, en Toronto, Canada. La experiencia de haber vivido en una ciudad tan cosmopolita como Toronto, donde un gran porcentaje de la población es inmigrante, y se acostumbra dar un lugar valioso al patrimonio cultural de cada individuo, me impulsó a generar investigaciones y obras en torno a mi bagaje cultural como mexicana. Comencé a interesarme por el estudio de la antropología

³⁶⁹ Oliva, Carlos Mendoza, "La Memoria Artificial de las Identidades" en *Construcción De Identidades* de Campos, Raúl Alcalá, y Mónica Gómez Salazar. Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma De México, Facultad De Estudios Superiores Acatlán, 2008. 121 .

social y el folklore mexicano, inspirada por la gran riqueza visual y conceptual que esta tiene encapsulada en el lenguaje de la tradición oral.

Cuando regresé a México después de cinco años de estar en el extranjero, sentí que veía esta ciudad por primera vez. Pude apreciar, desde una perspectiva nueva, la delicia de la variedad, hibridez y colorido que se encuentra en las calles del centro, pero también me enfrenté a temores espaciales de desubicación y de “perdida del hogar”, los cuales no salieron a la superficie hasta después de que comencé la maestría. Al inicio del posgrado yo tenía la intención de continuar la investigación que realice en Canadá, la cual giraba en torno a la curiosidad sobre la esencia de la identidad nacional y la identidad de género arropadas en la lengua materna, y estaba resumida bajo el título: “Gramática de la oposición binaria en el refranero mexicano. Re-interpretaciones cotidianas de la interacción entre los géneros en el espacio urbano de la Ciudad de México inspiradas en la Paremiología³⁷⁰.” Fue durante mi primer semestre y unos meses después de mi regreso a la Ciudad de México, que me percaté de que mi verdadero interés por realizar una investigación artística no era el estudio de la lingüística y Paremiología, sino de la experiencia estética y psicológica de vivir en una Megalópolis. De esta manera comprendí que el estudio de la Tradición Oral y de las relaciones entre los géneros me estaba alejando de mi propósito y estaba dificultando que me enfocara en el acercamiento crítico a la ciudad como organismo mutado y fuera de balance. Una vez que cambié mi índice comprendí que el nuevo tema, al estar más delimitado y congruente, tendría la posibilidad de llegar a una mayor profundidad. Además de ser un reflejo más honesto de mis intereses y sentimientos, inspirando la producción artística, la cual siempre estuvo ligada con mis experiencias en la ciudad y no necesariamente con el refranero. Durante esta transición de un tema de investigación a otro, realicé el cuadro al óleo: “Cual la Vida, Tal la Muerte”, inspirado en el refrán que elegí como título, pero también inspirado en una cita de *Ciudades Invisibles* de Calvino:

“La vida no es feliz en Raisa. A una joven posadera que levanta bajo la pérgola un plato de guiso, contenta de servirlo al paragüero que festeja un buen negocio, una sombrilla de encaje blanco que ha comprado para pavonearse en las carreras una gran señora,

³⁷⁰ La paremiología es la disciplina que estudia los refranes, los proverbios y enunciados que transmiten conocimiento tradicional oralmente.



Ana Paula González Urdaneta
"Cual la Vida, Tal la Muerte"
óleo sobre lienzo
50 x 100 cm
2014

enamorada de un oficial que le ha sonreído al saltar la última valla, feliz el pero mas feliz todavía su caballo que volaba sobre los obstáculos viendo volar en el cielo a un francolín, pájaro feliz liberado de la jaula por un pintor feliz de haberlo pintado pluma por pluma, salpicado de rojo y amarillo, en la miniatura de aquel libro en el que el filósofo dice: "también en Raisa, ciudad triste, corre un hilo invisible que une por un instante un ser vivo con otro y se destruye, después vuelve a tenderse entre puntos en movimiento dibujando nuevas, rápidas figuras de modo que en cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe"³⁷¹.

Como los dos polos de una pila que generan energía: construcción y destrucción, felicidad e infelicidad, vida y muerte, generan una tensión entre sí y dependen la una de la otra. Somos mortales: morimos,

³⁷¹ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 157.

pero vivimos y todo es fugaz. Frente a la decadencia inevitable de la carne, la propia carne nos ofrece como compensación el placer, al igual que el entretenido continuo cambio. En mi opinión, el refrán y la cita de Calvino explican que estamos estrechamente unidos con el mundo, tanto por el hecho de que estamos vivos, como de que moriremos, y todo depende del color del cristal con que se mira. La forma en la que queramos vivir va a determinar la persona que seremos y como seremos recordados después de nuestra muerte, o más importante aun, lo que dejemos como eco detrás de nosotros. La cita de Calvino, en cierta medida, habla de este eco que nos conecta a todos en la ciudad. La acción de un individuo puede tener repercusiones más grandes de las que se imagina.

No es casualidad que en gran parte de esta tesis haya hecho referencia a 'Ciudades Invisibles'; para mí, este libro invocó un cambio de enfoque que resultó en mi necesidad de encontrar mi lugar en esta ciudad. Italo Calvino, a través de estos pasajes que se asemejan a bitácoras de viaje, muestra el significado de la cultura de las ciudades fabricando lugares urbanos imaginarios. Hace uso de la prosa poética y de la metáfora para capturar la esencia de la identidad cultural. Me identifiqué en cada una de sus páginas y relatos; al leerlo se inundó mi mente de las imágenes que fui plasmando, poco a poco, en cuadros y grabados, durante estos dos años. Dos pasajes en particular que me ayudaron a entender mi estado mental actual fueron:

“Durante un periodo se me ocurrían solo ciudades tristes, y en otros solo ciudades alegres; hubo un tiempo en que comparaba la ciudad con el cielo estrellado, en cambio en otro momento hablaba siempre de las basuras que se van extendiendo día a día fuera de las ciudades. Se había convertido en una suerte de diario que seguía mis humores y mis reflexiones; todo terminaba por transformarse en imágenes de ciudades: los libros que leía, las exposiciones de arte que visitaba, las discusiones con mis amigos.”³⁷²

Este primer pasaje describe perfectamente mi procesamiento mental cuando tengo un proyecto. Es como si todo lo que me sucediera estuviera intrínsecamente relacionado con el tema en cuestión, lo cual me revigoriza a reexaminar el mundo entero. Esto le da cabida a la asociación libre y a la generación de nuevos conceptos, también le abre la puerta a la imaginación y a los sueños. El segundo fragmento es importante porque explica algunos de

³⁷² *Ibid.*, 12.

los objetivos de esta investigación:

“Qué es hoy la ciudad para nosotros? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invisibles. Se habla hoy con la misma insistencia tanto de la destrucción del entorno natural como de la fragilidad de los grandes sistemas tecnológicos que pueden producir prejuicios en cadena, paralizando metrópolis enteras. La crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. La imagen de la “megalópolis”, la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo el mundo, domina también mi libro. Pero libros que profetizan catástrofes y Apocalipsis hay muchos; escribir otro sería pleonástico, y sobre todo, no se aviene a mi temperamento. Lo que le importa a mi Marco Polo es descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que puedan valer más allá de todas las crisis. Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque.”³⁷³

Una vez ya narrado mi encuentro fructífero con el libro que me inspiraría a pintar, el siguiente paso es hablar sobre la importancia que yo considero que tiene pintar. Pienso que la pintura nos ayuda a configurar nuestro mundo, del mismo modo que crear objetos y dibujar nos ayudaba cuando éramos niños a entender la realidad. Satisface al mismo tiempo la necesidad de crear y representar. La pintura sigue siendo un proceso importante mediante el cual podemos analizar, aunque sea de forma indirecta, cómo nos relacionamos con los sucesos del pasado y las incertidumbres del mundo posmoderno, como individuos y como parte de una comunidad.

Dentro de la tradición de la pintura, el pasado coexiste con el presente, ambos se iluminan y sostienen mutuamente, esto es especialmente cierto en nuestra actualidad. La posmodernidad es una época de re-lectura y recuperación de técnicas tradicionales. Tras el desmoronamiento de las narrativas históricas, cada pintor se ha visto obligado a idear su propio lenguaje y su universo particular. Esta pluralidad puede ser problemática ya que el gran número de formas diferentes de expresión podría reducirnos a ser otro entre muchos y no ayuda que el ambiente general sea de indiferencia, equivalencia, intercambiabilidad y melancolía. Para sobrevivir y prosperar como forma de comunicación, la pintura ha sido

³⁷³ *Ibid.*, 15.

capaz de dialogar con esta realidad y demostrar su valor como lengua viva, con la aptitud de unificar, aun en una época de indiferencia. La pintura puede informarnos, divertirnos, invitarnos a la reflexión, desafiarnos o inducirnos a una experiencia de tipo fenomenológico o religioso. Podemos observar, sonreír y seguir adelante o detenernos y adentrarnos en los recovecos oscuros de nuestra mente, memoria y sentimientos. La dificultad en la creación del arte es hacer referencia a este mundo de imágenes que nos rodea y a nuestra experiencia y tradición no vicaria. Cuando se encuentra la manera de hacer referencia a la historia, cultura del día a día, religión y política, la obra comienza a hablar. Está claro que las obras de arte contemporáneas ya no se definen en términos de promover un 'estilo'; en vez de eso, representan la libertad de poder incluir en la imagen todo lo que puede ser pictórico. Para actualizar y ampliar las limitaciones de la pintura es importante experimentar con la idea de que ella convive y se enriquece con otros medios.

El arte no crece de forma natural ni se da en el vacío, mas bien emerge de un catálogo de conceptos en existencia. La coexistencia de la fotografía y la pintura, en particular, dirige la atención a este deseo de aprovechar los beneficios que este medio ofrece. La técnica de la fotografía acentúa lo que es imposible transmitir en la pintura y la pintura revela lo que la fotografía no puede lograr. Los lienzos basados en fotografía nos hacen cuestionar las posibilidades que encierra cada género y como se relacionan entre sí. La fotografía tiene la capacidad de retratar un hecho directamente conectado con la realidad y también con una secuencia temporal, dotando a la pintura una conexión más potente con la vida diaria. Es posible que artistas como Gerard Richter y Vija Celmis utilicen fotografías en su práctica por esta razón. Otro ejemplo es el artista Luc Tuymans, el cual usa la fotografía de manera extensiva como referencia para sus obras. A diferencia de Gerhard Richter, Tuymans no las proyecta al lienzo para copiarlas, en cambio, las explora a través del dibujo y la acuarela hasta que la composición está completa.³⁷⁴ Yo me identifico con esta parte del proceso artístico de Tuymans porque también utilizo fotografías como referencia, tanto imágenes sacadas de las bases de datos del internet, como imágenes que tomo de escenas, objetos y personas que me parecen interesantes de la ciudad. Muchas veces voy en excursiones buscando algo muy específico que fotografiar y otras veces, por azares del destino, lo

³⁷⁴ Rosenthal, Norman, y Michael Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London, 23 September - 15 December 2000: Catalogue*. London: Thames and Hudson, 2000. 71.

encuentro en el camino. Conuerdo con Walter Benjamin cuando describe al ojo que ve a través del lente de una cámara que actúa como el bisturí de un cirujano abriendo el cuerpo de un espacio.³⁷⁵ Sin duda la fotografía es una herramienta indispensable para mi obra ya que busco cualidades anecdóticas y narrativas en mis cuadros. Cuando logro capturar y



Luc Tuymans
"Palomas"
óleo sobre lienzo
128 x 156 cm

coleccionar todas las imágenes que necesito, empiezo a trabajar en la composición y los colores haciendo dibujos en acuarela. Pero a diferencia de Tuymans, no pretendo acabar el cuadro en una sola sección, generalmente en la primera sesión a lo más que llego es a plasmar las líneas de dibujo y la primera capa del fondo y los relieves. Lo que me interesa de ocupar estas colecciones de imágenes es comunicar mis experiencias a través del lenguaje metafórico de los objetos, pero no me interesa que la obra

permanezca en su estado de fotografía. La cualidad 'hecha a mano' de la obra es lo que me interesa, en parte como respuesta a las tendencias consumistas y de gratificación inmediata de la sociedad. Me interesan los procesos largos y repetitivos que inducen a la reflexión y a la meditación, pero más allá de mis inclinaciones personales, me pregunto, ¿puede la pintura que utiliza imágenes como referencia generar un vínculo con las experiencias mundanas fotografiadas? Y si es así, ¿cuáles son las afinidades y disparidades entre el arte y la vida diaria? La obra no debería dar una respuesta a estas preguntas, su estructura es abierta para permitir que el observador sea un ingrediente activo en la generación del significado. Esto es posible ya que la imagen no es una copia directa de la fotografía sino que se

³⁷⁵ *Ibid.*, 71.

transforma en una interpretación de la realidad observada, definida por la subjetividad del artista y presentada en una técnica de su elección. Y la pintura ofrece justo eso, una ventana a la vida interior del sujeto, por esto, “Creo que la pintura es un componente fijo del arte, como el dibujo, porque tenemos las manos que tenemos”, como defendió Jeff Wall.³⁷⁶ Yo pienso que el dibujo siempre va a existir y consecuentemente también la pintura. Parte del atractivo que tiene la pintura es que se puede abarcar en paralelo el pasado y el presente. Puede reflejar la condición contemporánea al mismo tiempo que la propia historia y complejidades del pintor. Peter Doig aspira a algo más: “Cada pintor tiene la posibilidad de ser un chamán. [...] ahí estriba el verdadero poder de la pintura: alguien que atraviesa su propio mundo y, si lo hace con acierto, genera algo emocionante, como un hechicero”.³⁷⁷ Yo concuerdo con Doig en que en una época en la que la religión organizada ha perdido su fuerza, la pintura es un medio para reflexionar acerca de nuestro anhelo por tener experiencias espirituales. Me pregunto si después de la banalización de la imagen producida por los medios masivos de comunicación se pueda aspirar todavía a lograr esto con la pintura.

Tal vez otra pregunta importante sería por qué no crear obras en el ámbito del video, considerando, como analizamos en capítulos anteriores, que es el medio por el cual se han realizado innumerables avances en el estudio y exploración de lo urbano. Es muy probable que la respuesta acabe siendo un asunto de preferencia pero también puede conducir a una autoreflexión importante. Desde niña me ha interesado la pintura y las artes gráficas por medio de las cuales tradicionalmente se crean imágenes 'estáticas'. Pero el mundo visual que nos rodea consta, en gran medida, de proyecciones de imágenes en movimiento, por lo cual me pregunto cuál será el compromiso de crear imágenes 'estáticas' y estas ¿cómo se integran a la cacofonía visual en general? Una respuesta es que ellas se convierten en islas de contemplación hacia las cuales remamos contra corriente para poder ordenar nuestros pensamientos, pero es posible que sean todo lo contrario. Antiguamente, las imágenes 'estáticas' eran creadas cuando alguien se alejaba de un objeto con el propósito de observarlo y para recrear aquello que estaba siendo visto para hacerlo accesible a los

³⁷⁶ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010. 427.

³⁷⁷ *Ibid.*, 429.

demás, pero ya no se producen imágenes de esta manera.

Desde Descartes, la ciencia se ha distanciado del objeto, y después de la invención de la fotografía, se han producido aparatos que graban y codifican aquello que está siendo visto. Si intentamos empatar la compleja acción de crear imágenes con el concepto de imaginación, entonces tendríamos que concluir que la tecnología y ciencia moderna está tratando de perfeccionar la imaginación a través de las máquinas. Hace poco el equipo de Google inició un experimento con los bancos de datos y la red artificial neuronal para comprender como las computadoras 'sueñan'. Esta investigación tenía la finalidad de mejorar



Bernard Gieger
Software DeepDream de Google
"white noise" y fractales
2015

las capacidades de procesamiento de la red pero se llevó más lejos cuando los investigadores se percataron de que la red producía imágenes completamente originales derivadas de objetos reales al amplificar y encontrar patrones en el "white noise". Google continúa con esta investigación para averiguar lo que la red neuronal artificial está aprendiendo, y quizás para investigar las raíces del

proceso creativo y cómo se está presentando en la inteligencia artificial. Existe una cierta preocupación de que las máquinas van a superar al hombre, pero no hay que olvidar que son artificiales y que siempre van a estar por debajo de la astucia de la humanidad. La palabra astucia proviene del término 'ars' en latín, que significa 'agilidad, flexibilidad', por ejemplo aplicado a la articulación de la muñeca.³⁷⁸ Es justamente esta agilidad y flexibilidad lo que

³⁷⁸ Joachimides y Rosentha. *Metropolis: International Art Exhibit Berlin*, 51.

remueve al arte del mecanizado flujo de imágenes de la globalización. De una cosa podemos estar seguros, la imaginación humana no puede ser remplazada ni simulada por un aparato. Todo aquello que es irremplazable se puede disfrutar en todas las imágenes creadas sin los medios tecnológicos y la importancia que tienen es gigante. No se trata de dejar de usar las herramientas que nos proveen los aparatos ni de encontrar los huecos que dejan para rellenarlos con arte, sino que podemos usar los aparatos para ayudarnos a distinguir y revelar lo que hace tan única a la imaginación humana. Considero que esta reflexión es importante porque nada parece más cierto que el triunfo de la vista sobre el resto de los sentidos. Nuestra experiencia de la realidad parece haberse convertido en sinónimo de las imágenes que la reproducen.

El medio visual, antiguo y reciente, está en constante competencia por definir y delimitar la manera en la que conocemos el mundo. La era visual ha alcanzado su culminación y ciertas dudas han surgido, por ejemplo, que la superficialidad de la información visual nos conduzca a un retroceso más que a un progreso. El horizonte de la experiencia humana está congestionado por imágenes, pero no tiene caso preocuparnos ya que nuevos monstruos están siendo creados en los márgenes de lo visible. Todo aquello que no puede ser integrado por la percepción visual del humano toma una cualidad fantasmagórica que produce inseguridades, pero que también nos acerca a la verdad. Querer controlar y conocer el mundo a través de la creación de una retícula de imágenes guardadas en bancos de datos es como querer conservar las especies de animales a través de una colección museográfica de taxidermia. Aquel que en verdad quiera percibir su esencia debe dejarlos ir y aprender a vivir con su misteriosa invisibilidad. La belleza, en realidad, es un estado de fragilidad entre el orden y el caos. Las imágenes 'estáticas' del arte, aun cuando recurren a la astucia y superan a las superficiales imágenes y vídeos de la globalización, nunca podrían capturar la totalidad de la belleza del momento fugaz del presente. Esto no es del todo malo ya que si pudieran, el arte se acabaría. Tal vez esta última declaración es un poco injusta porque una belleza y la otra son diferentes. La belleza de la naturaleza es una cosa bella, pero la belleza artística es una bella representación de una cosa, en el caso del arte representativo. Esta última emerge de una relación entre la sensibilidad y una aspiración de armonía, donde lo imaginario es el vehículo para lograrlo.

Según la fórmula de Gaston Bachelard en "El arte y los Sueños", la vocación esencial del

artista es dirigida por la voluntad de belleza. El efecto de la obra de arte traduce los sentimientos más profundos de la vida y la mayor sutileza del pensamiento justamente por su contenido de belleza; incluso en las expresiones de desgarramiento y horror más espantoso, la fealdad se metamorfosea en belleza.³⁷⁹ Independientemente de que crea que la pintura necesita dialogar con los discursos actuales para mantener su vigencia, yo creo que la estética sigue siendo una parte importante de la práctica. Como lo dijo Delacroix: “El primer mérito de la pintura es que sea un festín para la vista”. Por ordinaria y material que sea la pintura, a veces nos devuelve a la tierra, a mirar las estrellas para perdernos en el espacio del firmamento, nos ayudan a disfrutar el arrobamiento. Lo contrario también es posible y es justamente lo que ha complicado la acción de pintar. Es muy fácil caer en la banalidad y la superficialidad de la imagen, en especial cuando se pintan cosas, personas o paisajes considerados naturalmente bellos. Para evitar la banalidad es necesario confrontarla y una manera de hacerlo puede ser fijar nuestra atención en la experiencia de lo cotidiano. Muchas veces las cosas que les hablan a los pintores, o las escenas que consideran dignas de plasmarse en una pintura, pueden parecer arbitrarias, pero después del proceso pictórico, la crisálida se abre para revelar el resultado de la metamorfosis.³⁸⁰ Con esto último se puede interpretar que considero que el resultado es la parte más importante de este proceso, pero en realidad creo que el proceso en si es igual de importante que el resultado. En lo particular, mi momento favorito en la creación artística es el de la visualización y construcción de una imagen nueva en el espacio de la imaginación. Por razones inciertas, hay días especiales en los cuales se hacen tormentas eléctricas en la mente que resultan en lluvia de ideas e imágenes, parecen llegar de manera gratuita y los sentimientos que producen son sumamente adictivos, ya que traen consigo cierta claridad inaudita que me inspira a actuar. Crear una pintura supone un viaje imaginativo que depende de varios factores, uno de ellos es el espacio en donde generalmente acontece, el estudio.

El estudio tiene el potencial de ser un espacio extremadamente extraño, un lugar capaz de desatar pasiones y de rebosar fantasías. El estudio puede ser comparable a un laboratorio, pero por el otro lado puede convertirse en un espacio vacío donde se puede

³⁷⁹ Marin, *Imágenes de La Imaginación*, 105.

³⁸⁰ Rosenthal, y Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London, 23 September - 15 December 2000: Catalogue*. London: Thames and Hudson, 2000. 24.

invocar lo fantástico y lo carnavalesco. Por mucho que se disfracen de talleres o almacenes, los estudios tienen un potencial infinito, como un lienzo en blanco. También representan espacios privados plagados de recuerdos de proyectos y sueños pasados.³⁸¹ A un nivel inconsciente, observamos nuestras estancias privadas como una proyección de nuestra propia piel. Según escribe Elaine Scarry en su libro acerca del dolor y el cuerpo “The Body in Pain”:

“La habitación, la forma más simple de refugio, expresa el misterio más benigno de la vida humana. Por un lado, se convierte en una extensión del cuerpo: proporciona calor y seguridad al individuo que cobija tal como el cuerpo encierra y protege nuestro organismo; también como el cuerpo, sus paredes levantan fronteras alrededor del yo, impidiendo con ello un contacto indiferenciado con el mundo, si bien a través de sus ventanas y puertas, burdos símiles de los sentidos, permite que el ser se proyecte al mundo, y viceversa. Ahora bien, al tiempo que la habitación es el apéndice del cuerpo, constituye también una apocope del mundo, de la civilización”.³⁸²

En mi caso, no tengo un estudio separado de mi habitación, así que la descripción de Scarry es especialmente acertada. Me doy cuenta de que en el estudio lo que uno hace es prenderse de cualquier idea que llega, con la esperanza de que te guiará a alguna claridad mejor. Es una especie de procrastinación y la justifico ante mí misma como un tipo de productividad procrastinadora. Las cosas que suceden cuando no estas trabajando muchas veces se ven reflejadas en la siguiente serie de cuadros. Así, los libros, las imágenes, las películas y la música que llena el estudio son como listas de cosas por hacer. Muchas veces este proceso de no hacer haciendo es sumamente caótico, uno termina con colecciones de fotocopias de libros, papelitos arrancados con anotaciones ilegibles, un *desktop* repleto de imágenes apiñonadas y mil ventanas del navegador abiertas simultáneamente. Además de estos detalles, está el caos a gran escala, las aglomeraciones de cuadros sin acabar, los montones de ediciones de grabado sin ningún espacio para ser guardados, los pinceles y pinturas desbordando los cajones y sin duda, las manchas de pintura por doquier.

³⁸¹ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010. 224.

³⁸² *Ibid.*, 231.

Mientras circulo en el estudio, hay una consistente visión periférica de estas imágenes



William Kentridge
película de animación "Félix en el Exilio"
dibujo de la serie para la proyección
1994

que me rodean. Son recordatorios, no de las cosas en las que me estoy enfocando, sino de en lo que no me estoy enfocando. Esta idea la abordó William Kentridge en su Conferencia Magistral titulada: "Pensamiento Periférico", donde declaró: "Estas intrusiones visuales que ves mientras caminas por el estudio, son vitales en todos los estudios. Son entradas vitales a una manera de pensar. Un tipo de provocación a pensar."³⁸³

Hay toda clase de asociaciones que nos vienen a la mente cuando se está mirando cualquier cosa que nos rodea. Cada uno de nosotros tendrá una colección distinta de asociaciones, lo cual demuestra que cada encuentro que tenemos en el mundo es una mezcla de aquello que el mundo trae a nosotros y aquello que le proyectamos encima, nuestras asociaciones, memorias y nuestro conocimiento sobre aquello.

Nuestra biografía, como la entendemos, se vuelve parte de la manera en como miramos y le damos valor a todo. Todo esto es perceptible en el estudio porque lo llenamos de objetos a los que les asignamos un significado y entre los cuales se generan nexos y asociaciones nuevas cada día. Por esta misma razón, la actividad de observar obra de otros artistas es muy gratificante. En el momento en que percibimos un cuadro surgen en la memoria visual otras imágenes que tenemos en nuestro repertorio, de museos, viajes, vistas cotidianas

³⁸³ Manzano Aguila, Daniel [Manzanografo]. "Conferencia Magistral De William Kentridge." [Archivo de video]. YouTube. YouTube, 15 Marzo 2015. Web. Consultada el 31 de enero de 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=cuMeHIU-iiQ>>.

urbanas o hasta ideas que tuvimos en el pasado. Gracias a este repertorio podemos combinar infinitamente las imágenes que hemos visto o imaginado y muchas veces, después de ver obras de otros artistas, nos acordamos de imágenes a las que no les dimos importancia, pero a partir del redescubrimiento de ellas, podemos construir algo nuevo. Desde que comencé esta investigación, inundé mi estudio de imágenes relacionadas a la megalópolis y al monstruo. Y la estética de estas imágenes, al igual que el peso psicológico de los conceptos en los libros que estaba leyendo, cambió la geografía de este espacio. Comencé a dudar si en lugar de erradicarla, se estaba acentuando la ansiedad y las sensaciones nostálgicas de temor hacia el espacio fuera del estudio, pero aun así, no cancelé la colección de estas referencias. Esto se puede justificar con la teoría de Malinowski, de que: “el miedo mueve a todo ser humano a realizar actos sin objeto, pero compulsivos; en presencia de una dura prueba, siempre queda el recurso de la ensoñación obsesiva.”³⁸⁴ El ritual de seguir indagando y seguir soñando con imágenes fue un antídoto a largo plazo que curó el envenenamiento que traía cargando desde hace años.

Todo esto me hace sonar como un personaje caricaturesco del artista reclusivo y atormentado por las apariciones monstruosas en su estudio. Este tipo de estereotipos son justamente lo que ha limitado a generaciones de artistas y creativos. Cuando era adolescente y le empecé a decir a la gente que quería ser pintora me enfrenté a comentarios negativos fundamentados en el miedo como: “¿No tienes miedo a morirte de hambre?, ¿No le tienes miedo al rechazo o al fracaso?, ¿No tienes miedo a dedicarle tu vida a algo que posiblemente nunca tenga frutos y que te rompan tus sueños?” La respuesta corta a todas esas preguntas es “Sí”. Si le tengo miedo a esas cosas y en estos últimos años lo he intentado manejar. Me pregunto si este miedo es racional o lógico. La gente en el resto de las profesiones no tiene este mismo miedo por querer hacer lo que vinieron a hacer en este mundo. ¿Qué es lo que tienen específicamente las profesiones creativas que hacen que se preocupe tanto la gente por nuestra salud mental? Mi padre es ingeniero en sistemas y ni una sola vez en toda su carrera alguien le preguntó si no tenía miedo de ser ingeniero o si no le preocupaba tener un bloqueo mental. Pero para ser justa, los ingenieros en sistemas, como grupo de personas, no se han ganado la reputación de ser maniaco-depresivos. Los

³⁸⁴ Scheff, *La Catarsis en La Curación el Rito y el Drama*, 107.

artistas si tenemos esa reputación, pero hasta qué punto es una consecuencia de actividad y hasta qué punto es un concepto aprendido por los cientos de años de repetición. Por ejemplo, Norman Miller, en su última entrevista dijo: “Cada uno de mis libros me ha matado un poco más.” lo cual es una declaración muy triste sobre su trabajo de vida. Pero la verdad es que no reaccionamos cuando escuchamos a un artista decir esto porque hemos escuchado este tipo de comentario desde hace mucho tiempo. De alguna manera hemos interiorizado y aceptado, de manera colectiva, la noción de que la creatividad y el sufrimiento de cierta manera están conectados por naturaleza. Y que el arte, al final, siempre va a conducir a la angustia. Y la pregunta es si estamos de acuerdo con perpetuar este mensaje.

Se que en mi caso particular sería muy peligroso comenzar a encaminarme a este camino oscuro de asumir esto, en especial por la situación en particular en la que estoy ahorita en mi carrera. Soy relativamente joven, tengo 25 años y todavía tengo como seis décadas de trabajo por delante y es posible que nunca esté conforme con el resultado de mi trabajo. Ese es el tipo de pensamiento que puede conducir a alguien a darse por vencido pero no quiero hacer eso, preferiría continuar haciendo este trabajo que amo, ¿cómo evitar el sufrimiento? Lo mismo se preguntó la escritora Elizabeth Gilbert en su Ted talk³⁸⁵ titulada “Your elusive creative genius”, y ella recomienda construir un tipo de construcción psicológica que te proteja. Encontrar la manera de crear una distancia segura entre tu persona mientras crea, y la ansiedad hacia la reacción que tendrá el público. Ella optó por investigar modelos en otros tiempos y sociedades que han tenido un mejor manejo de los riesgos emocionales que involucran la creatividad:

“Esta investigación me ha conducido a la antigua Grecia y Roma en donde la gente no creía que la creatividad provenía de los seres humanos. Se pensaba que la creatividad era un espíritu divino auxiliar que se presentaba a los humanos con un origen y un propósito desconocido. Los griegos llamaban a estos espíritus auxiliares 'daemons'; Sócrates creía que tenía un 'daemon' que le susurraba sabiduría desde lejos. Los romanos tenían las mismas ideas pero llamaban a este espíritu incorpóreo 'genio' y se pensaba que literalmente vivía en las paredes del estudio del artista y que saldría para, de manera invisible, socorrer al artista con su trabajo, cambiando el resultado. Esta

³⁸⁵ TED (Tecnología, Entretenimiento, Diseño) es una organización dedicada a las “Ideas dignas de difundirse” y es ampliamente conocida por su congreso anual y sus charlas que cubren un amplio espectro de temas, los cuales están en línea para consulta y descarga gratuita.

distancia psicológica era construida para proteger al artista de su trabajo, de demasiado narcisismo o depresión.”³⁸⁶

Gilbert asevera que a partir del Renacimiento, el ser humano fue puesto en el centro del universo y se empezó a creer que la creatividad provenía solamente del interior del individuo. Por primera vez en la historia la gente se refirió al artista como genio, en lugar de tener un genio. Esta idea tuerce y deforma al ego y crea toda clase de expectativas inmanejables sobre el desempeño del artista. Tal vez es imposible borrar quinientos años de historia y regresar al modelo original, el cual no es tan extraño si consideramos lo enloquecedor y caprichoso que es el proceso creativo. Cualquier persona que ha intentado crear algo sabe que la inspiración no se comporta racionalmente y que muchas veces se siente casi paranormal. Gilbert cuenta algunas anécdotas donde narra la respuesta que obtuvo de distintos artistas cuando les preguntó sobre su proceso creativo:

“Recientemente tuve un encuentro con la extraordinaria poetiza americana Ruth Stone, la cual ahora está en sus noventas, pero ha sido poetiza toda su vida. Me dijo que cuando estaba creciendo en la Virginia rural, ella estaría trabajando en los campos y de repente sentiría y escucharía un poema viniendo hacia ella desde el paisaje, como un tormentoso tren de aire que vendría disparado hacia ella. Lo sentiría venir porque sacudiría el piso bajo sus pies y ella sabría que solo habría una cosa por hacer: correr como loca a la casa mientras era perseguida por el poema, para encontrar un papel y un lápiz. Tenía que hacerlo lo suficientemente rápido como para atraparlo cuando pasara a través de ella. Otras veces no sería lo suficientemente rápida y el poema la atravesaría y se escaparía, buscando, como ella lo explicó, a otro poeta. Y luego hubieron veces cuando casi se le escaparía pero ella lograría atraparlo por la cola y jalarlo de vuelta a su cuerpo mientras ella lo transcribía en la hoja. En estas instancias, el poema saldría perfecto pero al revés, comenzando con la última palabra y terminando con la primera.”³⁸⁷

De cierta manera yo me identifico con este proceso creativo porque generalmente mi producción de obra depende de que me lleguen ideas de una fuente que no puedo identificar.

³⁸⁶ Gilbert, Elizabeth. "Your Elusive Creative Genius." *Elizabeth Gilbert: Your Elusive Creative Genius | TED Talk | TED.com*. [Archivo de video] Feb. 2009. Web. Consultado el 31 de enero de 2017.<http://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_on_genius>.

³⁸⁷ *Ibid.*

Muchas veces, cuando no las puedo apuntar en cuadernos, se las platico a mis seres queridos que estén cerca. La acción de describir y narrar las escenas que llegan a mi mente muchas veces es mas útil que apuntarlas, lo mismo me pasa con los sueños, cuando los decodifico en lenguaje verbal, se fijan en la memoria.

Existen épocas en las que no se frecuenta la imaginación tanto como quisiéramos, pero considero que parte del éxito depende de la perseverancia y determinación para lograr ajustarse a una disciplina de trabajo, aun en momentos de sequía. Como bien lo aconsejó Pablo Picasso: “Cuando llegue la inspiración, que me encuentre trabajando”. Muchas veces es difícil tener la motivación para terminar obras que no van bien o levantarse temprano para pintar cuando no nos sentimos inspirados, pero si no lo hacemos es fácil caer en ciclos viciosos de insatisfacción personal. Pero aun teniendo la profesionalidad de dedicarle cierto tiempo al trabajo cada día, existe la posibilidad de que nuestras mejores ideas nos lleguen dormidos o en otros momentos poco prácticos para capturarlas. Gilbert, en su plática, habla de una entrevista que le hizo a Tom Waits que habla justamente de esto:

“Estábamos hablando de esto y Tom, que es básicamente la personificación del artista contemporáneo atormentado, contó que de joven trataba de controlar y dominar los incontables impulsos creativos, los cuales estaban completamente interiorizados; pero se hizo más viejo y más calmado, y un día que iba en la autopista de Los Ángeles esta visión cambiaría para él. Estaba manejando cuando de repente escuchó este pequeño fragmento de una melodía que llegó a su mente, de la misma manera que muchas veces llega la inspiración de forma abrupta y elusiva. El desea esta melodía, es maravillosa, pero no tiene manera de conservarla; no tiene un lápiz, ni una hoja de papel, ni una grabadora, así que toda la vieja ansiedad empieza a resurgir por el miedo a perderla y pensar que esta canción lo atormentaría por el resto de su vida. Pero en lugar de apanicarse detuvo este proceso mental e hizo algo completamente innovador, solamente miro al cielo y dijo: “Disculpe, ¿no puede ver que estoy manejando?, ¿Parece que puedo escribir una canción en este momento? Si en verdad quieres existir, regresa en un momento más oportuno para que pueda cuidarte, de otra manera ve a molestar a alguien mas hoy. Ve a molestar a Leonard Cohen.” Y todo el proceso de su trabajo, y la ansiedad alrededor de él, cambió después de esa experiencia ya que sacó al genio de su cuerpo y lo regresó al lugar de donde provenía. Se percató de que esto no tenia que ser un tormento internalizado, podía ser una colaboración y conversación peculiar, maravillosa y

bizarra entre Tom y la extraña cosa externa que no era exactamente Tom.”³⁸⁸

La próxima vez que caiga en uno de esos agujeros de desesperanza en donde todos nos caemos cuando estamos trabajando en algo que no está tomando forma, en lugar de ceder ante la auto descalificación, recordaré las palabras de Tom Waits y le hablaré a las paredes de mi estudio.

Es una fina línea, entre caer en la indulgencia o en el perfeccionismo abnegado, la que nos conduce a tener una buena experiencia en el estudio. Hay diferentes elementos que los artistas requieren en este espacio para inducirlos a crear. En mi caso, tengo una cierta afición con escuchar películas mientras trabajo; el trama de la narrativa distrae a mi mente y logro entrar en una especie de trance especialmente efectivo después de las dos primeras horas. Cuando siento que estoy progresando en una pintura, me invade una sensación de estar suspendida en el tiempo, como estar debajo del agua, y después de un breve periodo empiezo a relajarme en este nuevo mundo que construyo a mi alrededor. Parece como si mi mano se moviera por si sola y en lugar de estar pensando en combinar los colores o pincelar aquí o allá, mi mente divaga. Se podría decir que si le dedico las suficientes horas al estudio, puedo acercarme a lo que los actores llaman la “sala de calentamiento” y surfistas “estar en la zona”. En ella esperan los artistas antes de salir a escena; es un espacio intermedio entre la vida cotidiana y el portal a la inspiración. Allí anhelan llegar los surfistas al deslizarse bajo olas a punto de romper, es un estado casi místico: “Es ese instante extático en que el surfista se pone en pie sobre la tabla y mira la cara interior de la ola que sabe que va a formarse”, señala Gary Hill.³⁸⁹ Gilbert también habla de los bailarines que entran en este estado:

“Hace siglos, en los desiertos del norte de África, la gente se solía juntar en ritos y danzas que duraban horas y horas hasta el amanecer. Siempre eran magnificas porque los bailarines eran profesionales y fantásticos; pero, de vez en cuando, rara vez, algo solía suceder y uno de estos bailarines se haría trascendental. Y se que ustedes saben a lo que me refiero porque han visto un suceso parecido, es como si el tiempo se detuviera y el bailarín atravesara una clase de portal y no haría nada diferente que habría hecho mil

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010. 219.

veces antes, pero de repente ya casi no parecería humano. Sería como si estuviera iluminado por debajo, en llamas de divinidad. Y cuando esto sucedía en ese entonces, la gente lo reconocía por lo que era, lo llamaba por su nombre. Ponían sus manos juntas y comenzarían a cantar: “Alá, Alá, Alá”, Dios, dios, dios. Una curiosa acotación, cuando los moros invadieron España, trajeron esta tradición y la pronunciación cambio con el tiempo de “Alá, Alá, Alá” a “Olé, Olé, Olé”, lo cual aun escuchamos en corridas de toros y en el baile de flamenco. En España, cuando el artista ha hecho algo imposible y mágico se le canta esto; Alá, Olé, Bravo. Magnifico, hubo un vistazo a Dios.”³⁹⁰

Según Gilbert, la parte delicada es superar el siguiente día, cuando despierta el artista y ya no produce un vistazo a Dios, sino que simplemente es solo otro mortal envejeciendo, el cual, posiblemente nunca más ascenderá a esas alturas celestiales. Esto es difícil, me imagino que es una de las reconciliaciones más dolorosas. En mi caso, jamás he ascendido de esa manera, pero si me han robado mi paz ciertos cuadros que han gustado más que otros y que temo nunca poder superar. Estas son, obviamente, inseguridades infantiles, pero cuando escucho a la gente que me ve trabajar en una obra nueva preguntarme por qué ya no hago pinturas como las hacia antes, es una puñalada al corazón. Es terrible sentir que uno no esta avanzando o mejorando, y aunque la curva de aprendizaje no es una línea recta, a veces envidiamos al pasado “yo”, que de manera fortuita generó algo especial. Pero quizás este proceso no tiene que estar tan lleno de angustia si no creyéramos que los mejores aspectos de nuestra persona vinieron de nosotros, sino que se nos prestaron durante un periodo limitado de tiempo para luego ser transferidos, cuando hayamos terminado, a alguien más. Si lo conceptualizamos como algo que fluye del universo a nosotros y de nosotros a los demás, todo empieza a cambiar. Esta es la manera en la que he empezado a pensar y me ha ayudado ha convencerme a mí misma a no tener miedo, a continuar poniendo de mi parte en el trabajo, y permitiendo que mi genio haga el resto.

Concluyendo de esta manera mis breves reflexiones en torno al proceso, me gustaría hablar a continuación de las obras que dieron como resultado esta investigación. En las obras que realicé, combiné el lenguaje estético del naturalismo basado en fotografías para exaltar la realidad cotidiana, pero también integré una estética simbólica que exalta la

³⁹⁰ Gilbert, Elizabeth. "Your Elusive Creative Genius." *Elizabeth Gilbert: Your Elusive Creative Genius | TED Talk | TED.com*. [Archivo de video] Feb. 2009. Web. Consultado el 31 de enero de 2017. <http://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_on_genius>.

espiritualidad y la imaginación, dando como resultado una tensión entre estos dos lenguajes que se contraponen. Esta mezcla hace referencia al género lingüístico del Realismo Mágico y a la corriente artística Nueva Objetividad. La estrategia que asumí fue la de sugerir un clima sobrenatural sin apartarme de la naturaleza, deformando los acontecimientos pintados para generar extrañeza. Reconozco que la corriente del Realismo Mágico está impregnada de una visión etnocentrista que clasifica a Latinoamérica como un territorio misterioso, pero justo esta categorización puede ser re-evaluada desde un punto de vista postcolonialista. Otra corriente que se entrecruza con los temas que estoy manejando es el Neomexicanismo, la cual se caracteriza por un enfoque en los imaginarios estereotípicos y reciclados relacionados a “lo mexicano” y “lo nacional”. Mediante el collage, la parodia y la alegoría, las obras se apropian de iconografía proveniente de la cultura popular, los medios masivos de comunicación, la religión, la herencia colonial y prehispánica.

Las técnicas de pintura que emplee en las obras fueron el modelado y el montaje. A partir de la idea del arte posmoderno de rechazar una postura progresista y hacer una relectura de técnicas tradicionales recuperadas y contrapuestas con el contexto actual, emplee el método veneciano de húmedo sobre seco o pintura por capas usando veladuras. En cuanto al montaje, me interesa la superposición de imágenes y lenguajes para entrar en diálogo con la historia de la ciudad. El montaje tiene como propósito, en parte, introducir anacronismos a la imagen, en algunos casos, paracronismos, situando personajes o elementos del pasado en la época actual, para representar la relación entre el pasado y el presente que construye la experiencia de vivir en la Ciudad de México. También me interesa la combinación de lenguajes de gráfica, como la serigrafía, el grabado en hueco y el grabado en madera con la pintura. Todavía no logro hacer la mezclanza en forma de collage sobre un solo bastidor, pero el haber aplicado el mismo tema de investigación en diferentes medios dio resultados interesantes.

Me interesa capturar las escenas del día a día para concretizar este espacio de negociación de identidades. ¿Cómo nos podemos relacionar como ciudadanos de una megalópolis que no logra integrar su inmensa población? La ciudad es tan colosal que inmoviliza, convirtiéndose en un lugar que fomenta lo individual sobre lo comunal. Las pinturas que planteo, por un lado reflejan esta aceleración de los flujos culturales y circulación de imágenes que caracteriza nuestra época posmoderna, y por otro, me enfoqué

en plasmar imágenes donde las personas puedan reconocerse, escenas que despierten el sentimiento de nostalgia y familiaridad. Considero que muchas imágenes que dieron como resultado este planteamiento, hacen referencia a la tragedia, moralidad y belleza del espacio megalopolitano, donde lo fantástico, lo terrorífico y lo cotidiano se fusionan.

Es muy probable que haya algo de masoquista en gente como yo, que escribe tesis sobre cómo le teme a la ciudad por un lado, pero jamás contemplaría dejarla por el otro. Igual que George Trakl, poeta expresionista austriaco, que cuando le recomendaron en 1914 que dejara la ciudad y que se fuera a vivir en el campo donde estaría más cerca de la naturaleza, respondió: “No tengo ningún derecho a removerme del Infierno”.³⁹¹ Quizás es mi necesidad de estar en contacto con las emociones extremas lo que me mantiene en esta investigación. Al igual que el pintor alemán Max Beckman, me excita la realización de mi visión artística sin importar lo que cueste:

“Me arrastraría a través de todas las cloacas del mundo, a través de cualquier posible humillación y abuso por pintar. Eso lo debo hacer. Todas las formas que imagino y que viven dentro de mi deben ser exprimidas hasta la última gota, después estaré contento de librarme de esta maldita tortura.”³⁹²

Sería muy trágico que concordara con Beckman, en especial considerando que unos meses después de que dijo esto, sufrió de un ataque de ansiedad que le impidió continuar su investigación sobre las posibilidades visuales de la guerra.³⁹³ Mas bien, mi intención de recrear estas visiones urbanas fantásticas es la de producir catarsis y exorcisarlas. Siento en mi una acumulación de emoción reprimida producida por el inquietante peso de la ciudad, que según Thomas Scheff, depende de dos procesos: “la generación de tensión y el bloqueo de la descarga”.³⁹⁴ En mi caso, se produce la descarga cuando pinto, ya que materializo las ideas que acosan a mi mente. Una vez expuestas a la luz, se atan los cabos y se cierran los

³⁹¹ Carey, Frances. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. London: British Museum, 2000. 282. (la traducción es mía)

³⁹² *Ibid.*, 283. (la traducción es mía)

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Scheff, *La Catarsis en La Curación el Rito y el Drama*. 109.

círculos. Como escribió Calvino:

“Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras [o en mi caso las pinturas], se borran – dijo Polo-. Quizás tengo miedo de perder Venecia de una vez por todas si hablo de ella. O quizás, hablando de otras ciudades, la he ido perdiendo poco a poco.”³⁹⁵

Aun cuando hay cosas que quisiera olvidar de mi ciudad, es imposible no estar unida a ella por un hilo invisible. Su pérdida representaría más que solo el rechazo a trozos de concreto y ladrillos antiguos, sería quebrantar la construcción de mi propia identidad. Pero no hay para qué preocuparse, hay cosas que jamás cambiarán y por más globalizada que esté, la Ciudad de México se siente como la Ciudad de México y no como ningún otro lugar. De la misma manera, los olores, sonidos, vistas y ritmos de lugares como Tokyo, París o Nueva York, son únicos e individuales, y aun después de solo una visita se quedan grabados en nuestra memoria.

“Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas.”³⁹⁶

Esta última cita de *Ciudades Invisibles* inspiró gran parte de la obra que realicé durante mi primer semestre de la maestría, como por ejemplo, “Lago de Texcoco”. Antes de empezar esta obra, estaba investigando libros relacionadas con el tema de la Megalópolis. La mayor parte de estas fuentes se enfocaban en la transformación geográfico-espacial de la ciudad de México a través del tiempo. Siempre he sentido una fascinación por los mapas, no especialmente como herramientas para la ubicación, sino como objetos estéticos. Nunca he puesto mucha atención en memorizar los nombres de las calles, ni en mapear mis recorridos por la ciudad de una manera estructurada, como resultado, soy excesivamente desorientada. Generalmente anclo puntos de referencia visuales, como monumentos, edificios, o hasta objetos aparentemente habituales, como ciertos árboles, anuncios o hasta graffitis, que me

³⁹⁵ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 100.

³⁹⁶ *Ibid.*, 26.



Ana Paula González Urdaneta
"Lago de Texcoco"
óleo sobre tela
70 x 100 cm
2014

ayudan a unir los puntos desconectados en mi mente. Siento que si tuviera que dibujar un mapa de mi recorrido por el espacio urbano acabaría pareciéndose al estereotípico mapa del tesoro. En el caso de "Lago de Texcoco", me interesó estudiar los relieves de fotos aéreas y satelitales de la ciudad. ¿Por medio de estas imágenes se pueden identificar las estructuras urbanas y conocer su esencia? Según algunos estudios, esta vista "científica" revela con claridad los potenciales problemas de la ciudad y sus alrededores.³⁹⁷ El internet, en este sentido, ha funcionado como una democratización de la mirada, ya que ofrece un

acceso colectivo a lo que, antes de la era de Google Earth, fue un fondo restringido por

³⁹⁷ Krieger, Peter, Evelyn Useda Miranda, y Fionn Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 2012. 41.

intereses de seguridad militar u otros motivos. El pionero de los globos aerostáticos, Felix Nadar, expresó cuando sobrevoló Paris en 1858: “No hay nada como la distancia para ahorrarnos la fealdad”.³⁹⁸

Antes de los años treinta del siglo pasado, el paisaje de la cuenca de México aparecía como terreno amplio y generoso, con la silueta de las montañas al fondo. Hoy, esos espacios han sido invadidos por las instalaciones modernas del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de Mexico, rodeado por una alfombra de urbanización infinita. Tenía estos mapas en mente y de pronto recordé una serie de fotos de referencia que tomé en una mina de materiales de construcción, específicamente una fotografía que había tomado de una bolsa de basura tirada en el piso. Estaba desgastada y enterrada por la arena, pero algo de ella me cautivó. Cuando volví ver las fotos que había tomado me di cuenta de por qué me había intrigado tanto este objeto descartado, la bolsa tenía una forma familiar, algo que había visto alguna vez pero había olvidado. Me di cuenta de que la bolsa tenía la misma forma que solía tener el lago de Texcoco cuando solía estar conectado con los lagos de Xochimilco, Chalco, Xalcotán y Zumpango. En algún archivo de mi base de datos tenía guardadas las imágenes de mis libros de historia mexicana de la secundaria, en donde seguramente vi mapas de la cuenca de Mexico en la época de Tenochtitlán. Me interesó, en particular, la transición de la ciudad prehispánica lacustre a la desecada megalópolis del presente, lo cual resultó en el cuadro “Condesa Roma”:

“En Esmeraldina, ciudad acuática, una retícula de canales se superponen y se entrecruzan. Para ir de un lugar a otro siempre puedes elegir entre el recorrido terrestre y el recorrido en barca. De este modo los habitantes de Esmeraldina no conocen el tedio de recorrer cada día las mismas calles. En Esmeraldina las vidas más rutinarias y tranquilas transcurren sin repetirse.”³⁹⁹

Algunos de los fenómenos urbanos, como la selladura de las superficies naturales con asfalto y cemento, el control del agua a través de tubos y canales o la emisión de gases tóxicos a la atmósfera urbana son tendencias globales, y México se inscribe a esta historia

³⁹⁸ *Ibid.*, 50.

³⁹⁹ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 101.

ambiental de la humanidad en el siglo XXI. Una de esas reconfiguraciones morfológicas se manifestó en el manejo del agua, un recurso vital y amenazador al mismo tiempo, en la Ciudad de México y sus alrededores.



Ana Paula González Urdaneta
"Condesa Roma"
óleo sobre tela
80 x 120 cm
2014

Desde su fundación sobre una isla, la ciudad ha demostrado su vulnerabilidad frente a las fuerzas acuáticas. Consecuentemente, partir del sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines y de la administración del Distrito Federal por el regente Ernesto Uruchurtu, comenzaron los cambios en 1952 con el "Plan general para resolver los problemas de hundimiento, las inundaciones y el abastecimiento de agua potable de la Ciudad de Mexico", cuya consecuencia fue la construcción en 1952 de 80 kilómetros de ríos y canales. Desaparecieron así la mayoría de las superficies acuáticas en la ciudad, pero el problema no se resolvió: en ciclos estables, el agua regresó de manera descontrolada a la ciudad e inundó muchas de sus partes. Cuando las partes densamente pobladas de Chalco sufren

cíclicamente inundaciones con aguas negras nos damos cuenta de que los ríos y lagos entubados no son terrenos neutros para el desarrollo, sino espacios propensos al caos, ya que siguen bajo el mando de las fuerzas de la naturaleza. Esa lucha territorial entre el elemento natural, como el agua, y las instalaciones de la ciudad, como la autopista, caracteriza el desarrollo de la cuenca de México en la segunda mitad del siglo XX, llegando al extremo de la megalópolis actual, densamente edificada sobre un suelo sellado por asfalto y cemento.⁴⁰⁰

En “Condesa Roma”, mi intención fue imaginar cómo sería la ciudad en el presente si aun conserváramos los acueductos como medios de transporte y como dialogarían elementos de la hiper-urbanización de zonas como la Roma Norte, con un recurso que fue rechazado hace 60 años. Parte de lo que me causa aversión de esta escena podría ser el color oscuro del agua, que me recuerda a los problemas de descarga de aguas negras en Xochimilco, y también la completa ausencia de la gente. Este último elemento monstruoso también lo exploré en “Segundo Piso”, en el cual exploré una escena, posiblemente futurista y probablemente apocalíptica, de extrema hiper-urbanización. Basándome en imágenes tomadas en el monumento a la bandera en la avenida San Jerónimo, desde donde se pueden apreciar los bloques de concreto antiestéticos que forman el Segundo Piso del Periférico, al igual que imágenes tomadas de Google Maps de este mismo sitio, generé una composición de la megalópolis desmesurada y sobredimensionada. La creación de esta escena me recuerda a la sección de Ciudades Invisibles: “En el centro de Fedora, metrópoli de piedra gris, hay un palacio de metal con una esfera de vidrio en cada aposento. Mirando el interior de cada esfera se ve una ciudad azul que es el modelo de otra Fedora. Son las formas que la ciudad hubiera podido adoptar si, por una u otra razón, no hubiese llegado a ser como hoy la vemos. Hubo en todas las épocas alguien que, mirando a Fedora tal como era, imaginó el modo de convertirla en una ciudad ideal, pero mientras construía su modelo en miniatura, Fedora ya no era la misma de antes y lo que hasta ayer había sido su posible futuro ahora solo era un juguete en una esfera de vidrio.”⁴⁰¹

Los cuadros que he realizado son, de cierta manera, mis preocupaciones sobre la

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 65.

⁴⁰¹ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 45.

subsistencia de este espacio precario, pero estos miedos no están fundamentados mas que en predicciones inmateriales. Tal vez de lo que en verdad nos deberíamos de preocupar, jamás lo pudiéramos predecir, si esto es verdad, todas las proyecciones a futuro que pudiéramos hacer quedarían más como registros de lo que está sucediendo en nuestro



Ana Paula González Urdaneta
"Segundo Piso"
óleo sobre tela
80 x 100 cm
2014

presente que como augurios o profecías. Aun así, me interesa más que el cuadro "Segundo Piso" sea una reflexión crítica a la arquitectura unilateral que se prolifera en el presente, al igual que una proyección de mis miedos y deseos. Considero que ninguna construcción o instalación, aunque sea un poste eléctrico o un puente, es neutral, sino que documenta esperanzas y fracasos de la modernización. El supuesto brillo de la globalización y del progreso se ve cuestionado por las imágenes de caos urbano y daño ambiental en el paisaje. Para aquellos que pueden participar activamente en los

proyectos actuales, por poseer un automóvil, el Viaducto y las otras arterias viales significan una supuesta liberación del barrio estrecho y de la lentitud. Parecido a la transformación urbana de los Estados Unidos, el paisaje de México se adaptó al vehículo, no al ser humano.

Este desarrollo a favor del automóvil trae consecuencias problemáticas, no solo la ya mencionada congestión vial, que genera pérdida de tiempo y contaminación atmosférica, sino que la infraestructura monofuncional y la movilidad unidimensional pueden tener efectos destructivos en el cuerpo urbano.⁴⁰² La imagen de “Segundo Piso” evoca escenas de ciencia ficción, como el escenario del subsuelo de Nueva York en 2263 de la película “The Fifth Element” de Luc Besson, donde las construcciones al ras del suelo de la Megalópolis son abandonadas por su declive y mala calidad del aire. Estas ciudades Sci-fi no están muy lejos de la verdad, formulan una ciudad que gradualmente se despliega por el paisaje, tragándose las áreas urbanas adyacentes y convirtiéndose en una conurbanización continua, sin identidad y sin un límite visible.⁴⁰³ Agregué el icono de la bandera de San Jerónimo para anclar esta visión, que es sumamente global, en un espacio que pertenece a la memoria colectiva de la población de la Ciudad de México, para inspirar cierto grado de identificación.

El ser humano es sumamente soberbio, se considera a sí mismo un ser superior al resto de los organismos que habitan el planeta, es ciego ante su propia insignificancia. Se visualiza como el amo de la Tierra y como el único capaz de destruir o proteger la vida en ella, sin considerar que la vida estuvo ahí mucho tiempo antes de que llegáramos y seguirá mucho tiempo después de que desaparezcamos. Somos tan solo una mutación mas, un eslabón en la larga cadena interminable de la evolución y adaptación de la naturaleza. El pensar que fuimos creados a la imagen y semejanza de Dios demuestra lo corta y ególatra que es nuestra visión. La idea de que no somos más un grano de polvo en el universo inspiró el grabado “Protozoa Metropolitana”, en donde hago una relación entre la escala macro y micro para hacer una comparación entre el cuerpo de la ciudad con el de un microorganismo. Este concepto también retoma algunas de las ideas que alimentaron el primer capítulo de la tesis en donde investigué la ideología japonesa del metabolismo urbano, la cual está en contra de la visión mecánica y mas bien considera a la ciudad como un organismo en perpetua mutación y autorregulación.⁴⁰⁴ La forma que toma en “Protozoa Metropolitana” también hace referencia a las bacterias y las pandemias que generan paranoia en los grandes

⁴⁰² Krieger, Useda, y Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*, 129.

⁴⁰³ Migayrou, Frédéric. *L'enjeu Capital(es): Les Métropoles de La Grande Échelle = Large-scale Metropolises*. Paris: Centre Pompidou, 2009. 19.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 75.



Ana Paula González Urdaneta
"Protozoa Metropolitana"
hueco-grabado
22 x 28 cm
2014

asentamientos humanos. También puede recordarnos a la cita del personaje de "The Matrix" Agente Smith:

"Me gustaría compartir contigo una revelación que tuve durante mi tiempo aquí. Me vino a la mente cuando intente clasificar a tu especie y me di cuenta de que en verdad no son mamíferos. Cada mamífero en este planeta desarrolla un equilibrio natural con el ambiente a su alrededor, pero los humanos no. Ustedes llegan a un espacio y se multiplican hasta que han consumido todos los recursos naturales y la única manera para que sobrevivan es esparciéndose a otra área. Existe otro organismo en el planeta que sigue el mismo patrón. ¿Sabes cuál es?

El virus. Los seres humanos son una enfermedad, el cáncer de este planeta. Ustedes son la plaga y nosotros la cura."

La idea de la ciudad como virus o bacteria, que se rige por el caos más que por un balance mecanizado y artificial, me remite también a la sección de "Ciudades Invisibles":

“Tiene la forma que los dioses dieron al cielo estrellado y a las órbitas en que giran los mundos; el otro no es más que su reflejo aproximado, como toda obra humana. Los augures estaban seguros desde hacia tiempo de que el armónico diseño del tapiz era de factura divina; en este sentido se interpreto el oráculo, sin suscitar controversias. Pero tu verdadero mapa del universo es la ciudad de Eudoxia tal como es, una mancha que se extiende sin forma, con calles todas en zigzag, casas que se derrumban una sobre otra en una nube de polvo, incendios, gritos en la oscuridad.”⁴⁰⁵



Ana Paula González Urdaneta
“Tráfico Aéreo”
óleo sobre lienzo
100 x 150 cm
2015

Un común denominador de la mayoría de los cuadros que he producido para esta investigación es la repetición compulsiva de ciertos elementos en las imágenes, que en general da como resultado composiciones barrocas y estrafalarias. Este es el caso de

⁴⁰⁵ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 110.

“Tráfico Aéreo”, en el cual el elemento repetido fueron los aviones. En esta pintura me interesó explorar la conquista del cielo, un espacio que antes de la civilización moderna era ocupado por fantasías religiosas.⁴⁰⁶ Los aviones en esta escena malaborean entrando y saliendo de una nube, como un enjambre de moscas revoloteando sobre un pedazo de carne. Lo que me inspiró esta escena fue una conversación que tuve con un extranjero que estaba viviendo en el centro de la ciudad; me dijo que de las cosas que más le habían sorprendido de la ciudad era que cada vez que miraba el cielo encontraba un avión entre las nubes. Esta imagen de bullicio en el cielo reflejando el tránsito en el firmamento se afianzó en mi memoria. También me pareció interesante cómo la presencia omnipresente de esta máquina se ha convertido, como el rascacielos, en un homogenizador del paisaje de la ciudad global. Como escribió Calvino:

“Me parece que reconoces mejor las ciudades en el atlas que cuando las visitas en persona. Viajando uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: Cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma, orden, distancias, un polvillo informe invade los continentes. Tu atlas guarda intactas las diferencias: ese surtido de cualidades que son como las letras del nombre.”⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Krieger, Useda, y Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*. 173.

⁴⁰⁷ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 147.



Aida Makoto
"A Picture of an Air Raid on New York City"
técnica mixta sobre biombo
174 x 182 cm
1996

Aun cuando el tema principal de este cuadro es la ocupación del cielo, considero que la escala de los aviones con respecto a la nube permite una continuidad con los objetivos de "Protozoa Metropolitana". Un artista que también juega con la escala y la repetición de elementos para crear escenarios urbanos fascinantes es Michael Kerbow. Este artista contemporáneo hace obra que explora la manera en que nos relacionamos con nuestro medio ambiente y las posibles consecuencias que tendrán nuestros actos. Recientemente su obra se ha enfocado en los mecanismos de poder en nuestra sociedad y examina cómo estos influyen la construcción de un posible futuro. Obra como "Hollow Pursuits", "Compulsive Actions" y "Castaways" me parecen excelentes ejemplos de obra que aborda el tema de la crisis de la megalópolis haciendo uso del humor y el lenguaje surreal. Su obra es detallada, cautivante y algunas veces aterradora.



Michael Kerbow
"Compulsive Actions"
óleo sobre lienzo



Michael Kerbow
"Castaways"
óleo sobre tela



Michael Kerbow
"Hollow Pursuits"
acrílico sobre tela

En el pasado reciente ignorábamos a la naturaleza. Deforestamos, construimos carreteras y derrotamos al mar y a la jungla. Lo hicimos a gran escala hasta abarcar el planeta entero y ahora nos arrepentimos. En el presente podemos ver una tendencia de proteger a la naturaleza, pero es muy probable que no sea posible mantener lo poco que nos queda y no nos quede más remedio que crear nuevos ecosistemas.⁴⁰⁸ Una cosa es segura, ya no existe ningún medio natural prístino o intacto; todo en el planeta ha sido manipulado o contaminado por el hombre. Gran parte del problema es la sobrepoblación en combinación con la cultura de lo desechable, que da como resultado montañas de basura que abastecen

⁴⁰⁸ Migayrou, Frédéric. *L'enjeu Capital(es): Les Métropoles de La Grande Échelle = Large-scale Metropolises*. Paris: Centre Pompidou, 2009. 42.

al mundo con el registro más penoso de la humanidad. Calvino expone la naturaleza consumista de la ciudad con el siguiente fragmento:

“La opulencia de Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder su lugar a las nuevas. Tanto que uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dicen, gozar de las cosas nuevas y diferentes, y no más bien expulsar, apartar, purgarse de una recurrente impureza. Porque una vez desechadas las cosas, nadie quiere tener que pensar más en ellas. Donde llevan cada día su carga los basureros, nadie se lo pregunta: fuera de la ciudad, está claro; pero de año en año la ciudad se expande y los vertederos deben retroceder más lejos; la importancia de los desperdicios aumenta y las pilas se levantan, se estratifican, se despliegan en un perímetro cada vez más vasto. Es una fortaleza de desperdicios indestructibles la que circunda a Leonia, la domina por todos lados como un circo de montañas. El resultado es este: que cuantas más cosas expelle Leonia, más acumula; las escamas de su pasado se sueldan en una coraza que no se puede quitar; renovándose cada día la ciudad se conserva a sí misma en la única forma definitiva: la de los desperdicios de ayer que se amontonan sobre los desperdicios de anteayer y de todos sus días, años y lustros. Tal vez el mundo entero, tras pasados los confines de Leonia, está cubierto de cráteres de basura en ininterrumpida erupción, cada uno con una metrópoli en el centro. Los límites entre las ciudades extranjeras y enemigas son bastiones infectos donde los detritos de una y otra se apuntalan recíprocamente, se amenazan, se mezclan.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*, 126.



Ana Paula Gonzáles Urdaneta
"Cachivache"
acrílico sobre tela
80 x 80 cm



Ana Paula Gonzáles Urdaneta
"Huella de la Mina"
óleo sobre tela
60 x 120 cm
2014

Al inicio de la maestría comencé una serie de pinturas inspiradas en la tensión que existe entre la naturaleza y la industria. Me interesaba captar la resiliencia que tiene el planeta para reabsorber los objetos y las huellas hechas por el hombre; obras como “Cachivache” y “Huella de la Mina”, de cierta manera, fueron predecesoras de las pinturas como “Corte Transversal de un Relleno”, en la que imaginé los estratos de la tierra después de la presencia del hombre. Me impresionó mucho saber que muchas de las zonas de la ciudad están construidas sobre rellenos sanitarios, no pude evitar pensar en todos los desechos que están bajo nuestros pies. Imaginé entonces la escena agraria de una cosecha de tubérculos que han sido nutridos por basura y que sus raíces se entrelazan con las tuberías y cables subterráneos. El homo sapiens casi desde el inicio de su presencia en el planeta, utilizó y desmontó



Ana Paula González Urdaneta
“Corte Transversal de un Relleno”
óleo sobre lienzo
150 x 100 cm
2015

su ambiente para subsistir. Y en el pasado más reciente, a partir de la era de industrialización en el occidente, se perfila la tendencia a ubicar todos los residuos de la industria, incluyendo los depósitos de basura, en las afueras de la ciudad, es decir en el paisaje natural cercano, lejos de la vista y conciencia del habitante de la ciudad. Pero cada vez más disminuye la capacidad de autorregulación y recuperación de las fuerzas de la naturaleza y crece la probabilidad de la crisis.⁴¹⁰ Los cráteres de la explotación se perciben cada vez más como heridas y los rellenos sanitarios como posibles avalanchas. “Corte Transversal de un Relleno” también puede ser visto como una visión casi arqueológica de los vestigios de la civilización que fue enterrada y recuperada por la naturaleza. El estrato de basura se transforma en una clase de inframundo. Este escenario también fue explorado por Calvino:

“Lo que hace a Argia diferente de las otras ciudades es que en vez de aire tiene tierra. La tierra cubre completamente las calles, las habitaciones están repletas de arcilla hasta el techo, sobre las escaleras se posa en negativo otras escaleras, encima de los tejados de las casas descansan estratos de terreno rocoso como cielos con nubes. Si los habitantes pueden andar por la ciudad ensanchando las galerías de los gusanos y las fisuras por las que se insinúan las raíces, no lo sabemos: la humedad demuele los cuerpos y les deja pocas fuerzas; les conviene quedarse quietos y tendidos, de todos modos está tan oscuro. De Argia, desde aquí arriba, no se ve nada; hay quien dice: “Está allá abajo” y no queda sino creerlo; los lugares están desiertos. De noche, pegando el oído al suelo, se oye a veces golpear una puerta.”⁴¹¹

⁴¹⁰ Krieger, Useda y Petch. *Transformaciones Del Paisaje Urbano En México: Representación Y Registro Visual*, 109.

⁴¹¹ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*, 135.

Mientras estaba creando el cuadro de “Corte Transversal de un Relleno”, estaba pintando al mismo tiempo “Mercado de la Carne”, el cual resultó estar íntimamente relacionado con el primero, pero fijando su atención, en lugar de en el intestino de la ciudad, en el estómago. Mientras realizaba estos cuadros, me interesó estudiar la pincelada gestual y sin embargo realista de Sergio Garval, que muestran ambientes desolados y almas en pena perdidas entre mareas de objetos descartados. Otro artista que he usado como referencia visual ha sido Aida Makoto, con obras como “Blender” y “Ash Colour Mountains” que son obras monumentales con un grado de detalle abrumador y que puedo relacionar con



Ana Paula González Urdaneta
“Mercado de la Carne”
óleo sobre lienzo
140 x 90 cm

“Mercado de la Carne” por su exhibición de corporalidad y exceso. Pero su obra “A Picture of an Air Raid on New York City” me parece una visión con más afinidad con “Tráfico Aéreo” y con esta tesis en general, por la clara referencia a la destrucción de la nueva Babilonia y el símbolo de infinito.



Sergio Garval
"Días de Guardar II"
óleo sobre lienzo
120 x 100 cm
2007



Aida Makoto
"Blender"
acrílico sobre lienzo
290 x 210 cm
2001



Aida Makoto
"Ash Colour Mountains"
acrílico sobre lienzo"
300 x 700 cm
2009 - 2010

“Mercado de la Carne” es un cuadro que desde su concepción fue una confrontación directa con mis monstruos. Desde un inicio, fue una prueba de valor, tanto durante la recopilación de referencias como al invitar estas imágenes a habitar el estudio. Algo que me ayudó a integrar este proceso fueron las reflexiones de Bacon en torno a sus cuadros sobre carne y mataderos. Durante semanas, visité distintos mercados del rastro con la intención de documentarlos y finalmente producir una obra que trate sobre el tema de la insustentabilidad del consumo megalopolitano y me identifiqué con las palabras de Bacon: “Cuando entras en una carnicería y ves lo hermosa que puede ser la carne y luego piensas en ello, puedes pensar en todo el horror de la vida... de que una cosa viva a costa de otra.”⁴¹² Me pregunto si esta es, en realidad, una reacción común en la mayoría de las personas, yo considero que mas bien hemos censurado o hasta bloqueado, ya sea por costumbre o falta de atención, lo que realmente significa estar en contacto con la inmensa cantidad de cadáveres que encontramos en estos mercados. ¿Qué pasa cuando te rodeas de cuadros que te lo recuerden?, ¿Tal vez estas escenas cotidianas de mercado inevitablemente se traduzcan en representaciones de nuestra propia mortalidad? Como explica Bacon:

“Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de la muerte, ves carne y pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne. Somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal.”⁴¹³

En otra parte de la entrevista, él aclara que nunca pretendió provocar horror con su obra, explica que: “Dicen que mi obra parece violenta, que quizás haya sido capaz en ocasiones de correr uno o dos de los velos de las cortinas.”⁴¹⁴ Pienso que estas revelaciones podrían acabar siendo la esencia del arte, aun más que el juego o la distracción al que le apuesta Bacon:

⁴¹² Bacon, Francis, David Sylvester, y Alvarez Manuel Flórez José. La Brutalidad de los Hechos: Entrevistas con Francis Bacon. Barcelona: Polígrafa, 2009. 47.

⁴¹³ *Ibid.*, 46.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 82.

“En fin, todo el arte se ha convertido hoy completamente en un juego con el que el hombre se distrae; y quizá pudiera decirse que siempre ha sido así, pero ahora es totalmente un juego. Y yo creo que así es como las cosas han cambiado, y lo que hoy es fascinante es que las cosas se pondrán mucho más difíciles para el artista, porque debe realmente profundizar el juego para sacar algo limpio.”⁴¹⁵

Me pregunto a qué se refería con realmente 'profundizar en el juego' o que considera 'limpio'. Considero que podría referirse a adentrarse lo suficiente en la psique humana para poder extraer algo no contaminado por los valores preestablecidos por la cultura o medios masivos. Al finalizar el texto también me quedaron dudas sobre su intención de extraer la narrativa de sus cuadros. Él explica que cuando se genera una historia la obra se hace aburrida, pero me pregunto por qué considera esto. Le interesa expresar la complejidad de las apariencias pero no de la narrativa, pero es posible que acaben yendo de la mano. A mi me cuesta mucho trabajo entender esto porque pienso de una manera sumamente narrativa. Desde la tradición oral hasta la literatura, las historias me obsesionan e inspiran gran parte de mis obras. Tal vez por esta razón mi obra no logra pasearse por la cuerda floja de la que habla Bacon, tal vez ahí se encuentra mi rigidez. Siento que, para alguien como yo, que se enfoca en el control al crear, leer textos de artistas como Bacon, que creen que se fomenta la creatividad a través del abandono y el azar, es sumamente provechoso. Responde a algunas preguntas que siempre me he hecho y me inspira a cuestionar los métodos que, inevitablemente, he desarrollado como acercamientos a la pintura. Métodos que, finalmente, crean trabas mentales, generan inseguridades y complejos a la hora de experimentar. Me pareció muy interesante cómo describe sus cuadros como una “especie de paseo por la cuerda floja entre lo que se llama pintura figurativa y lo que se llama abstracción. Es una tentativa de introducir lo figurativo directamente en el sistema nervioso con mayor violencia y penetración”, y que logra esta tensión a través del accidente.

Bacon menciona que ensueña habitaciones llenas de cuadros que se suceden como diapositivas. Me identifiqué mucho con este enunciado, yo también tengo días en los cuales, por alguna razón, se iluminan espacios en mi mente repletos con los cuadros que deseo

⁴¹⁵ *Ibid.*, 29.

hacer. Estas imágenes llegan a mi a veces como recuerdos de pláticas que tuve con alguien, o instantáneas de memorias de mis recorridos por la ciudad, generalmente las racionalizo como abstracciones de experiencias que conceptualizo a través de imágenes detalladas que narran estos relatos personales. Bacon describe estas imágenes mentales como algo sumamente flexible:

“Si, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Pero no por voluntad consciente, no tiene nada que ver con la pintura de ilustración. Supongo que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como la imagen que uno intenta atrapar.”⁴¹⁶

Esa soltura es lo que admiro y envidio, es la confianza en que el pincel realmente va a cobrar vida y a tomar sus propias decisiones y que no tiene caso intentar dominarlo. Entregarse a la idea de que existe algo en ti, por debajo de la superficie consciente, que contará tus historias mucho mejor que tú, o como dice Bacon: “ lo que llamaría suerte, es uno de los aspectos más importantes y más fértiles de mi obra, porque si algo me sale bien, creo que no es nada que haya hecho yo mismo, sino algo que la suerte me ha dado.”⁴¹⁷ Pero ¿cómo puede alguien como yo aprender a dejarse ir? La simple idea me aterra, estoy sumamente acostumbrada a obsesionarme con las imágenes que fabrico previamente y que reproduzco fielmente, como si la pintura se transformara en el único espacio en mi vida donde puedo efectuar, tan siquiera, un poco de control. Me horripila cederle la batuta al ser desconocido que reside en las profundidades y presenciar su posible perversión. También me impone muchísimo tener que convivir con los alucines de mi otro yo y no poder esconderlos en un ático. Tal vez el primer paso será canalizar ciertas emociones que pueden ser más enérgicas, como dice Bacon:

“Hay días que empiezas a trabajar y todo parece fluir de ti fácilmente; pero eso no sucede a menudo y no dura mucho. Y no estoy seguro de que sea necesariamente mejor

⁴¹⁶ *Ibid.*, 17.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 52.

que cuando brota algo de tu frustración y tu desesperación, porque puedes lanzarte a hacer imágenes de un modo mas radical, corriendo mayores riesgos.”⁴¹⁸



Ana Paula González Urdaneta
“Agorafobia”
óleo sobre lienzo
60 x 200 cm
2015

Otro ejercicio positivo sería el pintarle encima a un cuadro que considere que va en buen camino y no temerle a su destrucción: “Estoy deshaciendo constantemente la literalidad, porque no me parece interesante. Al ser el óleo tan fluido, la imagen cambia constantemente mientras estas trabajando. Una cosa se construye sobre otra, o bien destruye a la otra.”⁴¹⁹ Esto es exactamente lo que ha sucedido con la obra “Agorafobia”, la cual ha sido un experimento en constante recomposición. Con esta obra he comprendido que a veces tenemos que salirnos de nuestro círculo de confort y asumir los riesgos que trae el abrirse a lo desconocido. Hacer obra no se trata de recluirse en una torre de marfil para hacer una obra maestra bella y clásica. Es preferible experimentar, sin preocuparnos de la pérdida y la ganancia, para reafirmar y defender la vida soberana como una condición para la creación libre.⁴²⁰ Esta manera de ver el proceso creativo permite que uno sea flexible, que juegue y que se sorprenda, como un niño experimentando con los sentidos y haciendo asociaciones libres. Esto no quiere decir que el resultado siempre va a ser lo que uno espera, por lo cual no debemos aferrarnos demasiado, sino más bien permitir que el proceso sea lo más importante.

⁴¹⁸ *Ibid.*, 121.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 121.

⁴²⁰ Marin, *Imágenes de La Imaginación*, 56.



Ana Paula González Urdaneta
"Sueño Profundo con Contaminación Luminosa"
óleo sobre lienzo
100 x 130 cm
2015

Muchas veces comienzo las composiciones repitiendo un elemento pequeño que de forma acumulativa va generando un espacio. De cierta manera, sería bueno que este método funcionara también en la arquitectura, creando las grandes estructuras de elementos pequeños. Si los elementos básicos mantienen esta escala en relación al cuerpo humano, será más fácil que este desarrolle una relación con el objeto. Cuando el humano se enfrenta a lo monumental, el cuerpo se siente en peligro. Con las construcciones de concreto, por ejemplo, no existe esta unidad pequeña, esta puede ser una razón por la cual lo percibimos como un material con el que no podemos sentir afinidad o intimidad.⁴²¹ "Sueño Profundo con

⁴²¹ Migayrou, Frédéric. *L'enjeu Capital(es): Les Métropoles de La Grande Échelle = Large-scale Metropolises*. Paris: Centre Pompidou, 2009. 63.

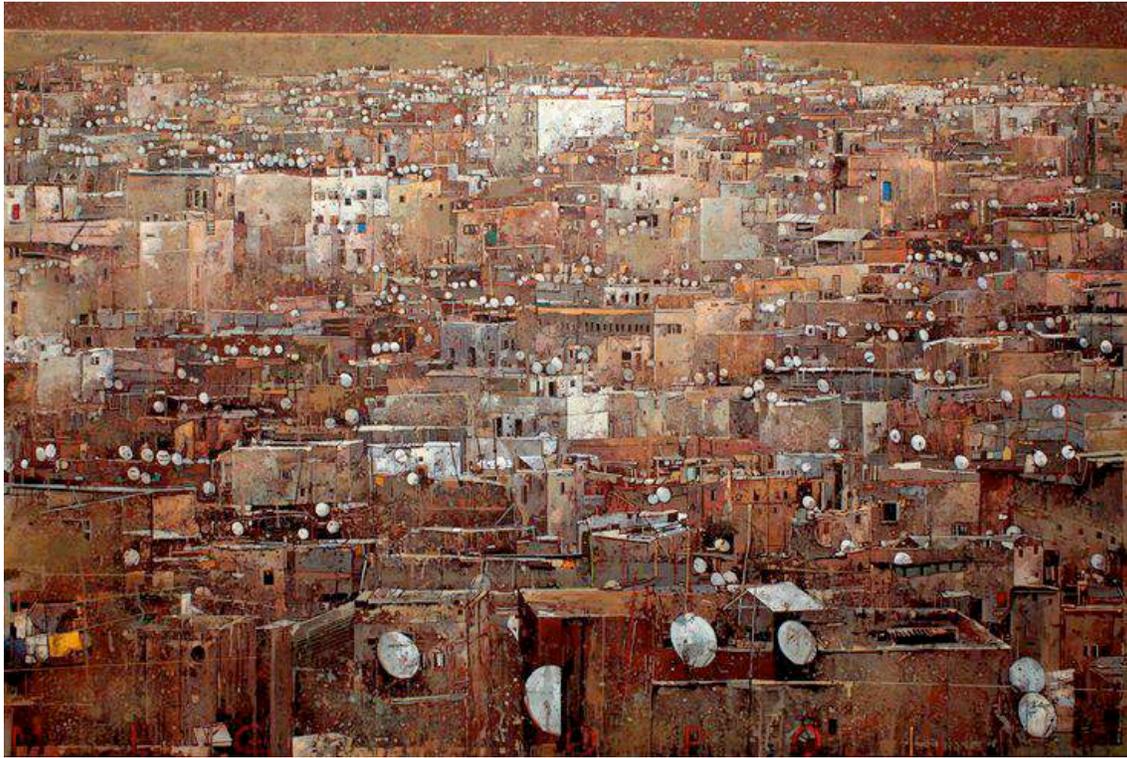
Contaminación Luminosa” es una obra que habla de la relación que tiene nuestro cuerpo con el espacio urbano, compuesto por unidades pequeñas, que representan las residencias de los habitantes, en relación con un monumental cuerpo montañoso. En particular me interesó el imaginario del paisaje como mujer, aunque sea un tema polémico por cuestiones como la cosificación de la mujer por la mirada masculina, presentar al cuerpo femenino de manera pasiva o la alegoría de la mujer como patria o tierra fértil colonizable. Aun cuando existe el peligro de rozar estos tabúes, considero interesante empatar el cuerpo con el paisaje y las montañas con las cobijas y almohadas de una escena íntima de reposo. Existe una relación entre la representación visual y la representación mental, ya sea psicológica, social y/o personal, tanto de la mujer como del paisaje. No existe el paisaje en sí, sino solo como concepto generado en el ojo y cerebro del ser humano que lo habita o visita. Por medio de la imagen y del imaginario de los paisajes urbanos se generan las relaciones sensibles y razonables entre el habitante y su entorno.⁴²² Esto quiere decir que el paisaje como lo imaginamos nunca existió, y esto mismo nos da la libertad de darle rienda suelta a la imaginación y generar nuevas maneras de relacionarnos con aquello que llamamos paisaje urbano.

En “Sueño Profundo con Contaminación Luminosa” me interesó visualizar el bullicio nocturno de la ciudad, integrada por mil luces que corresponden a residencias. Siempre me ha cautivado la imagen citadina de las luces en la distancia, me hace pensar en la multiplicidad de vidas iluminadas por esas luces. La ciudad de este cuadro, inspirado en la Ciudad de México, da la impresión de que nunca termina y nunca se duerme, a donde quiera que vayamos y a todas horas hay actividad, pero también un abrumante sentimiento de soledad. Henri Lefevre explica que los individuos en las sociedades modernas requieren de espacios asilados que tienden a la homogeneidad por los métodos y materiales de construcción, manejo y control. De manera paradójica, este espacio homogéneo está fragmentado, produciendo guetos, unidades y agrupamientos de espacios, los cuales están mal comunicados.⁴²³ Esto ha llegado hasta el punto en que parece poco natural que alguien que no sea de la familia esté en la casa, denotando la increíble intolerancia de la población

⁴²² Krieger, Useda y Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano en México: Representación y Registro Visual*, 37.

⁴²³ Kitayama, Koh, Yoshiharu Tsukamoto, and Ryue Nishizawa. *Tokyo Metabolizing*. Tokyo, Japan: TOTO Pub., 2010. 19.

de la ciudad y la falta de comunidad.



Artur Przebindowski
"Megalópolis XII"
óleo sobre lienzo
2010

Puedo encontrar una relación entre "Sueño Profundo con Contaminación Luminosa" con la obra de Artur Przebindowski, artista polaco que se enfoca en vistas aéreas de barrios populares donde la repetición de los tejados generan ritmos y patrones interesantes. En particular se me hace interesante la obra "Megalópolis XII" en donde se ven claramente las antenas de televisión de cada casa, remarcando que sin importar que tan cerca esté el vecino, el ser humano tiene la capacidad de aislarse completamente, en parte gracias a los medios masivos de comunicación. Este es otro tipo de soledad en la multitud. Encuentro una conexión entre algunas de las ideas detrás de "Sueño Profundo con Contaminación Luminosa" y la siguiente cita de Calvino: "Si, el imperio está enfermo y lo que es peor, trata de acostumbrarse a sus llagas. Si quieres saber cuánta oscuridad tienes a tu alrededor, has de aguzar la mirada para ver las débiles luces lejanas."⁴²⁴

⁴²⁴ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*, 73.

Es importante interesarnos por lo que aflige a la ciudad, ya que tarde o temprano va a tener un impacto en nuestra vida; no hay manera de desligarnos del destino del medio en el que vivimos. Cada vez tiene mayor repercusión la presencia del ser humano en el planeta. La naturaleza es resiliente, pero como buena madre, pone límites severos. Me inspiré en uno de mis pasajes favoritos de “Ciudades Invisibles” para crear la serie de “Madre Abnegada” con las serigrafías: “Quiote” y “Sueño de una Ciudad”:



Ana Paula González Urdaneta
“Serie de Madre Abnegada: Quiote”
serigrafía
56 x 77 cm
2015

“El Gran Kan contempla un imperio cubierto de ciudades que pesan sobre la tierra y sobre los hombres, abarrotado de riquezas y de estorbos, recargado de ornamentos y de misiones, complicado por mecanismos y jerarquías, hinchado, tenso, turbio. “Su propio peso es el que está aplastando al imperio”, piensa Kublai, y en sus sueños aparecen ciudades ligeras como cometas, ciudades caladas como encajes, ciudades transparentes como mosquiteros, ciudades nervadura de hoja, ciudades línea de la mano, ciudades filigrana para ver a través de su opaco y ficticio espesor.”⁴²⁵

⁴²⁵ *Ibid.*, 87.

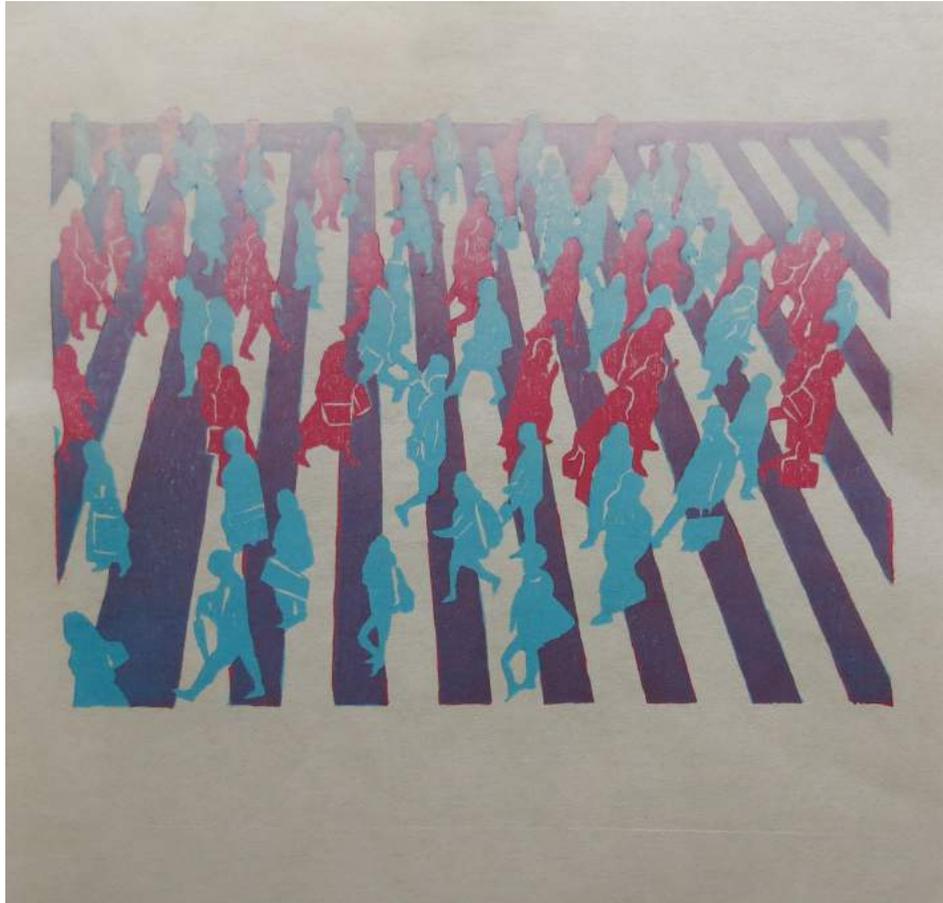


Ana Paula González Urdaneta
"Serie de Madre Abnegada: Sueño de una Ciudad"
serigrafía
38 x 56 cm
2015

En la serie de "Madre Abnegada", me interesó reflexionar sobre este peso, que describe Calvino, que tienen las ciudades sobre el paisaje y como la naturaleza se distorsiona como consecuencia a él. Ambas imágenes están construidas por tres estratos, el estrato del hombre, el de la naturaleza y el de la ciudad, siendo el de en medio el foco central. Existe la creencia que tanto el maguey como el alacrán mueren después de reproducirse, pero este auto sacrificio materno es un mito. En realidad, estos organismos, al igual que la tierra que nos nutre, puede llegar a debilitarse por sus hijos, pero no muere. Me parece interesante que, tanto en "Sueño Profundo con Contaminación Luminosa", como en la serie de "Madre Abnegada", la ciudad adquiere una presencia femenina; esto no me sorprende ya que durante esta investigación he estado soñando con el cuerpo de la megalópolis y no cabe duda que en mi obra existirá una proyección de mis experiencias personales como mujer. Fuera de eso, existe cierta ambivalencia en esta serie ya que, por un lado, en "Quiote", el cuerpo que representa a la naturaleza se adapta y, aun mutilado, sobrevive; pero en "Sueño

de una Ciudad”, la presencia de la figura humana derrotada repele la satisfacción del optimismo de “Quiote”. Esta figura en posición fetal puede significar muchas cosas, desde la potencialidad de la semilla hasta el abandono a la subyugación. Kafka pensaba que un signo de sus tiempos era la inhumanidad y el hecho de que actuamos más como animales de ganado que como humanos. Consideraba que no somos capaces de vivir en libertad, que la existencia verdaderamente humana nos resulta demasiado fatigosa y deseamos desprendernos de ella y vivir en cautividad, cobijados en el seno del rebaño. Como explicó, “Todos vivimos tras una reja, que llevamos con nosotros a todas partes”.⁴²⁶ Esta reja, en muchas instancias, se instala para lograr el objetivo de vivir en la megalópolis. Nos hacemos los de la vista gorda y somos conformistas con lo que sucede con tal de conservar nuestra comodidad. Nuestra responsabilidad crítica muchas veces nos pesa más que el cuerpo obscenamente obeso de la ciudad.

⁴²⁶ González, José M. García, “Frágiles Identidades Kafkianas” en *Construcción de Identidades*, de Campos, Raúl Alcalá, y Mónica Gómez Salazar. Naucalpan, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008). 65.



Ana Paula González Urdaneta
"One Month of Cardiovascular Awareness"
Xilografía tradicional japonesa Mokuhanga
26.5 x 26.5 cm
2016

A partir de estas obras fue que inicié mi expedición al extranjero, así que ha llegado el momento de incluir un resumen del aprendizaje que obtuve durante mi estancia de investigación en Kioto. Fui a Japón en búsqueda de más megalópolis monstruosas, pero hallé algo mucho más valioso para mi proceso artístico. Las ciudades que habité en este país tenían un cierto orden silencioso que nunca había presenciado antes. A diferencia de la Ciudad de México, lo que a mi parecer hace monstruosa a la Megalópolis de Tokio es la extraña coreografía de sus habitantes, que como autómatas, asumen el más alto grado de autocontrol. Posiblemente esta exigencia tan feroz ocasiona desbalances psicosociales, como el *Hikkikomori* que estudiamos en capítulos anteriores. Sobre este tema realicé "One Month of Cardiovascular Awareness", una de las xilografías (usando la técnica tradicional de

mokuhanga la cual describiré mas adelante) que completé durante mi estadía. Para esta obra también me inspiré en un segmento de Ciudades Invisibles que perfectamente podría describir la nula interacción social de las calles de Tokio en las horas pico:

“En Cloe, gran ciudad, las personas que pasan por las calles no se conocen. Al verse imaginan mil cosas las unas de las otras, los encuentros que podrían ocurrir entre ellas, las conversaciones, las sorpresas, las caricias, los mordiscos. Pero nadie saludaba a nadie, las miradas se cruzan un segundo y después huyen, buscan otras miradas, no se detienen.”⁴²⁷



Carl Randall
“Tokyo”
acrílico sobre lienzo
227 x 182 cm
2009

Esta xilografía muestra un cruce de peatón en una de las zonas comerciales más concurridas de Osaka. La gente cruzando de derecha a izquierda son de color azul, y los que van en la dirección contraria son rojos, como las venas y las arterias en los esquemas del sistema circulatorio. Las personas son reducidas a unidades rojas o azules moviéndose en distintos patrones, sin interacción entre las partes, o siquiera autonomía. Según Nietzsche, el mayor síntoma de la agonía del Estado es el efecto masificador que sofoca la

individualidad.⁴²⁸ Ese es el gran malestar que padece la civilización, el estar compuesta de seres sin nombre, impersonales, contaminados por el anonimato, que en su masividad han perdido toda personalidad. La homogeneización también conduce a formas violentas vía la envidia y el resentimiento, que buscan la destrucción de las singularidades que logran abrirse paso y emerger. Hegel hablaba de la importancia que tiene para el ser humano ser reconocido por otros individuos semejantes para poder tener conciencia de si mismo y para poder identificarse a si mismo como un “alguien” específico y distinto de los otros individuos

⁴²⁷ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 65.

⁴²⁸ Aguilar, Mariflor. *Resistir es Construir: Movilidades y Pertenencias*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2013. 74.

con los que se relaciona. “La calidad humana más alta se consigue solo en comunidad y no en la autodefinición del individuo alienado”.⁴²⁹



Carl Randall
“Shinjuku”
óleo sobre lienzo
230 x 100 cm
2011

Al realizar esta imagen de la muchedumbre en Japón, me dediqué a buscar referencias visuales y me llamó mucho la atención la obra de un artista contemporáneo inglés que estudio su maestría y doctorado de Artes Visuales en la Universidad de Tokio, Carl Randall. El se basó en los recorridos del grabador de ukiyo-e japonés Utagawa Hiroshige para crear una serie de 15 cuadros de la gente y los lugares contemporáneos de Japón, llamada “In the Footsteps of Hiroshige – The Tokaigo Highway and Portraits of Modern Japan.” y “Tokyo” de Randall, que de verdad describen las escenas monocromáticas de los famosos ‘salaryman’ de Tokio, vestidos todos de saco y corbata y completamente absortos en sus teléfonos celulares. Estos cuadros fueron montados en el museo de la ciudad Shizuoka a la par de las xilografías originales de Hiroshige “The Fifty-three Stations of the Tokaido”, Tokaido siendo el camino que unía la capital del Shogunato, Edo (Tokio), con la capital imperial, Kioto.

⁴²⁹ *Ibid.*, 51.



Utagawa Hiroshige
 "Nihonbashi from the series: The Fifty-three Stations of the Tokaido"
 Xilografía tradicional japonesa Mokuhanaga
 1833 - 34



Utagawa Hiroshige
 "Sudden shower over Shin-Ohashi bridge and Atake"
 Xilografía tradicional japonesa Mokuhanaga
 1857



Utagawa Hiroshige
 "Tokaido Road from the series: The Fifty-three Stations of the Tokaido"
 Xilografía tradicional japonesa Mokuhanaga
 1833 - 34

Siendo mokuhanga la técnica tradicionalmente usada para el ukiyo-e, estudié la obra de Hiroshige, en especial los efectos atmosféricos de obras como “Heavy rain on a pine tree”, “Fishing boats on a lake” y “Sudden shower over Shin-Ohashi bridge and Atake”, para lograr los efectos de contaminación en “One Month of Cardiovascular Awareness”. Cuando estaba realizando esta obra me percaté de que podía tener un segundo significado. Esta escena no es solamente de aislamiento urbano, sino de reclamación del espacio por parte del peatón. Al caminar la ciudad se genera un sentido de pertenencia, además contribuye a no depender de un automóvil y lograr libertad de movimiento sin emisión de gases contaminantes. Realicé una edición de 30 copias de esta xilografía, por lo cual se me hizo interesante que cada impresión representa un día de un mes en donde la población se comprometiera a no ocupar medios de transporte contaminantes. Aproveche el potencial de la técnica de mokuhanga para generar una sutil variación de gradientes de color para dar un efecto neblinoso a los ejemplares de los primeros días y gradualmente despejar la imagen hasta llegar al día 30, con una imagen clara y saturada de color. Más que ediciones estrictas, me interesa que cada obra sea única y que la cualidad reproducible del medio de la gráfica me permita explorar la



Utagawa Hiroshige
“Heavy rain on a pine tree”
Xilografía tradicional japonesa Mokuhanga
1834



Utagawa Hiroshige
“Fishing boats on a lake”
Xilografía tradicional japonesa Mokuhanga
1834

imagen a través de la variación y experimentación. En el caso de esta obra, me permitió explorar una característica efímera de la ciudad, la calidad del aire, la cual cambia diariamente.

Una megalópolis tan avanzada y estructurada como Tokio tiene una lista de problemas muy distintos a la de mega ciudades en desarrollo como la nuestra. Me hace pensar en la cita de Calvino:

“Es inútil decidir si ha de clasificarse a Zenobia entre las ciudades felices o entre las infelices. No tiene sentido dividir las ciudades en estas dos clases, sino en otras dos: las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos y aquellas en las que los deseos, o logran borrar la ciudad, o son borrados por ella.”⁴³⁰

En el caso de Tokio, yo pienso que son ambas, depende de la hora del día si es una u otra. Los deseos se manifiestan de la forma más desbocada y voluptuosa en la noche, mientras que durante el día, el anonimato gris del rígido protocolo cubre a la población como un velo.

Esta esquizofrenia contradictoria está presente por doquier; posiblemente existe porque, por un lado, Japón es un país sumamente arraigado en su tradición y por otro lado está en la última frontera del avance científico y tecnológico. Lo mismo pasa en el arte Japonés, las nuevas constelaciones de valores estéticos no suprimen ni anulan las anteriores, sino que a menudo siguen existiendo, absorbidas por las nuevas corrientes. Pero, en ocasiones, coexisten en abierta contradicción entre sí. En la pintura japonesa, el pasado no se pierde, se integra a un nuevo presente y esta síntesis es causa, sin duda, de la perplejidad, contradicción y ambigüedad de significado, sobre todo para las mentes cartesianas occidentales. Europa siempre se ha distinguido por su visión del mundo centrada en el hombre, y en privilegiar a la razón. El hombre es la medida de todas las cosas, y tiene la misión de dominar a la tierra; Japón, en cambio, se caracteriza por su sensibilidad a la belleza. Para el japonés el *kokoro*, o corazón, es mucho más importante que el *risei*, o la razón.⁴³¹ En el occidente la belleza es considerada esplendorosa, majestuosa y solemne, pero la belleza en el oriente es desolada, humilde, misteriosa y oculta. Esta belleza austera,

⁴³⁰ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 47.

⁴³¹ Salafranca, Federico Lanzaco. *Los Valores Estéticos en La Cultura Clásica Japonesa*. Madrid: Verbum, 2003. 16.

sombría, apagada y sin ornato atractivo pasa desapercibida por muchos, pero esto no significa que no exista. Todo lo contrario, se encuentra en todas partes y se manifiesta en la sencillez refrescante de la naturaleza. Se trata de una belleza más elevada, profunda e interior, porque no se capta con los sentidos de la percepción externa, sino con el espíritu. Hay que tener un tercer ojo para descubrirla; si nos limitamos a ver solo la superficie de las cosas, jamás podremos deleitarnos con la luz oculta de lo que nos rodea y estaremos atrapados en la ceguera corporal del mundo sensible de las ilusiones.

Estos conceptos nacen de la cosmovisión budista, la cual resalta la contingencia y soledad de la existencia humana y guía al hombre a aceptar, con inalterable tranquilidad de espíritu, esta condición inescapable, e incluso, a que se alegre de ella.⁴³² A través de esta visión, se descubre el valor estético de *wabi-sabi*, en el cual las características aparentemente desagradables de imperfección, deterioro, caducidad y soledad nos ayudan a abrir los ojos a una nueva sensibilidad en la cual podemos encontrar serenidad, paz de espíritu y contento frente a la levedad del ser y de todas las cosas de este mundo, destinadas a desaparecer con el paso del tiempo. Antes de continuar con la descripción de este valor estético debemos establecer que el *wabi-sabi* no es un concepto que podamos concretar en una definición, mas bien es una filosofía que enfatiza lo incompleto e imperfecto. *Wabi* originalmente proviene del adjetivo *wabisho*, que significa solitario y sin recursos materiales, describe al ermitaño solitario. Pero los poetas medievales modificaron su sentido convirtiendo la soledad y pobreza en una liberación espiritual. Un hombre de *wabi* vive contento en su escasez de medios materiales ya que su austeridad lo acerca a la más profunda belleza. Fue justamente este espíritu sencillo del Zen lo que inspiró el ambiente de la ceremonia de te, el *ikebana* (el camino de las flores) y el *suibokuga* (pintura de tinta china). *Sabi*, por otro lado, se define como la desolación de la frialdad invernal y se usa para describir la belleza que se esconde en un paisaje desolado. Expresa una actitud que trasciende la desazón mundana, y nos conduce a un profundo estado de serenidad desde el fondo del alma. Es sencillamente la tranquilidad trascendental que sobrepasa la dualidad de la vida y la muerte.⁴³³ Estos dos conceptos, con el tiempo, se fusionaron y comenzaron a

⁴³² *Ibid.*, 74.

⁴³³ *Ibid.*, 97.

abogar por la simplicidad rústica y la gracia que proviene del añejamiento y el uso. *Wabi-sabi* es la apreciación intuitiva de la belleza transitoria, melancólica y no permanente, la cual refleja el flujo irreversible de la vida a la muerte. Una crítica que se hace a los occidentales que intentan entender el *wabi-sabi* es que se enfocan demasiado en el aspecto visual en lugar de la naturaleza filosófica del concepto.

La traducción de conceptos tan complicados como este es a lo mucho como el reverso de un bordado, todos los hilos están ahí, pero no la sutileza del diseño o del color. Aun así, este valor estético ha inspirado artistas occidentales desde que Japón abrió sus fronteras y un ejemplo notable es Van Gogh. En 1887, Vincent le escribió a su hermano Theo desde Arles, explicando los beneficios de estudiar el arte japonés: “Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre que indudablemente es sabio, filósofo e inteligente y ¿que pasa su tiempo cómo? Estudiando la distancia entre la tierra y la luna? No. ¿Estudiando la política de Bismarck? No. El estudia una sola hoja de pasto... esta hoja de pasto lo conduce a apreciar cada planta y después las estaciones, todos los aspectos del campo, luego los animales y después la figura humana. Así pasa su vida, la cual es demasiado corta para abarcarlo todo. ¿No es casi como una religión esto que nos enseñan los sencillos japoneses, quienes viven en la naturaleza como si ellos mismos fuesen flores?” Van Gogh nunca fue a Japón pero como alternativa experimentó la tierra imaginaria de Japón en Arles, Francia, en donde dijo: “Ya no necesito tener grabados japoneses ya que constantemente me digo a mí mismo que estoy en Japón, aquí.”⁴³⁴ A diferencia de él, otros artistas, coleccionistas, escritores y diseñadores, por una gran variedad de razones, necesitaron el estímulo del viaje a Japón. Todos compartían la motivación común de la curiosidad, pero también tenían otros objetivos, desde expandir el stock de mercancía japonesa en Europa, hasta indagar en las religiones orientales. Otro factor importante fue el misterioso 'atractivo del oriente', el cual continua hasta el día de hoy. Van Gogh se burlaba de los artistas que regresaban de Japón desilusionados por no haber encontrado la inspiración que buscaban:

“... ¿realmente se imaginan que los japoneses como nos los presentan en el arte existen?. Si piensas que si, jamás has entendido el arte japonés... Uno de nuestros pintores más encantadores recientemente fue a la tierra del crisantemo con la falsa

⁴³⁴ Lambourne, Lionel. *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2005. 155.

esperanza de ver a los japoneses. Todo lo que vio, y tuvo la oportunidad de pintar, fueron algunas linternas y abanicos. Fue incapaz de descubrir a los habitantes. El no sabía que los japoneses son, como ya lo dije, simplemente un estilo, una exquisita sofisticación en el arte. Entonces, si lo que deseas es ver el efecto japonés, no necesitas comportarte como un turista e ir a Tokio. Por lo contrario, quédate en tu casa y remójate en la obra de ciertos artistas japoneses y después, cuando hayas absorbido el espíritu de su estilo y hayas captado su manera imaginativa de observar, iras a sentarte al parque o a caminar en Piccadilly, y si no logras ver el efecto japonés ahí, no lo podrás ver en ningún lado.”⁴³⁵

Considero que hay mucha verdad en esta aseveración. Muchas veces los occidentales, ilusionados por la estética del manga o el anime, van a Japón en busca de eso y nunca lo encuentran. Aunque, en mi caso, logré absorber mucho más estando en Kioto ya que activamente estudie las técnicas que dieron como resultado algunos de los valores estéticos japoneses. Estudiar mokuhanga bajo la tutela de los maestros Yoshida Jun y Tadahiko Ikegaki me permitió vivir un acercamiento mucho mas sincero al mundo de la estética del ukiyo-e y el movimiento Rimpa⁴³⁶.

El ukiyo-e⁴³⁷ es sumamente importante ya que representó la popularización de los valores estéticos de la cultura japonesa en la época Edo, de 1603 a 1868. Ya no es la refinada aristocracia Heian, con sus recuerdos del pasado en la corte Paulownia china, ni los guerreros inspirados en monjes peregrinos. Una nueva ola ascendente de la clase popular es la creadora de los nuevos valores centrados en la estética del disfrute del momento presente. En este periodo, el principal protagonista es el ciudadano de las nuevas y prosperas urbes de Edo, Osaka y Kyoto, dinamizadas por un rico comercio.⁴³⁸ Otros factores

⁴³⁵ *Ibid.*, 160.

⁴³⁶ Rimpa es una de las escuelas mas importantes de la pintura japonesa, la cual comenzó en el siglo XVII y cautivó a artistas notables como Honami Koetsu, Tawaraya Sotatsu y Ogata Korin.

⁴³⁷ Ukiyo-e, o “pinturas del mundo flotante”, es un género japonés de grabado en madera que se proliferó entre los siglos XVII y XX en la cultura metropolitana de Edo.

⁴³⁸ Salafranca, Federico Lanzaco. *Los Valores Estéticos en La Cultura Clásica Japonesa*. Madrid: Verbum, 2003. 131.



Utagawa Toyokuni I
"Mujer en la Lluvia con Sombrilla"
Xilografía tradicional japonesa Mokuhanaga
ukiyo-e
1800

igualmente importantes de este periodo fueron: el renacimiento shintonista-nacionalista, apoyado por el pensamiento neo-confusionista, y el aislamiento exterior con mínimos contactos con Holanda y China, al igual que la explosión de cultura del placer y diversión, denominada ukiyo, o mundo flotante. Esta cultura floreció dentro de la estructura espartana y férrea del shogunado Tokugawa. Así, la sociedad urbana japonesa presenta dos caras sumamente distintas: por un lado la más rígida disciplina y moralismo confusionista impuesto sobre las cuatro clases sociales: samurais, campesinos, artesanos y comerciantes, además de la corte recluida en Kyoto, y los monjes sintoístas y budistas, excluidos de la vida social; y la válvula de escape aceptada por las autoridades, delimitada en los famosos *akubasho* (lugares malos) protagonizados por el teatro *kabuki* y los distritos de placer, llamados

Yoshiwara en Edo, *Shimabara* en Kyoto y *Shinimachi* en Osaka, con un total de 13,000 cortesanas, estrictamente clasificadas por categoría y rango según su valor y encantos personales.⁴³⁹ Estas circunstancias fueron lo que disparó el género de grabados realizados mediante xilografía en madera denominado "pinturas del mundo flotante", entre los que se encuentran paisajes y retratos del teatro *kabuki*, del sumo, cortesanas y personajes de la cultura *chonin*. El tema original de los ukiyo-e era la vida en la ciudad, particularmente las escenas y actividades realizadas en los lugares de entretenimiento. Mas adelante los paisajes se hicieron populares, al igual que el tema prohibido del sexo, el cual apareció de forma continua en la subcultura del *Shunga*.

⁴³⁹ *Ibid.*, 111.



Tawaraya Sotatsu
"Las Olas de Matsushima"
tinta, oro y plata sobre paneles de biombo
siglo XVII

En cuanto al movimiento *Rimpa*, todo inició en la pintura. A diferencia de muchos artistas de la época temprana del periodo Edo, los cuales pintaban inspirados por temas chinos, Tawaraya Sotatsu trabajó en un estilo puramente japonés, basado en el *Yamoto-e* y tradición Tosa. Cuando elegía los paisajes para sus pinturas, seleccionaba vistas típicamente japonesas, como la isla cubierta de pinos de Matsushima, en lugar de las escenas chinas que sus contemporáneos de la escuela *Kano* pintaban. No solo sus temas y estilo eran puramente japoneses, sino que también los recursos que utilizaba, ya que utilizaba colores brillantes y aplicaciones de hoja de oro en áreas planas, logrando patrones abstractos y decorativos de increíble sensibilidad y belleza. Un ejemplo perfecto es una de sus obras más espectaculares, pintada sobre un par de biombos de seis paneles cada uno, que retratan uno de los paisajes más famosos de Japón: "*Las Olas de Matsushima*" en la prefectura de Miyagi, en el noroeste de Japón. En esta pareja de biombos, el estilo de Sotatsu muestra ya algunos de los rasgos definitorios del movimiento *Rimpa*. Por ejemplo, emplea formas sencillas y pocos colores, mientras que en el oleaje utiliza oro, plata y blanco para crear un suave y ondulado diseño. Su interés en la composición pictórica fue uno de sus grandes legados, inspirando a artistas de la escuela *Rimpa* como Ogata Korin, quien realizó reinterpretaciones de muchas de sus obras. El nombre *Rimpa* deriva del símbolo de "escuela" (pa) y la segunda sílaba del nombre "Korin", aunque este artista no fue el que originó esta tradición, fue uno de

sus seguidores que rejuveneció los ideales de los maestros que forjaron la escuela *Rimpa*: Hon'ami Koetsu (1558 – 1637) y Tawaraya Sotatsu. Los artistas de esta escuela produjeron pinturas, caligrafías, cerámicas y lacas; perpetuando la estética nacional de colores vivos y patrones decorativos originaria del periodo Heian. Preferían tomar historias de la literatura medieval como material temático, en vez de símbolos banales de poder y opulencia. Rechazaban el arte inspirado por la estética china de la escuela *Kano* del periodo de Kamakura, la cual valoraba las obras monocromáticas de tinta china.



Ogata Korin
"Cerezos Rojos y Blancos"
tinta, oro y plata sobre paneles de biombo
siglo XVII

Durante mi estancia en Japón, decidí que era sumamente importante investigar estos movimientos artísticos ya que gran parte del arte contemporáneo que estaba a mi alrededor hacía referencia directa a este pasado valioso. Para lograr comprender la escuela *Rimpa* fue importante para mí estudiar los valores estéticos del periodo Heian (794-1185). Los valores estelares del esteticismo de esta época son el elusivo término *Mono-no-aware* y el posterior *wabi-sabi*, los cuales son valores estéticos fundamentales de la cultura japonesa, muy vivos en el sentir nacional de los japoneses. Juntos abarcan la percepción de la belleza en la conciencia melancólica de la impertinencia de la vida. La búsqueda de la armonía contemplativa, centrada en la convicción de que todo en este mundo, y el mismo mundo, es mortal y está destinado a desaparecer.

Los japoneses sienten la belleza en la naturaleza, pero no en lo que es duradero y permanente, sino en lo frágil, caduco y perecedero. Por esta razón, gran parte de las obras pictóricas y *haikus* están centrados en el cambio y devenir de las estaciones del año, que se suceden unas a otras sin permanecer fijas ni constantes. La tranquilidad del espíritu se encuentra en este abandono sumiso a la naturaleza. Su identificación con ella, con la hermosura cambiante de todo el universo, es el camino religioso de espiritualidad clásica del corazón japonés. Este culto a la belleza cambiante del mundo es la religión fundamental de Japón. Pero ¿cómo es que estos valores estéticos me ayudaron a profundizar más en mi investigación sobre la Megalópolis monstruosa? Definitivamente el carácter de mi obra cambió desde que realicé mi estancia de investigación, lo cual no me sorprende porque lo que aprendí ha influenciado todos los demás ámbitos de mi vida. Vivir, según Matsuo Basho, el poeta más famoso de la época Edo, es simplemente caminar inmersos en nuestra madre naturaleza y cantar su maravillosa belleza, escondida en los seres menos reconocidos y los momentos mas insignificantes de la vida cotidiana, olvidando por completo nuestro “yo”.⁴⁴⁰

Existen dos sentidos estéticos de la poesía japonesa que me parecen esenciales para producir arte: *Hosomi*, que significa delgado, se refiere a que el poeta necesita un corazón tan delgado y sensible que pueda penetrar en cualquier ser del universo, por ínfimo que sea, y llegar a compartir su vida interior con el todo. *Hosomi* es esencial para que alguien como yo tenga la capacidad de abrirme al monstruo de la ciudad. Este concepto también explica que la tarea del poeta, o en este caso artista, no es expresar sus emociones personales, sino despojarse (adelgazarse tanto hasta que su yo llegue a desaparecer) de su individualidad para entrar en la vida de aquel ser de la naturaleza.⁴⁴¹ Esta manera de entender la labor del artista es radicalmente opuesta a la visión occidental, donde el artista tiene cierto aire ególatra, ya que su personalidad e individualidad es lo que la sociedad valora y recuerda; más que el arte en sí, es el genio y la forma de vida del personaje casi mítico lo que trasciende. El segundo sentido estético es *Karumi*, que significa “ligero”. Es la búsqueda de la belleza simple y ligera que tienen todas las cosas ordinarias de la vida, y la cual siempre supera todo ornato artificial. Este valor presupone que solo se llega a descubrir esta belleza

⁴⁴⁰ *Ibid.*, 124.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 127.

ligera de la levedad de los seres de este mundo si se ha alcanzado cierto grado de iluminación. Solo se aprecia lo superficial de forma verdadera se si ha llegado a comprender la profundidad.⁴⁴²

Lo que me parece muy difícil de lograr es que la obra no contenga ninguna emoción personal. Ninguna alegría, ni tristeza, ni amor, ni odio, ni celos, ni enojo... que solo sugiera un ambiente de quietud, de inmensidad y de turbulencia. A través del despojamiento del ego se llega al entorno de la naturaleza impersonal. Cuando diluimos el “yo”, desaparece nuestra identificación con el medio, nos convertimos en uno en el todo y el todo en el uno, la obra se convierte en el resultado de la canalización del lenguaje de la naturaleza, sin traducción ni reinterpretación. Si llegara a lograr esto, me pregunto cómo serían mis imágenes de la ciudad. Si a mi visión de la megalópolis le quitara mi experiencia personal, la narración de mis recorridos y mis emociones proyectadas sobre de ella, ¿que es lo que presenciaria? Tal vez no quedaría mas que un espacio vacío; una inmensa nada que alberga todo el universo. Esto es el *yugen*; ideal estético que abarca un conjunto de matices que combinan el misterio, la obscuridad, la profundidad, la elegancia, la sublimidad, la ambigüedad, la tranquilidad y la tristeza. En el Zen se empleó el término *yugen* para expresar la profundidad del no-ser (*mu*) al igual que el nivel más elevado del arte.

Según el esteta y dramaturgo Zeami Motokiyo:

“Las obras de arte son muchas y muy variadas, algunas cantan a la luna y la brisa con ocasión de alguna fiesta, otras admiran la belleza de las flores y los pájaros en una excursión. El universo entero es un receptáculo que lo contiene todo: flores, hojas, la nieve y la luna, montañas y mares, árboles y hierbas, seres vivos e inanimados... cada uno según la estación del año. Convierte cosas múltiples en el material de tu arte. Deja que tu corazón sea el receptáculo del universo, y prepara allí el espacioso y tranquilo camino del vacío. Será entonces cuando podrás alcanzar la culminación del arte, la flor misteriosa.”⁴⁴³

⁴⁴² *Ibid.*, 128.

⁴⁴³ *Ibid.*, 104.

Algo que se me ocurrió, como un primer acercamiento al *yugen*, fue el adentrarme al mundo de los sueños, lo cual resultó con la acuarela “Entre Sueños”. El signo es transparente y claro, finito, funcional y se ajusta a un sistema de códigos. El signo puede ser comprendido porque su cometido es señalar. En cambio, el símbolo es opaco, difuso y ambiguo. Es un vehículo universal y particular, visible e invisible, sagrado y profano, finito e infinito, y a diferencia del signo, trasciende la esfera de la razón. Si el signo comunica, el símbolo expresa, pero nunca de forma directa ni total. Los símbolos conectan al hombre con el ombligo del mundo, sus raíces se incrustan y producen sueños que según Freud, son



Ana Paula González Urdaneta
“Entre Sueños”
acuarela sobre papel
26.5 x 26.5 cm
2016

deseos reprimidos. El símbolo, para el antiguo oriente y algunas culturas prehispánicas, es un arte de pensar a través de imágenes, el cual se manifiesta de manera natural al soñar.⁴⁴⁴ La acuarela “Entre Sueños” registra un sueño que tuve durante mi estancia en Japón, el cual involucraba un bonsai de mandarinas y el mar. “El sueño deja al descubierto la realidad, tras

⁴⁴⁴ Marin, *Imágenes de La Imaginación México*. 97.

la cual permanece la imaginación. Esto es lo terrible de la vida, lo conmovedor del arte”⁴⁴⁵ , dice Kafka, quien “soñaba” sus obras, las cuales conservan características oníricas, como la lógica, arquitectura y trama que solo se puede dar en los sueños. Se nota que el autor tenía la tendencia a perderse en los laberintos de su mente al dormir, el mismo señala en una anotación de sus diarios, que el origen de su incapacidad para dormir es porque “[Es] una memoria que se ha despertado. De ahí el insomnio”.⁴⁴⁶ Tal vez su insomnio mas bien provenía de su incapacidad de aceptar su subconsciente.

Al igual que este autor, yo he encontrado una importante fuente de inspiración en mis sueños. Presiento que me ayudan a lograr conclusiones más profundas sobre mis cuestionamientos cotidianos y muchas veces me ayudan a resolver incógnitas que en mi estado consciente parecían incomprensibles. Cuando pinto mis sueños me da por imaginar que estoy pintando símbolos universales, como si todos hubiéramos tenido un sueño similar alguna vez. Me gusta imaginar que cuando dormimos compartimos nuestras experiencias con el resto de la humanidad y que de esa manera se generan los arquetipos y las memorias colectivas. Me gustaría continuar con el concepto de “Entre Sueños” y hacer una serie de paisajes oníricos, no necesariamente ilustrando el sueño sino haciendo una reflexión sobre los distintos símbolos y arquetipos que se presentaron en él. Como dijo el poeta francés Stéphane Mallarmé: “No pintes la cosa, sino el efecto que produce”. Su manifiesto simbolista declaraba: “Estamos cansados de lo cotidiano, lo cercano y contemporáneo; deseamos poder colocar el símbolo en cualquier época, hasta en los sueños, los cuales son indistinguibles de la vida. Queremos substituir la batalla de los individuos por la batalla de las emociones y las ideas.” El simbolismo, a diferencia del Realismo de Gustave Coubert, pretendía abrir el campo de lo visual a lo místico y oculto del sueño.⁴⁴⁷

Una obra que realicé inspirándome en el valor estético de Mono-no-aware fue “Jidohanbaiki”, en la cual intenté capturar la belleza de la impermanencia de la vida humana

⁴⁴⁵ González, José M. García, “Frágiles Identidades Kafkianas” en *Construcción de Identidades* de Campos, Raúl Alcalá, y Mónica Gómez Salazar. Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008. 63 .

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 63 .

⁴⁴⁷ Lambourne, Lionel. *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2005. 205.

en el planeta. Cuando llegué a Japón y comencé a vivir en la zona montañosa de Iwakura, al norte de la ciudad de Kyoto, comprendí porque toda la cultura clásica japonesa está centrada en la contemplación y disfrute de la naturaleza. Al verme envuelta en el verde profundo del bosque de musgo comprendí cómo el propio paisaje es el templo. Según la religión nativa de Japón, el sintoísmo, las altas montañas, los grandes bosques, las rocas, los acantilados y hasta los viejos árboles están habitados por espíritus de la naturaleza llamados *kami*. Esta visión del mundo animista, en donde todos los seres de la naturaleza participan de la misma fuerza vital, perdura hasta hoy en tradiciones populares, por ejemplo, hay muchas obras clásicas del teatro *No* donde aparece esta realidad y animales y plantas puedan hablar como mensajeros de los espíritus.⁴⁴⁸ Lo que me fascina de esta ideología es que todo lo que está a nuestro alrededor, que sea de origen natural y que tenga una presencia especial, puede estar habitado por Dios y yo estoy completamente de acuerdo con esto. A partir de esto, los lugares y objetos comunes pueden resultar absolutamente extraordinarios. Pero si no les



Ana Paula González Urdaneta
"Jidohanbaiki"
óleo sobre lienzo
38 x 63 cm
2016

⁴⁴⁸ Salafranca, Federico Lanzaco. *Los Valores Estéticos en La Cultura Clásica Japonesa*. Madrid: Verbum, 2003. 25.

damos el lugar que merecen llegan a ser tan comunes y ordinarios que olvidamos su existencia o la omitimos por ya sabida, volviéndolos invisibles y anónimos. Solo cuando su presencia nos abandona nos percatamos de que estaban ahí, de que todo el tiempo estuvimos rodeados por ellos. Su uso se vuelve abuso, y su abuso, hartazgo y tedio. Su carácter habitual funde su rostro en un fondo gris donde pierde su forma, integrándose a un cuadro costumbrista de lo cotidiano. La desaparición de los lugares y objetos comunes se debe a la incorporación epidérmica: nos los tragamos al tiempo que somos tragados por ellos. Hacemos de nuestra vida una masa amorfa que fluye bajo el embrujo de la monotonía y le robamos los *Kamis* al paisaje. Este efecto que tiene el acostumbrarse a lo que es percibido por los sentidos lo describe Calvino como:

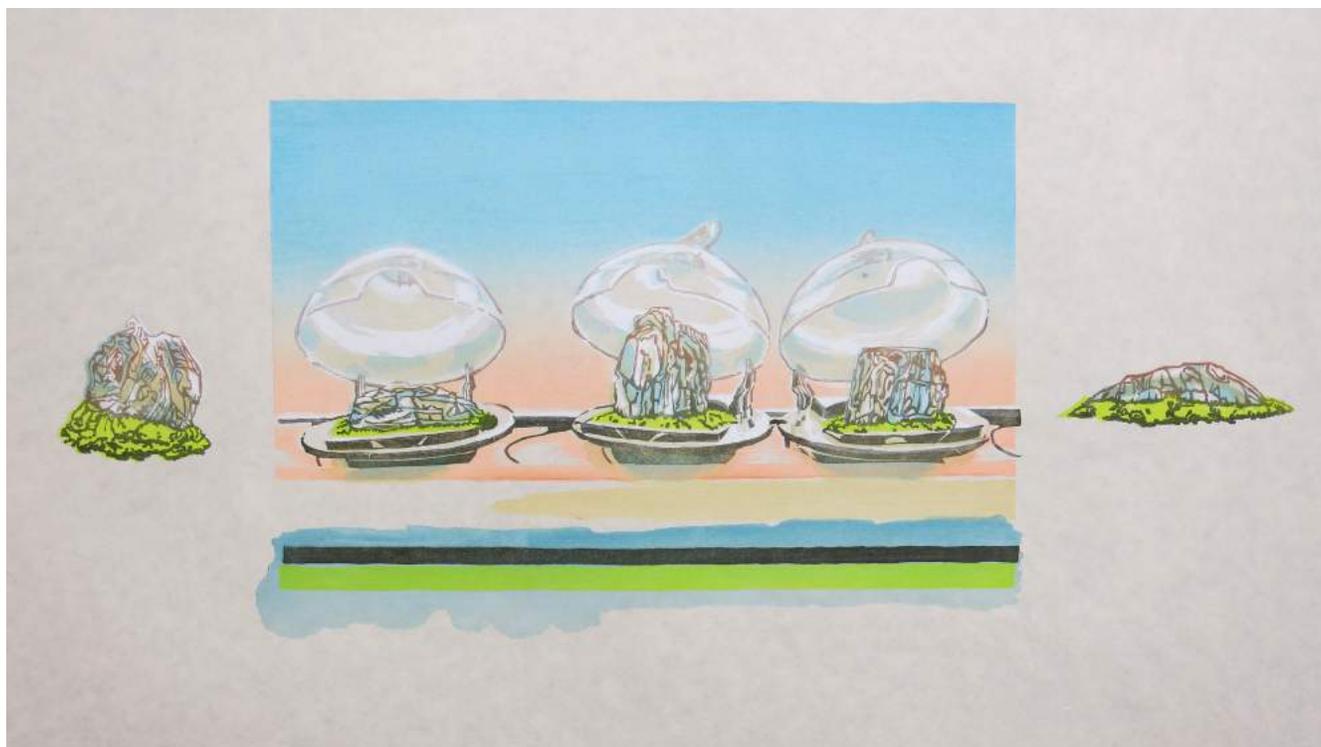
“Rápidamente la ciudad se destiñe ante tus ojos, se borran los rosetones, las estatuas sobre las mensulas, las cúpulas. Como todos los habitantes de Filides, sigues líneas en zigzag de una calle a otra, distingues zonas de sol y zonas de sombra, aquí una puerta, allí una escalera, un banco donde puedes apoyar el cesto, una cuneta donde el pie tropieza si no prestas atención. Todo el resto de la ciudad es invisible. Filides es un espacio donde se dibujan recorridos entre puntos suspendidos en el vacío, el camino más corto para llegar al tenderete de aquel comerciante evitando la ventanilla de aquel acreedor. ... muchas son las ciudades como Filides que se sustraen a las miradas, salvo si las atrapas por sorpresa.”⁴⁴⁹

Esta sorpresa sucede cuando la vida homogénea se sale de su ritmo conocido, ya sea por un accidente, una muerte, una ruptura, un encuentro o reencuentro, una visión o una ilusión, una mudanza, algo, cualquier cosa, puede ser el detonador de la fractura más irreversible. Este golpe de lucidez nos martillea y nos retrae a la vida en un estado más puro donde logramos ver el misterio que acecha tras la cortina de lo cotidiano.⁴⁵⁰ Este misterio se presentó ante mi en cada esquina cuando viví en Kyoto. Percibí una gran tensión entre naturaleza y tecnología en el paisaje rural de la zona en la que vivía. Por un lado, el terreno estaba sembrado de colinas pobladas por tupidos bosques de los cuales, en cada estación, emergían distintos animales e insectos, pero por otro lado, casi cada 10 pasos podías ver

⁴⁴⁹ Calvino, *Las Ciudades Invisibles*. 104.

⁴⁵⁰ Marin, *Imágenes de La Imaginación*. 77.

una máquina de refrescos o “Jidohanbaiki”, como una bandera proclamando el espacio como civilizado. En la obra que realicé, imagine una escena de una máquina de refrescos retomada por la montaña, ocupada por helechos, musgo y hongos hasta convertirla en un santuario para un *Kami* en búsqueda de hogar. Esta escena cumple mis fantasías apocalípticas donde los objetos humanos adquieren una vida muy distinta una vez que los seres humanos desaparecen.



Ana Paula González Urdaneta
“The Speed of Contemporary Life”
Xilografía tradicional japonesa Mokuhanga
65 x 97 cm
2016

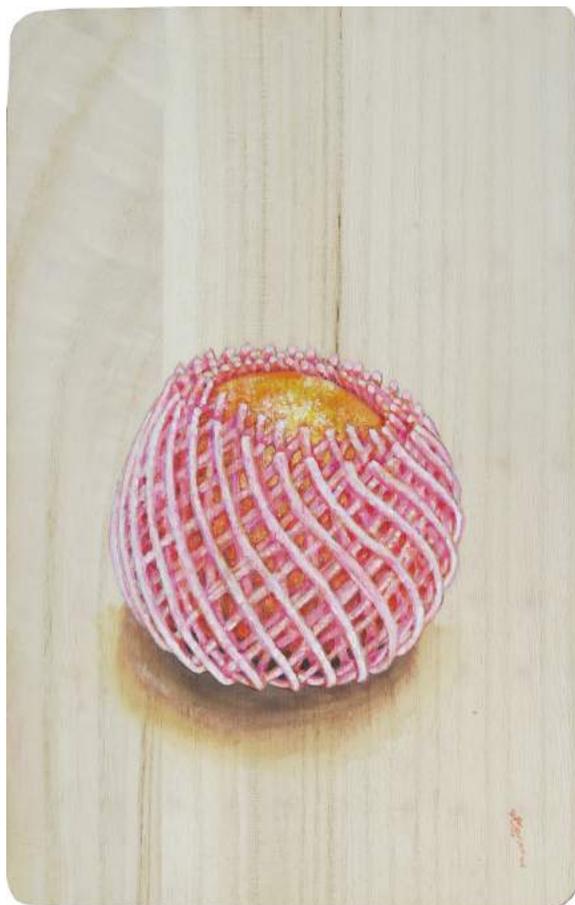
Otra obra que trata sobre el abuso de los lugares y objetos comunes que los termina por desaparecer es “The Speed of Contemporary Life”, donde planteo una relación entre el sistema de la banda de sushi con la velocidad de consumo visual de los jardines de contemplación por parte de los turistas. El jardín *kare-sansui* (de arena y roca) en el que me basé fue Ryoanji ya que fue el templo Zen que más visité y en donde me percaté de este fenómeno. Lamentablemente, la visita a estos templos se asemeja más a los ríos de personas que se detienen para ver los aparadores de las tiendas mientras paseas por un *mall*, que la experiencia reflexiva para la cual están contruidos. No podemos culpar

completamente al turista, ya que la belleza de estos lugares no es fácil de comprender y apreciar. Los jardines no expresan la belleza esplendorosa de los cambios de estación ni los paisajes radiantes de la época Heian, sino que estos “desolados” paisajes nos introducen a los secretos interiores de la naturaleza y de la existencia humana. Su escenario nos eleva a composiciones abstractas de volúmenes, espacios, texturas y ritmos. Las rocas nos despiertan significados simbólicos de mayor profundidad, como de islas rodeadas por el ondulante mar. En estos jardines juegan una función vital los “espacios vacíos” que corresponden al valor estético *yohaku*, el cual representa la belleza del vacío que nos permite vislumbrar la eternidad del silencio, fundirnos en la presencia de la nada en el todo.⁴⁵¹ El valor *yohaku* es característico de la pintura a la tinta china *suibokuga*, la cual tiene una profunda inspiración en la filosofía Zen. Para los japoneses, es el espacio en blanco, vacío, el que evoca al que contempla la obra de arte, una belleza ilimitada y absoluta que comunica y recrea. Son espacios del mundo en silencio, pero también son capaces de ser llenados por la imaginación del espectador. El espacio en la pintura Zen está siempre inmóvil, y sin embargo, en movimiento. No tiene forma, está vacío, pero parece que se mueve, viene y respira. Su potencialidad es infinita, lo que explica el profundo sentido que tiene en la pintura del Zen dejar las cosas sin decir, sin acabar. Lo que se sugiere y no se dice por completo es más importante y expresa mejor lo que se quiere comunicar. Es precisamente este vacío lo que da sentido a la obra. Con él se expresa la bruma, las nubes, el agua, la inmensidad del cielo o del mar. El arte está en saber dibujar este espacio vacío de forma que sea efectivo. El artista debe usar toda su genialidad en las tonalidades de su pincel para que el espacio vacío resulte evocador y sugerente.⁴⁵² En el caso de “The Speed of Contemporary Life”, este vacío se generó de manera orgánica ya que va bien con la composición de grabados en mokuhanja en general. Existe mucha evidencia de que el pensamiento reductivo ha generado algunos de los logros estéticos más profundos del siglo XX, como acierta Picasso: “Tener medios restringidos es el tipo de limitación que libera la invención. Te obliga a progresar de maneras que ni te pudieras imaginar por adelantado”. La economía de medios es mucho más que querer ahorrar, es, antes que nada, el producto de una

⁴⁵¹ Salafranca, Federico Lanzaco. *Los Valores Estéticos en La Cultura Clásica Japonesa*. Madrid: Verbum, 2003. 106.

⁴⁵² *Ibid.*, 101.

sensibilidad estética especial, un tipo de imaginación que puede transformar la austeridad en una fuente de inspiración en el arte.⁴⁵³ la técnica de mokuhanga fomenta este tipo de creatividad por los materiales y técnicas en las que se basa. Los planos de color, la simplificación de los gradientes y las sombras ha dado como resultado una estética particular del grabado japonés que se ha visto reflejada en la pintura y en la animación.



Ana Paula González Urdaneta
"Natural Way of Life 1 and 2"
óleo sobre madera
19 x 30 cm
2016



Presiento que la exploración con la técnica de mokuhanga modificó mi manera de aplicar el color, por ejemplo, en el proyecto de "Natural Way of Life 1 and 2", los planos de color y gradientes fueron simplificados y llevados a lo monocromático. Este proyecto surgió a partir del choque cultural que disfruté durante mi estancia. Cuando nos enfrentamos a una

⁴⁵³ Migayrou, Frédéric. *L'enjeu Capital(es): Les Métropoles de La Grande Échelle = Large-scale Metropolises*. Paris: Centre Pompidou, 2009. 47.

nueva cultura, muchas veces son las cosas más pequeñas y los detalles, los que realmente determinan las diferencias y aprendizajes de las cuales gozamos. En mi caso, siempre me sorprendió la manera en la que se envuelven las frutas en Japón. Cuando entras a un supermercado, la sección de frutas y verduras parece un aparador de joyería. El celofán, los papeles brillantes y las cajas de madera hechas a la medida y rellenas de algodón reflejan una apreciación muy distinta por estos productos agrícolas que en México, donde, quizá por la gran vastedad de estos productos, se amontonan y no se les da una importancia especial. En Japón, un regalo de bodas puede consistir en un lujoso racimo de uvas; esta idea, como occidentales, nos desconcierta.

Considero que en gran medida, hemos destruido el poder y la fascinación por las cosas al integrarlas al mundo que damos por sentado. A partir de milenios de cultura y civilización, la cultura se ha convertido en una segunda naturaleza y a ella le asignamos el rol de decodificar lo que nos rodea en lugar de darnos la tarea de hacerlo por nuestra cuenta. El haber presenciado la manera en la que se consumen las frutas en Japón me ha permitido ver estos alimentos de una manera muy distinta. De ahora en adelante procuraré celebrar que tengo la capacidad de reaprender todo, utilizaré mis sentidos como medio para explorar un mundo apenas develado. El hartazgo de lo cotidiano ha narcotizado mi experiencia y ha convertido a lo que rodea en banal y común, pero si olvido por un segundo como he sido acostumbrada a ver, quizás podré penetrar en la belleza de la realidad y podré comenzar el proceso de reinterpretación. Lo más familiar es lo más desconocido y lo más misterioso cuando decidimos dejar de ignorarlo y de verdad observarlo. Por ejemplo, Rene Magritte nos muestra en sus cuadros objetos comunes, como un árbol, un cielo, un mar, una manzana, una mujer, una roca. Pero al aislarlos de su contexto habitual y relacionándolos con otros objetos, se inicia un juego de semejanzas y analogías que los descontextualiza y hace patente su extrañeza. Los cuadros de Magritte dan que pensar, provocan un proceso cognitivo que libera al pensamiento del espectador y exigen reevaluar la visión ordinaria de las cosas.⁴⁵⁴

Por otro lado, “Natural Way of Life 1 and 2” también toca temas como la producción de basura inmediata y el sin sentido del consumismo desmedido regido por la publicidad y la pretensión de 'perfeccionar' los productos que vendemos y consumimos. Podría ser que los

⁴⁵⁴ Marin, Imágenes de la Imaginación. 80.

vestuarios de plástico que cubren y manipulan a estas frutas se pueden entender como el deseo de hombre de controlar a la naturaleza, y una cierta pérdida de inocencia. El deseo de fabricar megalópolis globales con arquitectura sublime, compuestos por rascacielos de espejo y acero también se puede reflejar en el deseo de comprar productos que siguen estas mismas características: limpieza, orden, simetría. Los estándares rígidos de belleza se aplican en todo y nos limitan. “Natural Way of Life 1 and 2” es más que una curiosidad por una ideología distinta, es una reflexión sobre la superficialidad de nuestros impulsos consumistas y de búsqueda de belleza, pero que quede claro que no es una crítica a la costumbre de apreciar algo tan hermoso como las frutas, sino todo lo contrario. En el occidente muchas veces se aprecia más el envase que el contenido y esto, tristemente, se aplica al arte.

CONCLUSIONES



Ana Paula González Urdaneta
Boceto de "La Ciudad Humana"
acuarela sobre papel
12.5 x 30 cm
2016

Al regresar a México sentí que todo había cambiado en la ciudad. Lo que antes declaraba monstruoso, ahora percibía como saturado de vida y posibilidad. El monstruo que habitaba en mi no era más que el temor al caos y a lo incontenible, pero ahora, reintegrado, se convirtió en un campo fértil. Al releer la tesis llegó a mi la imagen de mi ciudad interna, renacida y acogedora, esta imagen fue plasmada en el boceto de acuarela "La Ciudad Humana". Comprendí que mi propósito en esta investigación fue hacer un retrato de la Ciudad de México desde un punto de vista animista, para poder revelarla como el ser vital que considero que es. Me interesó hacer una colección de vistas que inviten a la audiencia a cuestionar su relación con la urbe. Mi intención era cocinar un festín visual de color y movimiento que le de forma a un ser que representa a la vez al ser humano y a la ciudad, en armonía con su medio ambiente. Quizá a través de esta encarnación al fin logré apreciar o reivindicar a mi muy amada y muy odiada metrópoli, desde un punto de vista optimista. Este nuevo y necesario punto de partida se transforma en esa melodía que alivia y ameniza tu estancamiento en el tráfico, la sonrisa del bromista que no te permite seguir enojado. Una

vez que me entiendes y me has hecho parte de ti, ¿como no puedes amar? Sería como atentar en tu propia contra.

En la totalidad de esta investigación, la alegoría ha hecho visible un concepto tan inabarcable como la ciudad, la cual nadie puede conocer en su totalidad y parte de su encanto es ser siempre cambiante. Este laberinto complejo, con todos sus defectos, es el futuro al que la humanidad se ha encaminado y en eso radica la importancia y vigencia de representarlo en el arte. En este boceto, me interesó estudiar la anatomía del organismo que compone a nuestra Ciudad de México, incluyendo su ombligo, el metro Insurgentes. Se ha descrito a la ciudad como una “máquina” o “artefacto”, pero estos modelos a mi parecer son inadecuados para expresar lo que hay de vivo y mutable en esta formación social. Yo visualizo a la megalópolis como un tejido compuesto de células vitales que dependen de un frágil equilibrio y que fácilmente pueden ceder ante el caos. Nociones como el centro de la ciudad como el corazón de la urbe, los ejes y periféricos como venas y arterias, los bosques y parques como pulmones, establecen analogías entre el cuerpo humano y el espacio urbano. Al fin y al cabo, la ciudad es representación de la humanidad, no tiene un papel pasivo, no es el mero reflejo o consecuencia de la sociedad, sino que nos define a partir de la experiencia que nos brinda. La relación entre espacio y grupo social es rica y compleja; cuando un grupo se integra en un espacio, lo transforma a su imagen, pero también el grupo se adapta a él. La imagen del medio exterior constituye una parte importante de la idea que este grupo tiene de sí mismo y su identidad. El problema es que nuestra ciudad es tan colosal que inmoviliza, fomenta la individualidad casi patológica. Pero ¿como podemos aliviar este síntoma de la ciudad enferma? Quizá el bienestar colectivo depende de evitar la rapidez, evasión y pasividad a la que nos hemos acostumbrado, reactivar el espacio público e interesarnos por nuestra comunidad. Podríamos prescribir una dosis de arte, que tiene la facultad de acercar el microscopio a un trozo más pequeño del gran organismo, que puede acercarnos a imágenes que nos inspiran. En la creación de empatía y compromiso radica si este lugar se transforma en cura o en enfermedad. Esta es mi conclusión, mi tesis y mi tributo de amor y desamor a la ciudad. Mi deseo más grande es poder colaborar al coro de voces de este lugar tan importante para poder propagar un mensaje de tolerancia y fe en el futuro de nuestro país.

Otra conclusión a la que llegué fue que todos dependemos de nuestro pasado, gracias a el, nos reconocemos como sujetos con historia y con biografía. En la medida en que lo evocamos, estamos definiendo nuestra identidad; somos porque tenemos memoria, es mas, somos lo que recordamos. La imaginación estimula la exploración del laberinto de nuestra mente, por esto mismo, lejos de oponerse al recuerdo, la creación se enraíza en el, lo ensancha y lo fortalece. Las imágenes que da como resultado no son simples representaciones, sino que revelan nuestra concepción privada de la vida y el arte nos permite compartirla. Este entendimiento dio como resultado “Una Canción de Verano”, la cual es una máquina del tiempo, su creación fue a partir de la re-configuración de piezas de un rompecabezas que nos transportan a un momento. Su aspiración es promover la experiencia sinestética; susurrar el zumbido de la avispa y la chicharra, acariciar la piel con el sol de mediodía, insinuar el perfume de la hierba húmeda e irradiarnos con el resplandor de los días de verano, impregnados con la nostalgia de aventuras pasadas y fantasías infantiles de como alguna vez saboreamos la sencillez del momento, antes de que este fuera arrollado por lo cotidiano.



Ana Paula González Urdaneta
“Una canción de Verano”
óleo sobre lienzo
40 x 50

De lo complejo nos canteamos a lo simple, y es muy posible que eso era el propósito desde un inicio. Al comienzo de esta investigación, sentía una fijación por el estado físico de la ciudad, creía que reflejaba el estado mental de sus habitantes y de esta manera podía utilizar a la ciudad como el chivo expiatorio y culparla por mi desorden mental. Es cierto que un medio ambiente estable, limpio y seguro va a fomentar la salud de quienes lo habitan, pero el bienestar individual y colectivo depende aun más de las imágenes y pensamientos que reproducimos sobre nosotros mismos en armonía con lo que nos rodea, incluyendo los monstruos que nos atormentan. Este proceso acaba siendo una búsqueda personal por la autosuperación y la libertad de mente y espíritu. No es la Megalópolis la que genera los mundos opuestos del infierno y paraíso, sino la persona que la contempla. Y aunque la ciudad no sea solo un telón de fondo que enmarca los acontecimientos, sino el catalizador de nuestros sentimientos e identidad, esos sentimientos e identidad están formados por los ingredientes que nosotros agregamos a la mezcla. Aun así, todos podemos sentir una fuerte corriente que nos conduce hacia ciertas conclusiones. No es casualidad que haya emparejado a la Megalópolis y al Monstruo, ellos se enlazaron mucho antes de que yo naciera y seguirán compartiendo una historia mucho después de que yo muera, pero el haberme asignado la tarea de desenredar los nudos de este tapiz me permite bordar una imagen más clara de como yo me puedo enriquecer de esta unión.

La ciudad es un objeto que, al igual que el monstruo, se contempla en los distintos espejos que han creado los medios artísticos y medios de comunicación: visible en las imágenes y en la palabras que nos describen como seres humanos. La Megalópolis monstruosa ha sido recreada desde todas las formas posibles de representación y sus imágenes catequizan nuestra forma de comprenderla y de vivirla. El arte ha jugado un papel muy importante en la creación de las representaciones que centralizan la atención en el monstruo y el paisaje metropolitano. Mas aun, podríamos llegar a afirmar que sin arte no hay monstruos, por lo menos podemos acertar que ellos poseen todos los recursos del arte: la síntesis, la forma, la multiplicidad de posibilidades de lectura, la necesidad de un espectador ávido y crédulo o por lo menos partícipe y un individuo con la imaginación suficiente para crearlo. Siempre y cuando exista un público dispuesto a sublimar sus deseos y a proyectarlos en alguna criatura imaginada, tanto el monstruo como el arte, tienen asegurado su porvenir

en este mundo. Los monstruos al igual que la figura de la ciudad, forman parte integral de la psique humana, por lo cual tienen una presencia constante en las artes plásticas. “El monstruo existe para recordarnos que no hemos dejado de ser animales y el arte para ponernos al tanto de que nunca volveremos a serlo”.⁴⁵⁵ Pero su existencia depende de su evolución, ya que al igual que los mitos, ellos van perdiendo su eficacia y se desgastan con el tiempo. Pero son reemplazados por otros que cumplen con las mismas funciones y mantienen parte de la esencia inmutable, es por eso que la sustancia mítica y monstruosa es inmortal.⁴⁵⁶ Las imágenes del Bosco, Brugel y Goya, por ejemplo, han perdido algo de sus significación original, esta obsolescencia está determinada por los cambios socio-culturales que han ocurrido a lo largo del tiempo, dichos cambios naturalmente demandan, no la desaparición de los monstruos, sino su transformación. Lo cierto es que existe una mayor receptividad del público que acepta y demanda las imágenes de monstruos ficticios que confirmen sus temores y a la vez lo extraigan del aburrimiento de la vida cotidiana a través del catarsis. En la actualidad los monstruos se han transformado en estética dominante, han abandonado el terreno de la alegoría y han cobrado una solidez substancial. En los últimos años hemos sido partícipes del consumo de imaginarios globales que proyectan universos fantásticos repletos de monstruos en el cine y la literatura. El monstruo como ente estético prospera y se prolifera en épocas de crisis, por ello no es sorprendente que esto este sucediendo en nuestro presente.

Tengo la impresión de que más que iluminar a los monstruos que abundan en la cultura popular de nuestro presente, en la duración de esta tesis me enfoqué en mis monstruos particulares, en los que nacen de mi miedo a aceptar que no tengo el control. Esta investigación me enseñó que lo más importante es darle la bienvenida a todo lo que venga de manera natural, a confrontar mis miedos, disfrutar de mis sueños, aceptar el absurdo inherente en todas las cosas; pero más que nada, a ser tolerante con mis capacidades y mi trabajo diario de superación personal.

Para crear estas imágenes de lo que es la ciudad para mí, se requiere de la fusión entre los sentidos y la memoria. Antes me sentía víctima de mi propio medio por no ser capaz de

⁴⁵⁵ Garduño, *Una Revisión Del Monstruo a Partir De Una Propuesta De Gráfica Contemporánea*, 29.

⁴⁵⁶ Santiesteban, *Tratado De Monstruos*, 265.

crear un sentido de comunidad, pero ahora he comprendido que la paz existe de manera inmanente dentro de mí. Formo parte de una colectividad y la metrópoli es tan mía como del resto de sus habitantes, la manera en como me involucro íntimamente con ella y con las personas a mi alrededor, no depende de la ciudad, depende de mí. Es cierto que me esfuerzo por negar, minimizar, contener y evitar el conflicto y el enfrentamiento y que muchas veces siento la presencia física de los otros seres humanos como algo amenazante, pero poco a poco, al reclamar mi espacio y estar dispuesta a abrir mi corazón, puedo sentir la confianza que antes carecía. Todos estos sentimientos inspiraron esta investigación que tuvo como objetivo exorcizar el miedo y el aislamiento para lograr una convivencia más sana y abierta. Como hipótesis planteo que es útil, para un artista plástico como yo, proporcionarle una imagen corpórea a la megalópolis, aun si este cuerpo resulta monstruoso, para facilitar un acercamiento emocional y catártico a mi modo de vida urbano contemporáneo. Acerté con esta hipótesis ya que cuanto más exploro la anatomía de este cuerpo, más desarrollo un vínculo con él. Entre más reflexiono sobre mis sentimientos hacia él, más acelero la rehabilitación, que finaliza con la aceptación de quien soy yo en realidad, al igual que de los monstruos que se dejan ver tras la cortina de mi subconsciente.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Mariflor. *Resistir Es Construir: Movilidades y Pertenencias*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma De México, Facultad De Filosofía y Letras, 2013.

Alba, Antonio Fernández. *La Metrópoli Vacía: Aurora y Crepúsculo de La Arquitectura en La Ciudad Moderna*. Barcelona: Anthrópos, 1990.

Arenas, Luis. *Fantasmas de La Vida Moderna: Ampliaciones y Quiebras Del Sujeto en La Ciudad Contemporánea*. Madrid: Editorial Trotta, 2011

Bacon, Francis, David Sylvester, y Alvarez Manuel Flórez José. *La Brutalidad de los Hechos: Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 2009.

Barros, Jose D'Assuncao., Dos Santos Marques Ana Laura, y Manuel Loyola. *Ciudad E Historia Una Introducción a Los Estudios Sobre La Ciudad*. Santiago De Chile: Universidad Católica Silva Henríquez (UCSH), 2008.

Bayardo, Rubens, Monica B. Lacarrieu, y Mario C. Casalla. *Globalización e Identidad Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones CICCUS, 1997.

Bencomo, Anadeli. *Voces y Voceros de La Megalópolis: La Crónica Periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana, 2002.

Bruegel, Pieter, y Gustav Glück. *Peter Brueghel the Elder*. London: Thames and Hudson, 1958.

Calatrava, Juan, y Gonzalez Alcantud Jose Antonio. *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*. Madrid: Abada Editores, 2007

Calvino, Italo, Cesar Palma, y Aurora Bernardez. *Las Ciudades Invisibles*. Madrid:

Ediciones Siruela, 1998.

Campos, Raúl Alcalá, y Mónica Gómez Salazar. *Construcción de Identidades*. Naucalpan, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008.

Carey, Frances. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. London: British Museum, 2000.

Castillo, Adriana Garcia. *Si, Soy Rebelde: El Impacto de La Posmodernidad En México*. Puebla, Pue.: Benemérita Universidad Autónoma De Puebla, Dirección De Fomento Editorial, 2010.

Castro, Elisabetta Di, y Claudia Lucotti. *Construcción de Identidades*. Mexico D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, 2012

Constante, Alberto. *Los Monstruos de La Razón: Tiempo de Saberes Fragmentados*. México, D.F.: UNAM, Facultad De Filosofía y Letras, 2006.

Cooke, Lynne. *Doubletake: Collective Memory and Current Art: Exhibition, Hayward Gallery, London, 20 February-20 April 1992*. London: South Bank Centre, 1992.

Cortés, Jose Miguel G. *Orden y Caos: Un Estudio Cultural Sobre Lo Monstruoso en Las Artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Diaz, Marta Llorente. *La Ciudad: Inscripción y Huella: Escenas y Paisajes de La Ciudad Construida y Habitada, Hacia un Enfoque Antropológico de La Historia Urbana*. Barcelona: UPC, 2010

Diego, Rosa de., y Lydia Vázquez. *De Lo Grotesco*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 1996.

Gamio, 'Angeles González. *Corazón de Piedra: Crónicas Gozosas de La Ciudad de México*. México, D.F.: Miguel Angel Porrúa, 2006.

Garduño Ramírez, Victor Hugo. *Una Revisión del Monstruo a partir de una propuesta de Gráfica Contemporánea*. Tesis. UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas Maestría en Artes Visuales, 2005.

Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. London: Phaidon, 2010.

Goya, Francisco, y Enrique Lafuente Ferrari. *Goya Grabados y Litografías: Estudio Preliminar*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.

Gorbach, Frida. *El Monstruo, Objeto Imposible. Teratología Mexicana, Siglo XIX*. Ciudad De México: Itaca/UAM Xochimilco, 2008.

Hernández, Daniel. *El Bajón y El Delirio: Crónicas De Un Pocho En La Ciudad de México*. México, D.F.: Océano, 2011.

Julius, Anthony, y Isabel Ferrer. *Transgresiones: El Arte Como Provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

Joachimides, Christos M. y Norman Rosentha. *Metropolis: International Art Exhibit Berlin*, 1991, Nueva York: Rizzoli, 1991.

Kayser, Wolfgang. *Lo Grotesco: Su Realización en Literatura y Pintura*. Madrid: Boadilla del Monte Machado Grupo de Distribución, 2010.

Kearney, Richard. *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. Londres: Routledge, 2003.

Kitayama, Koh, Yoshiharu Tsukamoto, y Ryue Nishizawa. *Tokyo Metabolizing* . Tokyo, Japan: TOTO Pub., 2010.

Krieger, Peter. *Megalópolis: La Modernización de La Ciudad de México en El Siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Krieger, Peter. *Paisajes Urbanos: Imagen y Memoria*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006., 305.

Krieger, Peter, Evelyn Useda Miranda, y Fionn Petch. *Transformaciones del Paisaje Urbano En México: Representación y Registro Visual*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, 2012.

Lambourne, Lionel. *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2005.

La Ciudad Concepto y Obra: VI Coloquio de Historia del Arte. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987

Lipovetsky, Gilles. *La Era del Vacío: Ensayos Sobre El Individualismo Contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Marín, Sigifredo E. *Imágenes de la Imaginación*. México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2006.

Marijke Consuelo Van Rosmalen Farias, Johanna, Lic. En Hist. *Megalópolis Esquizofrénicas. La Invención del Ciudadano.... La Invención del Espacio Urbano*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma De México. Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de La Facultad de Arquitectura, 2007.

Migayrou, Frédéric. *L'enjeu Capital(es): Les Métropoles de La Grande Échelle = Large-*

scale Metropolises. Paris: Centre Pompidou, 2009.

Muxí, Zaida. *La Arquitectura de La Ciudad Global*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Navarro, Raul Bejar, y Rosales Ayala S. Hector. *La Identidad Nacional Mexicana en Las Expresiones Artísticas: Estudios Históricos y Contemporáneos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Ocampo, Mario Camarena, Teresa Morales, y Gerardo Necochea Gracia. *Reconstruyendo Nuestro Pasado: Técnicas de Historia Oral*. México D.F.: Consejo Nacional para La Cultura y Las Artes, 1994.

Ontañón Peredo, Antonio. *Los Significados De La Ciudad: Ensayo Sobre Memoria Colectiva y Ciudad Contemporánea*. Ediciones Amics De La Massana, 2004

Olalquiaga, Celeste. *Megalópolis*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

Parfrey, Adam. *Nueva Cultura del Apocalipsis*. Madrid: Valdemar, 2012.

Portal, Maria Ana. *Espacios Públicos y Prácticas Metropolitanas*. Ciudad De México: CONACYT Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007.

Quirarte, Vicente. *Amor de Ciudad Grande: Vida y Pensamiento de México*. México, D.F.: UNAM, 2011.

Rivero Angel Sanchez, y Francisco Goya. *Los Grabados de Goya*. Con 28 Fotograbados. Pp. 78. Madrid: n.p., 1920.

Rodríguez, Alejandro Mendez. *Estudios Urbanos Contemporáneos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma De Mexico, Instituto de Investigaciones Económicas, 2006.

Palazón, María Rosa Mayoral. *Antología de la Estética en México, Siglo XX*. México,

D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Rosenthal, Norman, y Michael Archer. *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art: Exhibition: Royal Academy of Arts, London, 23 September - 15 December 2000: Catalogue*. London: Thames and Hudson, 2000.

Ruiz Lembo, Rebeqa Alejandra, Lic. en Lengua y Literaturas Modernas (Inglesas) *Una Introducción al Estudio del Zombie: De Haiti a White Zombie*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Salafranca, Federico Lanzaco. *Los Valores Estéticos en La Cultura Clásica Japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.

Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*. N.p.: Plaza Y Valdés, 2009.

Sauvy, Alfred. *Los Mitos de Nuestro Tiempo*. Barcelona: Coleccion Labor, 1969.

Seminario La Posmodernidad. , D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1991. Colección Ensayos.

Sennett, Richard, y César Vidal Manzanares. *Carne y Piedra: El Cuerpo y La Ciudad En La Civilización Occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

Serrat Crespo, Manuel, y Mary Wollstonecraft Shelley. *Frankenstein*. Mexico, D.F.: Prisa Ediciones, 2013.

Scheff, Thomas J. *La Catarsis en la Curación el Rito y el Drama*. Medellín: Fondo De Cultura Económica, 1986.

Sica, Paolo. *La Imagen de La Ciudad: De Esparta a Las Vegas*. Barcelona: Editorial G.

Gili, 1977.

"Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art; Essays by Nick Capasso and Jennifer Uhrhane." *Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art; Essays by Nick Capasso and Jennifer Uhrhane*. DeCordova Museum and Sculpture Park, n.d. Web. Consultado 28 de mayo de 2016. <<http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa656.htm> >

Tovar Guadarrama , Xochipilli, Lic. en Ciencias de la Comunicación (Periodismo). *Era Zombie: El Fenómeno "F" en el DF.*: Reportaje. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2014.

Unger, Miles. "Art/Architecture; When Horror Can Be Healthy." *The New York Times*. The New York Times, 27 Oct. 2001. Web. Consultada el 28 mayo de 2016. <<https://www.intec.edu.do/downloads/documents/biblioteca/formatos-bibliograficos/guia-chicago.pdf> >