

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Doctorado en Ciencias Humanas

***La imagen de la ciudad. Interpretación de sus representaciones
e imaginarios: Mérida 1950-1970.***

Tesis presentada como requisito para optar al Grado de Doctor en Ciencias
Humanas.

Bdigital.uta.ve

Autor: Licdo (McS) Jorge Luis Gómez Balza

Tutora: Dra. Aura Coromoto Guerrero Rodríguez

Mérida, 20 de Octubre de 2014


C.C.Reconocimiento

*A la memoria de mis padres José Gómez (1935-2013) y María Nolberta
Balza (1935-2014), testimonio de amor infinito...*



Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento



Agradecimientos

Debo expresar mi más profundo agradecimiento en primer lugar a la Dra. Aura Coromoto Guerrero Rodríguez, cuya dirección del trabajo, así como las palabras pertinentes contribuyeron enormemente en la concreción de este proyecto, asimismo a la Dra. Carmen Barrera de Encinoza, maestra, amiga y un extraordinario referente en mi formación académica y personal. A todos los miembros docentes del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes por su apoyo, a la Licenciada Rebeca Pérez Segura por las palabras de aliento, al Dr. Heberto Albornoz Rodríguez por las nutritivas disertaciones y discusiones, una vez más, gracias amigo mío. Al personal administrativo y Consejo Técnico del Doctorado en Ciencias Humanas por el apoyo y las palabras de aliento; a la Bachiller Gabriela La Riva. A mi familia, hermoso legado, ejemplo de unión y de solidaridad; en última instancia pero no menos importante, deseo agradecer a mis estudiantes por permitir trazar tantas redes de sentido y contribuir en sus procesos formativos. A todos, muchas gracias.

Resumen

La intención de esta investigación se centra en el análisis pormenorizado de las opciones que ofrece las representaciones plásticas y literarias (discursivas ensayísticas y narrativas), así como también los imaginarios urbanos como vías de estudio de la imagen de la ciudad de Mérida Venezuela, centrado en la década que va desde 1950 hasta 1970. Consecuentemente, Se realiza una exploración teórica de los alcances del uso de la imagen de la ciudad, conceptos e ideas de las representaciones y los imaginarios sociales (específicamente de los imaginarios urbanos), al tiempo que se propone un esquema metodológico basado en los preceptos de la imagen análoga para el estudio de la imagen de la ciudad. Así pues, sobre la base de la idea que supone la construcción cultural de la imagen de la ciudad, como la imbricación de los elementos materiales y sus dimensiones simbólicas, se expone la pertinencia de este tipo de estudio en una ciudad venezolana, cuya fuerza en la configuración sus imágenes urbanas incentiva la interpretación de sus componentes, alcances y recurrencias para una más ajustada comprensión de sus opciones de interpretación desde una disciplina como la historia del arte.

Palabras clave: Mérida, imagen, representaciones, imaginarios, imagen análoga, historia cultural urbana, historia del arte.

<u>Introducción</u>	8
----------------------------------	----------

Capítulo 1

1.1. La imagen de la ciudad. Expresión construida, revalorización simbólica.....	19
1.1.1. Ciudad-Circulación. Rictus urbano y Organización visual.....	23
1.1.2. Premisas comunes.....	23
1.1.3. Los enfoques modernistas sobre el vínculo existente entre arquitectura y ciudad.....	25
1.1.4. Revisiones historiográficas desde la propia arquitectura. Ciudad, imagen y Vanguardia.....	25
1.1.5. El enfoque perceptivo de la ciudad. Imágenes, función y reconceptualización.....	26
1.1.6. Alternativas de discurso. Arquitectura e historia como revisión cultural.....	27
1.1.7. Lecturas “excéntricas” de la ciudad y su imagen a partir de la historia de las ideas.....	28
1.2. Circulación-ciudad. Enfoque teórico y vías de acercamiento a la imagen de la ciudad.....	29
1.2.1. De la funcionalidad mecánica a la expresión organicista: la imagen de la ciudad.....	29
1.2.2. Cullen. Particularidades de entender el relacionamiento visual y urbano en la ciudad.....	36
1.2.3. Legibilidad de la imagen en la ciudad. Sectorización sin “intercomunicación”.....	38
1.2.4. La imagen de la ciudad, circulación y relacionamientos implícitos.....	44
1.3. De la materialidad de la ciudad a la representación simbólica. Latinoamérica: entre lo moderno y la modernización urbana.....	50

1.4. Los imaginarios urbanos. Conexiones prácticas y discursivas.....	70
1.4.1. Imaginarios urbanos y subjetividades. Hacia la construcción de un relacionamiento específico.....	74
1.4.2. Imaginario urbano: opciones de análisis y abordajes interpretativos... 82	
1.4.3. La ciudad vivida. Representación e imaginario.....	83
1.4.4. Ciudad y representación: imbricación de imaginarios.....	86
1.5. Relacionamientos: Imaginario urbano – obra de arte. Valores visuales y mecanismos culturales en la ciudad.....	93
1.6. Visiones constructivas del arte y los imaginarios urbanos en América Latina: breve panorámica y coda.....	100

Capítulo 2

2.1. La obra de arte y la ciudad: presunciones, correspondencias. Hacia la interpretación de las representaciones y los imaginarios.....	109
2.2. Obra de arte. Conjunción de poéticas.....	116
2.3. El empleo de la imagen como recurso de un orden interpretativo.....	130
2.3.1. Imagen: representación o conceptualización de ideas.....	134
2.4. Obra de arte: vinculación cultural.....	138
2.5. Del Imago Urbis a la Imagen de la ciudad. ¿Pleonasmo, “contaminaciones figurativas” o apertura teórica?.....	151
2.5.1. La imagen pictórica de la ciudad. Espacio construido – espacio figurado.....	155
2.5.2. Edad Media y Renacimiento. Pinturas de ciudad: religiosidad, ciencia y arte.....	158
2.5.3. La ciudad como temática pictórica. Entre arraigo y estrategia visual.....	181
2.5.4. El siglo XVIII: La ciudad como escenario pictórico. Recorridos y construcción cultural.....	196

Capítulo 3

3.1. Imagen Análoga. Figura puente y densidad representativa.....	211
3.1.1 La historia cultural urbana y la imagen análoga. Hacia una construcción teórica.....	214
3. 2. Las naturalizaciones implícitas en la imagen de la ciudad. Deconstrucción de contenidos.....	228

Capítulo 4

4.1. Imagen de la ciudad de Mérida. Estructura y conformación: visiones e interrelaciones.....	237
4.2. Mérida. Naturalización y modelización de su imagen: primera etapa.....	249
4.2.1. De la arquitectura del paisaje, a la arquitectura y ciudad en el paisaje. Mérida imagen y prosa 1840-1880.....	253
4.2.2. Paisaje-pintoresquismo: Mérida entre panorámicas, campo y ciudad.....	262
4.2.3. De la prosa al anecdotario: Mérida, naturalización sistemática y exaltación de la memoria selectiva.....	294

Capítulo 5


5.1. Imagen de Mérida. Vínculos y relaciones con el pasado: Representaciones e imaginarios. Segunda etapa.....	309
5.2. Mérida, ciudad-obra de arte colectiva.....	324
5.2.1. Rutas-itinerarios. Representaciones e imaginarios: el sueño de la Catedral y otras reelaboraciones.....	329
5.2.2. Pintura y ciudad. Mérida: del valor “inmutable” al consumo turístico.....	349
5.3. Ciudad turística, ciudad dispersa, ciudad de conflictos. Mérida: ¿Recurrencias de imágenes o resistencia a lo urbano.....	381

Referencias Bibliohemerográficas

Citadas.....	396
Consultadas.....	407
Electrónicas citadas.....	412

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento



Introducción

En 1958 se celebra en la ciudad de Mérida el Cuatricentenario de su fundación, los poderes plenamente constituidos disponen honores, actividades eventos especiales para celebrar tan importante efeméride de la "Augusta" urbe emeritense. En la distancia, uno de los más connotados hijos de la ciudad, el ensayista venezolano Mariano Picón Salas, escribe un muy sentido *Mensaje a los merideños* (1966), especie de alocución donde el intelectual aborda desde este plano de las emociones, lo que según su parecer le ha significado la ciudad; desde las marcadas influencias que en el plano de las aprehensiones estéticas le significaron las conexiones con el entorno natural, hasta lo que espera como prospecto de la historia y de la ciudad para esta ciudad andina venezolana.

Distingue Picón Salas en el texto, algunas apreciaciones que históricamente han caracterizado a la imagen de la ciudad de Mérida, generadas casi siempre desde el comportamiento esgrimido por sus habitantes y del carácter culto y estoico que según su opinión, siempre ha estado presente en el gentilicio de sus habitantes. Sin embargo, esa recurrente manera de ver la ciudad, sus emblemas naturales y contruidos en una especie de simbiosis cultural, se convirtió en un modelo paradigmático en casi todos los textos que de manera vívida han abordado el tema de la ciudad de Mérida y de su imagen.

Buena parte de la historiografía de la ciudad de Mérida, así como también de los estudios especializados sobre la materialidad construida de la ciudad, coinciden en señalar que

existen al menos tres momentos fundamentales en que la imagen de la ciudad de Mérida puede ser abordada, al menos desde el estudio de sus edificaciones y reformas urbanas: una primera etapa ubicable desde el último tercio del siglo XIX hasta los años veinte del siglo pasado, donde según se puede precisar, existe una extraordinaria consubstancialidad entre los parámetros urbanos generados en la historia colonial de la ciudad y las primeras décadas de la Mérida republicana; la razón sin duda hay que buscarla en las condiciones económicas que impedían cualquier intención de cambios y renovaciones en la ciudad.

Una segunda etapa que puede ser ubicada entre los años treinta del siglo pasado hasta principios de la década del cincuenta, caracterizada mayormente por ciertos cambios en la estructura urbana, muchos de ellos logrados a través de los fondos suministrados de la renta petrolera y que, en buena medida, fueron destinados para que la mayoría de las ciudades venezolanas comenzaran un proceso de renovación de su imagen urbana. Para Silvia Arango (1997), esta situación de cambios resulta más o menos concomitante en la mayoría de las ciudades latinoamericanas, donde las élites gobernantes se avocaron en la intención de hacer de sus ciudades, los espacios más representativos para sus intenciones políticas, económicas y culturales.

Desde esta perspectiva, se comienza a observar como punto de concreción, las distintas estrategias que se trazaron para alcanzar este objetivo, muchas de las cuales encontraron en la difusión cultural y más específicamente artística, el camino idóneo para hacer de las imágenes de las ciudades una intención

consensuada y sobre todo vertebrada al universo de la materialidad de la ciudad, es decir a lo atributos construidos de la ciudad.

Un tercer momento iniciado en la propia década de los cincuenta del siglo pasado y cuya extensión se prolonga hasta los años setenta; período de tiempo que se distingue por la ejecución de los proyectos de mayor envergadura que se hayan dispuesto para la ciudad. Nuevos edificios, renovadas intenciones y sobre todo una disposición consensuada de los distintas instituciones que históricamente han hecho vida en la ciudad de Mérida, concertadas en la figura de un arquitecto que probó ampliamente sus capacidades de integración con la visión prospectiva y hasta ontológica que se había trazado en determinados ámbitos para la ciudad y sus horizontes.

Ahora bien, estas tres fases de la historia urbana de la ciudad son susceptibles de ser revisadas y estudiadas a la luz de las representaciones e imaginarios sociales siendo justamente el imaginario urbano una de las vías más comunes aplicadas en los últimos años en los estudios de las ciudades, al tiempo que, se han transformado en una rica fuente de datos y valiosas informaciones sobre las maneras no materiales de construir la ciudad y su imagen.

Se trata de una forma distinta, pero vital de construcción cultural, aquella que conjuga de forma acertada la materialidad, los procesos urbanos, los encuentros y desencuentros que se tejen en la propia trama urbana y las maneras simbólicas en que se construye, idealiza y representa

esos mismos eventos en soportes culturales como la pintura, la literatura, el discurso y el ensayo.

Varias son las razones que, en función de la pertinencia de la investigación, se exponen en las siguientes páginas para encuadrar la escogencia teórica y metodológica de las representaciones artísticas e imaginarios urbanos como vías de estudio de la imagen de la ciudad, sin embargo casi todas se circunscriben a la necesidad de observar el comportamiento que éstos han tenido en la creación y conformación de la imagen de la ciudad de Mérida.

Así pues, un extraordinario atributo de las representaciones artísticas y de los imaginarios consiste en que se trata de tramas de sentido, de significados específicos, que son colectivos y sobre todos son reconocidos socialmente en tanto le suministran cualidades a la ciudad y sus lugares, más aun muchos de estos poseen un gran anclaje histórico que resulta sumamente apreciable de seguir su rastro sobre todo, cuando se logran precisar ciertos aspectos de la imagen de la ciudad contenidos en las representaciones y los imaginarios urbanos.

Aun cuando la investigación plantea un énfasis en el análisis de la imagen de la ciudad de Mérida y sus representaciones entre 1950 y 1970, se hace necesario aclarar que las vinculaciones culturales se establecen a lo largo del tiempo y que por tanto, se realiza un recorrido histórico desde el último tercio del siglo XIX, hasta el espacio tiempo antes señalado; la razón se establece en la necesidad de demostrar que ese proceso constructivo de las representaciones y los imaginarios hunde sus raíces en una serie de pinturas y

escritos que se fueron amalgamando como base conceptual y que, por tanto, se han transformado en una especie de fórmula operatoria efectiva que con ciertos y tenues cambios, se ha mantenido a lo largo del tiempo hasta llegar incluso hasta nuestros días.

La manera más acertada de establecer las correspondencias y vinculaciones entre esa construcción-configuración material, y las representaciones e imaginarios planteadas en la investigación, parte de una especie de figura puente que se ha convenido en llamar *Imagen Análoga*, una especie de imagen síntesis de la ciudad que como se verá de forma exhaustiva en uno de los apartados de la investigación, conjuga de forma acertada y con intencionalidades diversas las formas materiales y las interpretaciones culturales que en su conjunto configuran la imagen de la ciudad.

Para demostrar este planteamiento, se ha convenido en estructurar la investigación en cinco capítulos, cada uno de ellos establece como modelo operatorio las implicaciones que sustentan una disertación basada en la interpretación histórica y teórica de la imagen de la ciudad de Mérida contenida en las representaciones y los imaginarios. De este modo, están ordenados de acuerdo a las intenciones teóricas y metodológicas que luego serán aplicadas a las obras de arte y extractos de textos seleccionados para la sustentación de la investigación; algunas de las obras pictóricas son harto conocidas, no obstante, se elaboró una interpretación alternativa de sus contenidos iconográficos y temáticos, en función de dar una asertiva interpretación de sus modelos y de lo que han

significado en la construcción de la imagen de la ciudad de Mérida.

El primer capítulo se titula *La imagen de la ciudad. Expresión construida, revalorización simbólica*; su propósito fundamental radica en la presentación panorámica y teórica de las distintas maneras en que la historiografía de la arquitectura y del urbanismo, han tendido a observar la imagen de la ciudad. Desde la necesaria reconstrucción urbana de las dos Postguerras hasta la inserción de la lectura "excéntrica" de la ciudad, es decir, de la incursión en los estudios sobre representaciones urbanas como alternativa a los ya comunes estudios de la ciudad y su imagen desde la materialidad. Asimismo, la necesidad de plantear este capítulo, surge como una opción de demostración de las formas y maneras en que se van construyendo culturalmente las vinculaciones entre esa materialidad y las maneras de representarlas a través de los imaginarios urbanos.

Del mismo modo, se expone la importancia que ha tenido la ciudad y su imagen en el contexto Latinoamericano, de la mano de las reflexiones que sobre este aspecto ha elaborado el estudioso de las ciudades Adrián Gorelik (2003), se demuestra que para argumentar con suficiente dedicación el tema de las modernidades en este subcontinente, es necesario hablar de la ciudad, su imagen y las formas de interpretación que históricamente se le ha dado al tema; seguidamente, se plantea como alternativa los presupuestos teóricos que aporta de forma concisa el tema de los imaginarios urbanos como vía de estudio de la imagen de la ciudad. En ese sentido, no sólo se accede al universo teórico de éstos, sino que también se plantean relacionamiento cónsonos y precisos entre los imaginarios y las

obras de arte, tal propuesta obedece a que durante la disertación se plantea una vinculación que pareciera ser aceptada en otras investigaciones sin sustentar de fondo las vías en que se establecen los relacionamientos entre ellos.

El segundo capítulo se titula *La obra de arte y la ciudad: presunciones, correspondencias. Hacia una interpretación de las representaciones y los imaginarios*; este apartado busca elaborar con precisión las vinculaciones culturales que se establecen entre la obra de arte y la ciudad. Para ello, se analiza en primera instancia los procesos constructivos de la imagen, desde la percepción hasta la producción con fines estéticos de las imágenes plásticas y discursivas que sirven de base para los modelos interpretativos. Seguidamente se realiza una panorámica de lo que se ha convenido en denominar *Imago urbis*, que no es otra cosa que las representaciones visuales y discursivas que se han seleccionado para argumentar el propósito de la disertación.

El tercer capítulo se denomina *Imagen Análoga. Figura puente y densidad representativa*; se trata de la explicación en detalle de esa figura que permite establecer las conexiones culturales entre la ciudad, la obra de arte, sus representaciones e imaginarios. Se toma como punto de partida los aportes que sobre este respecto desarrolló el arquitecto italiano Aldo Rossi en la década del sesenta del siglo pasado, a la luz de las motivadoras disertaciones sobre el culturalismo y la construcción colectiva de la ciudad como una gran obra de arte, consecuentemente, se establece los parámetros que la propia historia cultural urbana plantea como base y principio de estos relacionamientos que abren un compás de análisis empleando una

serie de fuentes visuales y escritas que no son las comunes empleadas en las investigaciones tradicionales sobre la imagen de la ciudad y sus formas construidas. En otras palabras, se accede a un universo de representaciones que aportan otros datos y hacen plausibles investigaciones como éstas devenidas de la historia del arte.

El capítulo cuarto se denomina *Imagen de la ciudad de Mérida. Estructura y conformación: visiones e interrelaciones*; tiene como cometido principal observar los modelos constructivos de las representaciones y los imaginarios más comunes que sobre la ciudad de Mérida se han creado. No busca plantear una revisión lineal histórica, precisa de una propuesta interpretativa de ciertas y determinadas representaciones pláticas y discursivas generadas a partir de la década del cuarenta del siglo XIX. Asimismo, se argumentan de forma teórica las maneras en que esas representaciones están embebidas de las propuestas que el *Pintoresquismo* como principio pictórico, ha logrado introducirse en las obras seleccionadas, con ello no sólo se adviene una poética de la pintura moderna que ve en la ciudad de Mérida y sus paisajes circunvecinos, la opción representativa que mayormente la distingue. Asimismo, se logra precisar en las maneras en que la ciudad, el paisaje y el "anecdotario" como modelo constructivo generan una estructura de arraigo y condicionante de la memoria urbana de la ciudad, susceptible de ser precisado en diversas fuentes y representaciones visuales.

El quinto y último capítulo se titula *Imagen de Mérida. Vínculos y relaciones con el pasado: Representaciones e imaginarios*; tienen por finalidad mostrar los resultados de las

propuestas teóricas y metodológicas en función de análisis de obras de arte y escritas que, elaboradas en el momento que la ciudad y su imagen han generado los mayores cambios morfológicos, mantienen como leit motiv la asunción de elementos vinculados con el contexto natural que envuelve a la ciudad, por otra parte, tal concreción epistemológica de la ciudad es vista ahora como una estrategia intencionada que estructura una imagen de la ciudad de Mérida como un producto cultural que una vez más, hunde sus raíces en discursos visuales y escritos que han servido como base estructural, sin embargo, se muestran algunas obras que ofrecen la posibilidad de un ejercicio interpretativo distinto, aun cuando las temáticas que ofrecen están sujetas a una estrategia visual. En ese sentido, se denominan imágenes desnaturalizadas, para así plantear cómo una obra de arte puede ser interpretada en un proceso inverso de influencias como la imagen que representa a una ciudad, y no necesariamente la ciudad que influye en la construcción de una imagen. Asimismo, se plantean algunas reflexiones finales sobre la visión de una imagen "turística" de la ciudad, orquestada en tiempos de cambios, pero fundamentada en un aporte epistemológico e histórico gestado en el propio siglo XIX.

De este modo, *Mérida. Interpretación de sus representaciones e imaginarios (1950-1970)*, se ofrece como un aporte teórico y metodológico al estudio de la imagen de la ciudad no gestado como una visión de su historia urbana-material. Es la reflexión devenida de una disciplina humanística como la historia del arte que observa desde una visión cualitativa-interpretativa el devenir iconográfico de los atributos urbanos más importantes de la ciudad, más aun cuando uno d éstos no es necesariamente

construido por la mano del hombre, sino que pertenece al patrimonio natural. En consecuencia, la imbricación comúnmente aceptada que la ciudad de Mérida y su imagen es la asociación de la naturaleza y ciertos caracteres sociales, encuentra en esta investigación una respuesta desde el estudio de las representaciones artísticas, aportando tal vez con empeño, una de las primeras investigaciones sobre la imagen de la ciudad que se centra en obras de arte, para dar respuesta a una necesidad devenida desde la propia historia del arte nacional, con obras representativas y con textos argumentativos de su poder y de su recurrencia como orden interpretativo.

Bdigital.ula.ve

CAPITULO 1

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

1.1. La imagen de la ciudad. Expresión construida, revalorización simbólica.

En la actualidad son innumerables los estudios de las ciudades que han tendido a examinarlas y escudriñarlas a partir de las disertaciones de los componentes perceptuales y simbólicos, precisando en ellos una relación lógica y expedita entre lo material (construido) y las representaciones que el ciudadano o colectivo social elabora de ellas, atendiendo los estímulos que el entorno urbano le provee.

Sin embargo, se planteó en primer término, elaborar un corpus teórico que sustentara la aplicabilidad de estudios sobre la imagen de la ciudad a partir de las representaciones y los imaginarios, en función de la aparente existencia de la inclinación hacia estas formas y metodologías de análisis que, sin duda, hacen mayormente partícipe a disciplinas como la historia del arte: ciencia social que tiene entre sus principales cometidos el estudio de las imágenes y sus contenidos sígnicos, expresivos, técnicos, formales, así como también la determinación de los valores históricos y artísticos.

Es la ciudad, sus dinámicas sociales y culturales, el escenario más abordado por los estudios especializados en las relaciones y expresiones humanas, empero hasta hace relativamente poco tiempo las disertaciones realizadas en función de la ciudad y sus opciones, se centraban más que nada en tópicos orientados a la historia y reconceptualización del urbanismo, a las formas

urbanas y a los prospectos de ciudad que se elaboran en búsqueda de una determinación absolutamente funcional de la ciudad; para Alicia Lindón:

Los Estudios Urbanos han tendido a preguntarse por la ciudad desde los diversos ángulos de lo material y tangible, en sus cuatro principales dimensiones: la construcción física de la ciudad (con énfasis urbanístico), la distribución de la población dentro de la ciudad (con carácter demográfico), la distribución de los distintos grupos sociales y sus diversas acciones en la ciudad (con matriz en la sociología urbana) o bien, la producción de la riqueza en la ciudad a través de las actividades económicas (con un acento en la economía urbana). (...) No obstante, estos sesgos han soslayado otras dimensiones también constitutivas de la ciudad misma y la vida simbólica que la anima, como son todas aquellas vinculadas a las subjetividades compartidas, la intersubjetividad, la cultura urbana y todo aquello que usualmente se conoce como imaginarios urbanos (Lindón, 2007a: 32).

Es justamente la revalorización de la subjetividad como manera de expresión, la que sustenta hoy en día los estudios enfocados en la reflexión y puesta en práctica de posibilidades de comprensión de la ciudad, a partir de la construcción de imágenes y sus subsecuentes acciones interpretativas que son marcadamente diferenciadas de las metodologías llamadas tradicionales; en este sentido, el advenimiento de los imaginarios como opciones de estudio tienden a verse como una contraparte de la racionalidad cartesiana que distinguió el pensamiento moderno occidental desde el siglo XVII, dejando al margen la natural acción de la imaginación:

En el siglo XVII, el del gran racionalismo, 'la imaginación fue puesta sistemáticamente al margen de las facultades del espíritu' (...) otorgándole la centralidad a otra capacidad

del ser humano: la razón. Al constituirse ésta en el origen y final de toda reflexión, lentamente –a lo largo de los dos siglos siguientes– se fue dando lo que Max Weber llamó el desencantamiento del mundo, (...) es decir, la separación de lo mágico y sagrado de la vida cotidiana. Con ello la vida social se racionalizó, o al menos se creó la ilusión de que la sociedad moderna estaba regida por la razón. (Lindón/Hiernaux en Silva, 2007: 157).

Más allá de esta aseveración histórica del pensamiento moderno¹, la subjetividad como estructura aparentemente irracional del individuo, obtuvo una reposición de sus posibilidades amparadas en buena parte, en los ejercicios lógicos de creación (artística, literaria, etc.), donde estructuralmente la imaginación complementa el espíritu racional, en función de una aparente libertad de enunciación y de creación que, sin duda, califica y cualifica al individuo, aceptando de esta forma, que es parte esencial de las manifestaciones y creaciones del hombre; por ello, la razón debe estar aderezada también por la subjetividad.

Ahora bien, la consolidación de lo material-físico de las ciudades como opción de análisis se establece en tanto premisa de estudio por ser una referencia fundamental y obligatoria dentro de los procesos perceptivos y socializantes que el ciudadano común experimenta en las urbes que frecuenta o en su defecto, en los entramados urbanos donde hace vida común. Las

¹ Para Daniel Hiernaux, el siglo XVII: “engendró también un rechazo y un bloqueo a las reflexiones sobre el imaginario y su relación con la vida cotidiana de los seres humanos. En ese paisaje intelectual, la imaginación fue vista más bien como una facultad negativa que implicaba, en quienes la seguían, un rechazo a seguir los caminos comunes y correctos, trazados y señalados por la aplicación de la razón en el comportamiento humano” (Hiernaux, 2007: 19); dentro de esta misma orientación reflexiva, la opinión calificada del investigador y teórico de las ciudades el chileno Ricardo Greene viene a reforzar el anterior planteamiento cuando considera que: “Repetir el *mantra* de que el racionalismo, la ciencia y la técnica permitirán resolver todos los problemas relacionados a los hombres con el mundo y a los hombres entre sí, el abordaje de lo urbano dejó sistemáticamente de lado todo aquello que no era evidentemente a los sentidos y que, por tanto, no parecía relevante para dar solución a los muchos males que aquejaban por entonces cada rincón del espacio urbano” (Green, 2008: [disponible] <http://www.bifurcaciones.cl/007/Editorial.htm>, cursivas del autor)

ciencias sociales, en sus distintas vertientes y variantes epistemológicas, asumen justo el comportamiento humano dentro de las tramas urbanas que la misma ciudad le ofrece como líneas de trabajo e investigación.

Sin embargo, en el caso de las ciudades Latinoamericanas, la consolidación de la "pesadez" de lo físico-construido representa un apartado fundamental en la disertación que se propone este estudio, pues en la construcción urbana, así como también las maneras de asumirlo, alberga una importante gama de invariantes conceptuales que, planteadas como motivos guías en las elaboraciones de las imágenes de las ciudades, ya sea porque existen relacionamientos importantes entre el estado y sus estrategias de progreso (aplicables para los análisis de las ciudades Latinoamericanas y sus transformaciones en el siglo XIX), o en su defecto, por las iniciativas fundantes y vinculaciones experimentales con los ejemplos más destacados aplicados a las ciudades europeas, en consonancia, con buena parte de las élites gobernantes en conjugación las vanguardias gestadas en este lado del subcontinente, se pensaron podían ser adaptables a las realidades sociales y urbanas.

En este sentido, se hace necesario exponer algunas consideraciones acerca del tratamiento, análisis, y sobre todo, maneras de enunciar la vinculación que se ha planteado entre la conformación material de la ciudad y sus respectivas formas de elaboración de acercamientos a la imagen de la ciudad, es decir, se pasará revista a ciertas maneras de enunciación en donde la imagen de la ciudad encuentra en lo material unas maneras de componer la imagen oficial de tal o cual espacio urbano, haciendo hincapié en los ejemplos que pueden encontrarse en la linealidad histórica urbana y artística

latinoamericana, para ver posteriormente, la manera en que las representaciones e imaginarios urbanos emergen como opciones de construcción cultural de la ciudad.

1.1.1. Ciudad-Circulación. Rictus urbano y Organización visual.

1.1.2. Premisas comunes.

Una buena parte de la historiografía de la arquitectura y la ciudad avocadas al estudio de su imagen, ha discriminado como aportes fundamentales los trabajos devenidos desde las parcelas críticas y sus distintas dimensiones sobre las potencialidades de la ciudad y sus maneras de representación.

En ese sentido, se debe establecer un marco conceptual crítico que pueda determinar las etapas o formas de asunción del estudio de la imagen de la ciudad de acuerdo a la linealidad historiográfica surgida en muchos casos, en el mismo fragor de las transformaciones urbanas, sobre todo en la primera y segunda postguerra. Sin embargo, el complejo panorama crítico e historiográfico, así como también la abundante literatura especializada en el tema, hace necesario el planteo de al menos una estructura orientadora que ubique los preceptos teóricos que se emplearán para exponer este trabajo, pues en la intención de crear una balanza interpretativa entre lo físico-construido y las formas simbólicas de representación y de creación de imaginarios sociales-urbanos, debe privar desde esta perspectiva, un ordenamiento que posibilite insertar y ejercer ampliamente esta labor.

Para ello, se considera fundamental partir de las llamadas *hipótesis modernistas* de interpretación de la realidad urbana y arquitectónica, al ser precisamente la vanguardia estética de

los primeros cuarenta años del siglo XX, los que propusieron teorizar las ya existentes maneras de creación de imágenes urbanas, así como también en muchos casos, los detractores de las estrategias modernas que se aplicaron para transformar la ciudad y por tanto, sus opciones culturales. De ahí la variadísima conformación de propuestas críticas acerca de las formas en que la ciudad (europea y norteamericana en este caso), adoptaron como políticas estatales o no, los cambios profundos en sus fisonomías urbanas; son presunciones que obedecen a una pluralidad de enfoques a la que concurrieron diversas perspectivas de unas ciencias sociales renovadas y que tendrán repercusión en las ciudades latinoamericanas desde diversos ángulos de aplicación e interpretación.

La gran mayoría de los enfoques interpretativos-críticos inscritos en esta larga lista historiográfica, provienen de la misma disciplina arquitectónica, discursos a los que se le sumarán reflexiones devenidas de la historia, la historia del arte, sociología, antropología y otros enfoques culturales; la razón, sin duda hay que buscarla en los cambios de pensamiento e interpretación de fenómenos culturales de carácter colectivo, donde la ciudad y sus opciones, adquieren un protagonismo exclusivo. Así, se observan al menos cinco grupos históricos de interpretación de la ciudad y el estudio de la imagen que ésta genera de acuerdo a las intencionalidades y dinámicas de proyección, construcción, y enfoques de percepción colectiva.

1.1.3. Los enfoques modernistas sobre el vínculo existente entre arquitectura y ciudad.

Lo constituyen los distintos enfoques y formas de estudio de la ciudad generada en la primera y segunda Postguerra; comportan toda una gama de textos que esbozan las diversas perspectivas sobre cómo actuar frente a las nuevas condiciones de lo urbano y sus problemas. Buena parte de estas reflexiones son elaboradas por arquitectos vanguardistas o en su defecto, aparecen como redactores finales de actas y congresos convocados en función de hallar “soluciones totales” a problemáticas descomunales. Entre los tópicos planteados como opción de análisis se encuentran, las posibilidades de reformulación de la gran ciudad desde la arquitectura, el tiempo y el espacio como tópicos de la ciudad moderna, la era de la mecanización de la ciudad, las propuestas fundamentadas desde la estructuración orgánica de la ciudad, Concentración vs. Desurbanización².

1.1.4. *Revisiones historiográficas desde la propia arquitectura. Ciudad, imagen y Vanguardia.*

Esta es una interesante etapa en que la imagen de la ciudad y sus opciones arquitectónicas son revisadas desde la misma disciplina arquitectónica; se procura incluir a teóricos cuyas propuestas elaboradas al calor de las transformaciones urbanas y de las disertaciones conceptuales, fueron puestos al margen por la historiografía tradicional; consecuentemente, se trata de una avanzada revisionista de la ciudad, su imagen y la

² Entre los autores y las obras generadas siguiendo esta mirada se puede mencionar: Otto Wagner. (1911) *Die Grosstadt*, (Traducido al inglés como “The Development of a Great City” y publicada por primera vez en la Revista *The Architectural Record* 31 (Mayo, 1912): 485-500; Antonio Sant’Elia (1914) “Manifiesto de arquitectura futurista”, contenido en el libro de Reyner Banham (1971) *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*; Ludwing Hilberseimer (1927) *La arquitectura de la gran ciudad*; Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna CIAM (1933-1942) *La Carta de Atenas*; Frank Lloyd Wright (1930-1935) “Broadacre City” reconsiderada luego como *La ciudad viviente*.

arquitectura que la conforma. Además, otros puntos fundamentales de discusión se centran en el descubrimiento de los olvidados, la revisión crítica de la lectura unitaria del Movimiento Moderno y la crítica ideológica a las formas capitalistas de creación de imágenes de ciudad³.

1.1.5. El enfoque perceptivo de la ciudad. Imágenes, función y reconceptualización.

Se trata de una serie de miradas a la ciudad que se gestan algunas desde el mismo seno de la arquitectura y otras devenidas de las ciencias sociales que, incorporadas ya al debate sobre la ciudad y sus maneras de representación, comienzan a realizar aportes significativos al entendimiento y construcción cultural de la ciudad de postguerra.

Acá se recogen una buena parte de las fuentes teóricas más tradicionales con que los estudios sobre la imagen de la ciudad realizados en la Universidad de Los Andes han generado sus reflexiones; sin embargo, vale la pena señalar que muy pocos de éstos encuadran de manera historiográfica los verdaderos alcances de aplicación de tales metodologías en los casos locales de estudios aplicados. Consecuentemente, se discuten tópicos vinculados a la semiología urbana, psicogeografía de la ciudad, la cuestión de la forma y la legibilidad, el recurso de las aproximaciones de las ciencias sociales a los temas urbanos desde los nuevos paradigmas humanistas, así como también, argumentos que van desde la reinterpretación del pintoresquismo

³ Dentro del grupo de teóricos más importantes de este renglón propuesto destacan: Aldo Rossi (1960) *El problema de la periferia en la arquitectura moderna*, Revista Casabella Continuitá, 244; Reyner Banham (1959) "El final del viejo urbanismo"; Manfredo Tafuri (1969) "Para una crítica a la ideología arquitectónica", contenido en el libro que realiza en coautoría con Massimo Cacciari, *De la Vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*.

en la ciudad hasta los movimientos aparentemente anti-urbanos como el Situacionismo⁴.

1.1.6. Alternativas de discurso. Arquitectura e historia como revisión cultural.

Reúne un grupo de reflexiones teóricas y de estudio de la ciudad, no sin antes incorporar el nuevo valor que ha obtenido la historia desde los aportes de la llamada Escuela de los Annales; se establecen importantes disertaciones acerca del carácter del diseño de la ciudad como una ecuación integral y cultural que debe mover las variantes ciudadanas de cualquier urbe objeto de transformaciones. De este modo, se atienden tópicos como la recuperación de la historia y la permanencia como resistencia a la sociedad de consumo y la urbanización del capital, el llamado *Realismo Sucio* como respuesta a los riesgos del diseño mal aplicado y sobre todo, al diseño con caracteres excesivamente homologadores de las realidades urbanas, los estudios de la complejidad y cultura en la densificación de las ciudades y sus imágenes⁵.

1.1.7. Lecturas "excéntricas" de la ciudad y su imagen a partir de la historia de las ideas.

⁴ Dentro de los autores más destacados de este momento se cuentan: Kevin Lynch (1960) *La imagen de la ciudad*; Guilles Ivain (1999) "Formulario para un nuevo urbanismo"; Guy Debord (1999) "Teoría de la deriva"; Guy Debord (1999) "Introducción a la crítica de la geografía urbana"; Gordon Cullen (1977) *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*.

⁵ En una lista de autores y obras que se puede asignar a este renglón analítico figura: Aldo Rossi (1986), *La arquitectura de la ciudad*; Robert Venturi et al (1977), *Aprendiendo de Las Vegas*, Rem Koolhaas (1994) *Delirious New York. A retroavtive Manifiesto for Manhattan*, 010 Publishers, Rotterdam;

Se plantean como objetivo de análisis a la ciudad de acuerdo a los niveles de interacción social e intersubjetividad propuesta como alternativa, asimismo, existe un énfasis teórico en la idea de construcción cultural de la ciudad y de su imagen. Entre sus preocupaciones se cuenta la disertación abierta de las maneras de relacionamiento existentes entre el espacio urbano y las disímiles interacciones de la sociedad urbana, la relevancia de los territorios de asociación, la transformación de la comprensión del uso del espacio y del tiempo como claves para la interpretación cultural, y sobre todo, la cuestión de la particularidad o casuística del ámbito urbano Latinoamericano. Dentro de esta manera de comprensión de la ciudad y de su imagen, surgen los más interesantes aportes que sirven de pivotes conceptuales para el estudio de la imagen de la ciudad en América Latina, por ser justamente acá, donde se plantean las variantes urbanas más dinámicas y de mayor aporte teórico⁶.

Para observar de una manera más ajustada el comportamiento de algunas de las fuentes teóricas, que de manera sucinta, se comentó anteriormente, se establece a continuación un breve ejercicio de aproximación de los enfoques de éstas, tomando en consideración un elemento fundamental dentro de los conceptos y

⁶ La lista de autores es extensa sin embargo se puede mencionar los siguientes aportes: Richard Morse (1981) "Los intelectuales Latinoamericanos y la ciudad (1860-1940)", contenido en el libro elaborado en coautoría con Jorge Enrique Hardoy, Richard Morse y Schaedel, *Ensayos históricos-sociales sobre la urbanización en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO; 1978; Richard Morse (1985) "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)", contenido en el libro Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy, *Cultura urbana Latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO, 1985. Este ensayo también está disponible en la siguiente dirección web: <http://www.bifurcaciones.cl/003/reserva.htm>; Richard Sennett (1990) *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal, 1991; Michel De Certeau (1980), "Prácticas del espacio", en: *La invención de lo cotidiano. I Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996; Fredric Jamenson (1994) *Ensayos sobre el postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991; David Harvey (1989) *La condición posmoderna. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998. Asimismo se debe mencionar los aportes fundamentales realizados por los estudiosos latinoamericanos José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (primera edición 1976) Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1986 y Ángel Rama, *La ciudad Letrada* (primera edición 1984) Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.

procederes de pensar la ciudad, es decir, se tomará una línea o vector de interpretación que en este caso, se denominará *CIRCULACIÓN-CIUDAD*, para así examinar el comportamiento teórico y metodológico con que ésta se constituyó como uno de los elementos más importantes en la elaboración de las interpretaciones de la imagen de la ciudad.

1.2. Circulación-ciudad. Enfoque teórico y vías de acercamiento a la imagen de la ciudad.

1.2.1. De la funcionalidad mecánica a la expresión organicista: la imagen de la ciudad.

La modernidad arquitectónica y urbana encontró en la ciudad uno de los tópicos que más atención obtuvo por parte de teóricos - arquitectos, ensayistas, constructores y artistas, por representar tal vez, el desafío más apetecible en tiempos de cambios y de renovación. Los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), creados a partir de 1928 y disueltos en 1959, expresaron a través de manifiestos y propuestas en una serie de visiones acerca de cómo debía ser la ciudad y la arquitectura moderna; con *La Carta de Atenas*, especie de memoria escrita y propuesta-manifiesto del CIAM celebrado en 1933, plasmó los elementos más significativos que los urbanistas y constructores de la "nueva ciudad moderna" debían aplicar para así dar cuenta de las intenciones y preocupaciones que desde la arquitectura pueden ser aplicables a la ciudad.

Consecuentemente, muchos de los planteamientos esgrimidos en este CIAM se convirtieron en objeto de discusión y de cuestionamientos que inevitablemente derivaron en una puesta en

crisis de los hasta entonces consideradas sólidas directrices del prospecto de ciudad y de arquitectura; se observa brevemente algunos de los argumentos concentrados en las propuestas teóricas de *La Carta de Atenas*, específicamente, lo relacionado con la *Circulación* en la ciudad, para ver posteriormente como lo planteado en este CIAM experimenta algunos cambios en las visiones y lecturas que de la ciudad, en su circulación, se realizan; cambios que a nuestro juicio parten de la mirada moderna de esta dinámica urbana, pero ahora atendiendo nuevas problemáticas y dimensiones vinculadas con la percepción en el ejercicio de la circulación y de la interacción con el entorno, en función de la construcción del ser social.

A partir de la década del 20 del siglo pasado, se suscitó una miríada de propuestas de análisis traducidas la gran mayoría en manifiestos que buscaron justificar y explicar el origen del movimiento moderno en tanto experiencia revolucionaria transformadora de la herencia cultural del pasado, de este modo, la ciudad moderna como producto o prospecto de esta nueva forma de ver la realidad arquitectónica y urbana, se integra como parte fundamental de tales análisis. Justo un año antes de la celebración del primer CIAM en 1928, el arquitecto alemán Ludwig Karl Hilberseimer (1885-1967) publicaba su libro *La arquitectura de la gran ciudad*, donde entre otros aspectos, propone un análisis de la ciudad y de su imagen enfocados en las posibles transformaciones de la ciudad a partir de la arquitectura, asimismo considera como elemento fundamental la definición de la ciudad moderna como producto de un hecho social y económico concreto; para Hilberseimer la ciudad moderna es:

Un producto del desarrollo económico de los tiempos modernos. Es la consecuencia natural y necesaria de la industrialización del mundo. (...) Es importante comprender que la gran ciudad no es una simple transformación a mayor escala del tipo de ciudad del pasado. Se distingue de ella por su carácter y no sólo por su tamaño. Una ciudad sólo llega a ser una gran ciudad con la presencia de ciertas condiciones económicas, sobre todo con la acumulación de capital y hombres y su explotación industrial. (Hilberseimer, 1927:1)

Como se aprecia en esta definición de 1927, se plantea una extrema relación entre ciudad y desarrollo capitalista, al tiempo que dadas las condiciones del avasallante desarrollo tecnológico de este momento, orientan las formas en que es transformada la nueva ciudad.

Esta ciudad producto del avance tecnológico y capitalista debe proporcionar una dinámica en sus circuitos de circulación que procuren dar cuenta de esta nueva realidad social; en consecuencia, se hace palpable la necesidad de adaptar los sistemas de vías de circulación existentes o en su defecto, la construcción y regulación de nuevas formas de circulación en la ciudad.

El Congreso de Arquitectura Moderna celebrado en 1933 aborda la problemática de la circulación en la ciudad a partir de premisas orientadas en función de la reconstrucción de Europa de la Primera Postguerra, con la participación de Le Corbusier como redactor final del documento, y partiendo de la exposición ante la necesidad de renovar las ciudades europeas en función de la nueva realidad social, se cuestiona a las "inadecuadas" dimensiones, características y movilidad de las ciudades antiguas europeas, así, *La Carta de Atenas* emplea una serie de términos vinculados a la dimensión mecanizada de la nueva

realidad urbana y social, dejando claro cuáles son las nuevas intenciones, protagonistas y dinámicas con que la circulación en las ciudades se debe aplicar:

La circulación moderna es una operación muy compleja. Las calles, destinadas a usos múltiples, deben permitir a la vez ir de extremo a extremo los automóviles, ir de extremo a extremo a los peatones, recorrer los itinerarios prescritos a los tranvías y autobuses, ir de los centros de aprovisionamiento a los lugares de distribución infinitamente variados a los camiones o atravesar la ciudad simplemente de paso a ciertos vehículos (*La Carta de Atenas*, 1993: 94)

La convivencia en la ciudad moderna de máquinas y peatones en función de las distancias en los destinos y de las actividades realizadas en ellas, hace que las propuestas relacionadas con conceptos como distancia, velocidad y tiempo de recorrido se hagan más cortas, con mayor afluencia y más diversificadas:

Es hora ya de remediar una situación abocada a la catástrofe. La primera medida útil consistiría en separar radicalmente, en las arterias congestionadas, el camino de los peatones y el de los vehículos mecánicos. La segunda, en dar a los transportes pesados un cause circulatorio particular. La tercera en proyectar, para la gran circulación, vías de tránsito independientes de las corrientes, destinadas solamente al tráfico menor (*La Carta de Atenas*, 1993: 99)

Tal propuesta moderna de diversificación de los niveles de circulación se suma a la intención de crear un tipo de ciudad con una dinámica totalmente distinta, así como esbozar una imagen de extremo dinamismo, que opere como secciones fragmentadas que dependerán de la actividad a desarrollarse en ellas.

Esta intención en crear sistemas que diversifiquen y ordenen los flujos de circulación en la ciudad obedece sin duda a

máximas establecidas como normas en las discusiones, confrontaciones y reflexiones que se realizaron sobre la arquitectura y el urbanismo moderno, es decir, el ordenamiento casi jerárquico de las redes de circulación son derivaciones del sentido funcional con que lo moderno entiende la ciudad, donde *habitar, trabajar y recrearse* se convierten en las principales premisas de este nuevo urbanismo, por tanto, la circulación no es otra cosa sino la posibilidad de alcanzar a través de redes ordenadas estos parámetros funcionales de la arquitectura y del urbanismo moderno, donde los edificios, las calles y avenidas son vías conectoras de tráfico fluido, asimismo, se considera que la arquitectura desarrollada de forma posterior a la edificación de las vías debe evitarse para no interrumpir esta función primordial de la circulación.

La diversificación de las distintas vías de circulación que alimentan el centro de la ciudad, así como también las vías que rodean los centros laborales y de residencias en estas nuevas ciudades, permitirá la adaptación y dotación de éstas de acuerdo a la función que ejerzan, atendiendo dimensiones, anchuras, naturaleza del piso y funcionalidad de los cruces y enlaces. La diversificación de las distintas vías de circulación debe atender sin duda, ciertas y determinadas características derivadas de su función.

En este sentido, la subclasificación de las vías de circulación establecen rasgos relacionados con la imagen que deben atender a la diferenciación de las calles establecidas según el destino al que conduzcan, es decir, la adecuación y caracterización de los elementos definidores de las vías dependerá de su uso y aplicación, por tanto, las calles de la ciudad propuestas en *La*

Carta de Atenas se clasificarán en calles de vivienda, calles de paseo, calles de tránsito y arterias principales.

Las calles de vivienda deben tener una características fundamentadas en un uso colectivo, deben proveer de un ambiente particular, signado por la tranquilidad toda vez que se trata de rutas que tienen como destino zonas residenciales de grandes dimensiones y alturas, así como también las rutas de paseo que rodeen e intercomunique los edificios. Las calles para tráfico automotor que conduzcan a las viviendas pueden ser adaptadas atendiendo también a su función es decir, vías anchas, calculadas de acuerdo al número de residentes, que permitan visualizar a partir de determinado instante de la ruta el o los edificios residenciales, al tiempo que los bordes de las calles estén provistos de vegetación de mediana altura. Con ello se busca preparar emocionalmente al conductor allanando el camino a la residencia sobre la base de imágenes elocuentes.

Las llamadas avenidas de tránsito deben carecer de cualquier contacto con las vías de circulación menor, deben estar pensadas en un tráfico con un mayor índice de fluidez vehicular, flanqueadas por arquitecturas homogéneas de torres o bloques dispuestos a ciertas distancias y reguladas en su velocidad en los enlaces con las distintas vías de tráfico menor. Las grandes arterias deben afirmar su presencia a través de dimensiones significativas que afiancen su funcionalidad como conductora de flujos vehiculares, asimismo debe tener diferenciada con brocales de tamaño regulado los canales de tráfico pesado y de tráfico menor.

Las calles para paseos deberán estar acondicionadas a los automóviles y los peatones, con recorridos pintorescos entre árboles y zonas de recreación; se debe imponer un tipo de velocidad reducida para los vehículos, en tanto que la mezcla con los peatones no planteará inconvenientes (La Carta de Atenas, 1993: 101)

Ahora bien, el devenir histórico de lo moderno en tanto actividad arquitectónica y urbana comienza a experimentar cambios y transformaciones en los preceptos planteados como hipótesis modernistas, derivando sin duda en una puesta en crisis de tales planteamientos, crisis que se traduce en nuevas pretensiones pero que sin duda tienen en esta primera avanzada de teorías e ideas de cambio en lo moderno su matriz de origen, surgiendo entre muchos otros puntos de análisis la circulación en la ciudad y para la ciudad; de este modo se retoma la asignación de valores y atributos propios de la actividad de movimiento, desplazamiento y velocidad pero ahora caracterizados por otros aspectos que varían de la puesta en función de esta hipótesis moderna de circulación.

1.2.2. Cullen. Particularidades de entender el relacionamiento visual y urbano en la ciudad.

Los nuevos paradigmas de análisis de la ciudad puestos en escena en tiempos de la Segunda Post Guerra, emanados de las

ciencias sociales, proponen una lectura de la ciudad a partir de conceptos e ideas derivadas de la legibilidad de la ciudad, de la expresión, del relacionamiento con los objetos que habitualmente conforman el paisaje urbano, donde la circulación ocupa una vez más un papel de vital importancia en la configuración de tales propuestas.

De este modo, el teórico y urbanista inglés Gordon Cullen (1914-1994) propone en su libro titulado *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* una singular visión de la ciudad a partir del análisis visual y de la puesta en diálogo del espectador con los objetos que se encuentra en su recorrido. Considera Cullen que el individuo puede crear una especie de "entretelado" con estos objetos a partir de un sistema de referencia visual, donde el recorrido (circulación) cumple una función vital:

Como sea que el relacionarse a sí mismo con lo que le rodea constituye un hábito instintivo del cuerpo humano, no es posible ignorar este sentido posicional; se convierte en un factor -importante- del cuadro general de lo que lo rodea (...) si, en consecuencia, planeamos nuestras ciudades desde el punto de vista de una persona en *movimiento* (peatón u ocupante de un vehículo automóvil) será fácil comprobar que el conjunto ciudadano se convierte en una experiencia plástica, en un viaje a través de aglomeraciones y vacíos, en una secuencia de exposiciones y encierros, de expansiones y represiones. (Cullen, 1977: 10, cursivas nuestras)

Para Cullen el recorrido en las ciudades debe transformarse en una actividad que genere estimulantes imágenes visuales, que tenga cierto imprevisto, que sea realmente un ejercicio de apreciación estética, donde incluso, juegue un papel fundamental lo emotivo como generador de reacciones y que estimulen la sensibilización ante ese entorno; instrumento de construcción de la identidad con ese espacio urbano, por tanto,

el recorrido deja de ser una actividad condicionada por las distancias, velocidades y diversificaciones para proponerse ahora como una actividad de deleite y de relacionamiento pausado con el entorno.

La lectura de la ciudad a través del movimiento y de la circulación, acercan el planteamiento de Cullen a la propuestas del pintoresquismo esbozadas por el vienés Camilo Sitte (1843-1903), quien a finales del siglo XIX consideró como norma teórica la necesidad de experimentar construcciones artísticas en la proyección y lectura de las metrópolis; sin embargo, Cullen establece una lectura de la ciudad y sus elementos como un gran escenario de diálogos e interrelaciones con los objetos edificados y naturales alrededor.

Asimismo, a través de la circulación y del goce estético propuesto para un tipo de ciudad (europea), con ciertas características pintorescas, la actividad en movimiento debe producir de forma constante imágenes que luego deben ser procesadas en función de una construcción colectiva de la ciudad en función de la imaginación. Se trata de establecer una lectura y posterior diálogo con los edificios, objetos y sus formas en tanto se consideren generadoras de emociones, en consecuencia como un arte del relacionamiento con los edificios y el espacio.

Para lograr tal concatenación de efectos, la arquitectura centrada en corredores, espacios abiertos, caminerías que atraviesen ese tipo de ciudad europea realza los contenidos de la *visión serial*, esa secuencia de imágenes que se puede obtener de un objeto arquitectónico en distintas posiciones; de

este modo, la dinámica de la circulación permite esta extracción de imágenes que generan un diálogo permanente con los objetos.

En consecuencia, para Cullen las plazas y plazoletas se deben convertir en elementos importantes de construcción en la ciudad pues a partir de ellas se pueden establecer los diálogos y los relacionamientos con los elementos circundantes, se trata entonces de crear principios válidos y aplicables en función del regocijo estético urbano, donde a diferencia de los presupuestos modernos de diversificación y regularización de la circulación y sus vías en *La Carta de Atenas*, se presenta acá una convivencia de todos los actuantes de la ciudad reunidos en la plaza.

1.2.3. Legibilidad de la imagen en la ciudad. Sectorización sin "intercomunicación"

Otra propuesta surgida casi de forma paralela al texto de Cullen y que aborda la problemática de la circulación es el libro titulado *La imagen de la ciudad* del teórico norteamericano Kevin Lynch (1918-1984), trabajo que aborda el estudio de las ciudades norteamericanas de Boston, Los Ángeles y Jersey City; su análisis se centra en el estudio de las ciudades a partir de sus formas y de la aplicación de una lectura sistematizada de sus componentes y/o elementos, en función de la legibilidad de la ciudad. Consecuentemente, la circulación también se plantea como actividad importante en las ciudades norteamericanas pero ahora vistas desde una perspectiva de organización y sistematización del recorrido, en

un ordenamiento teórico para el estudio y proyección de nuevas ciudades.

Se trata entonces de aplicar estrategias que permitan acentuar las cualidades urbanas que se relacionen con la *legibilidad* de la imagen de la ciudad, así, se parte de la idea de que una imagen vívida e integrada puede ser capaz de ejercer una sensación de seguridad erradicando para el usuario de la ciudad cualquier posibilidad de extraviarse o sentirse "fuera" del lugar o de la ruta que utilice para transitar por la urbe.

Consecuentemente, el análisis de Lynch actúa en función de la creación de estrategias, en primera instancia de identificación de los caracteres más significativos por su configuración visual, y en un segundo aspecto, de proporcionar los elementos de lectura que permitan afianzar el transitar sin el temor de errar la ruta o en su defecto de ingresar a un sector no considerado como propio o identificatorio con el usuario.

Para lograr su objetivo, el teórico norteamericano propone que la imagen urbana está integrada por cinco elementos articulados con arquitecturas y que pueden ser ubicados visualmente en la ciudad; sendas, bordes, barrios, hitos y nodos serán los "... bloques de construcción en el proceso de erección de estructuras firmes y diferenciadas en escala urbana..." (Lynch, 1986: 91).

Una vez aplicado el sistema de encuestas a los habitantes de las tres ciudades estadounidenses objeto de su trabajo, Lynch precisa los alcances y las desavenencias que los ciudadanos muestran en la identificación de los componentes de la imagen

de la ciudad, seguidamente expone algunas alternativas que refuerzan la dotación y el empleo de las arquitecturas, reforzando a su vez la dinámica perceptiva de los componentes de la imagen de la ciudad en tanto sea una actividad segura de desplazamiento y de circulación, enfatizando las diferencias y sectorizaciones originadas por los distintos grupos o usuarios de la ciudad.

De este modo, para el diseño de las sendas se establece como el elemento más habitual o potencial, dado su carácter conductor del movimiento y la circulación en la ordenación del conjunto de la ciudad; debe ser dotada de suficientes rasgos que permitan no sólo su funcionalidad sino también la identificación absoluta, puede emplearse para ello características y tipos arquitectónicos-urbanos basados en texturas especiales del pavimento, una red particular de alumbrado, ciertas impresiones sensitivas emanadas de algún olor característico producto de la vegetación que la flanquea, una forma particular del modo del arbolado. Asimismo para su diseño, en tanto elemento conductor de la circulación se puede establecer algunas "modulaciones" en el ritmo del recorrido, logrado a través de cambios sutiles en el desplazamiento y declives breves del terreno.

En el caso de los bordes, también deben ser apreciados durante el proceso de circulación y tienen que ser lo suficientemente visibles para orientar las percepciones de la sectorización establecida en la ciudad; pueden ser estructuras rectas, laterales y prolongadas, en algunos casos recomienda para la circulación que estén abiertos en tramos para su penetración y salida, pero con pocos o casi espacios nulos de encuentro, por otra parte propone bordes sobre elevados cuya mayor

particularidad debe residir en su capacidad de visibilidad a grandes distancias.

Los hitos como uno de los elementos más característicos y referenciales de la ciudad, se pueden lograr mediante planos de contraste en la figura y el fondo; una torre alta puede destacar sobre un fondo logrado con casas de menor tamaño y con la aplicación de colores complementarios, por otra parte, los hitos presentes en distintos sectores visibles pueden organizar el sistema de legibilidad de la ciudad en tanto que se pueda orientar la posición del usuario de la ciudad siguiendo el hito visualmente.

Con respecto a los nodos, Lynch plantea la necesidad que este lugar sea percibido a través de una imagen lo suficientemente elocuente y nítida, consecuentemente, los nodos como lugares convergentes de distintas sendas deben estar expuesto de tal manera que el transeúnte sienta que efectivamente está entrando a un lugar estático y al aire libre, si el nodo está definido con límites agudos y cerrados será mucho mayor la intensidad de la imagen percibida, puede emitir algún sonido característico logrado a través de altoparlantes dispuestos en lugares estratégicos del nodo y, por otro lado, la continuación de las sendas que convergen en el nodo pueden a su vez generar y organizar sectores diferenciados en su entorno.

Con los barrios o sectores diferenciados, el autor establece como uno de los rasgos principales la existencia de una homogeneidad expresada en colores, tipos arquitectónicos, éstos incluso deben sugerir la clase social que habita en ese sector; otra particularidad consiste en la delimitación de sus

territorios lograda con bordes lo suficientemente visibles, asimismo establece que los barrios pueden estar a su vez configurados con hitos, nodos y su sectorización interna puede establecerse con las sendas características.

El autor no deja lugar a la improvisación cuando se trata de evaluar y de construir la imagen de la ciudad, donde el sentido de legibilidad viene dado a partir de la sistematización en cinco grandes grupos o elementos que componen la imagen de la ciudad, donde los edificios por sus formas son considerados activos protagonistas de cada uno de estos componentes, es decir un edificio con grandes dimensiones y con una carga sensorial importante puede ser considerado un hito o mojón, una construcción como un muro prolongado puede ser considerado el límite de un sector o en su defecto el contorno de una senda; todo esto a través de un recorrido seguro y de una circulación predeterminada.

Así pues, la dinámica de la circulación es para Lynch, la posibilidad de organizar fases sucesivas y evaluativas de la calidad visual de la imagen de la ciudad norteamericana en los procesos de percepción que los ciudadanos tienen de su ciudad. Por tanto, la circulación es ahora una actividad que regula y sistematiza las sensaciones visuales en aras de establecer un código de seguridad con la imagen de la ciudad, al tiempo que estimula la sectorización y diferenciación de las actividades, grupos sociales y demás caracteres de las comunidades en sus procesos de socialización.

Se observa como la circulación es un elemento preponderante en la ciudad moderna y también es un tema importante en *La Carta*

de Atenas, ya sea por la necesidad de establecer nuevas formas de circulación vinculada a los cambios experimentados en la ciudad moderna, o por la prioridad de crear vías que fomenten esta dinámica urbana y superen los problemas de congestión para así dar celeridad a las actividades industriales de esas urbes producto de la mecanización y el capitalismo.

Asimismo vemos como la circulación es abordada como la posibilidad de interrelacionarse con el entorno, de crear un espacio sensorial estimulante, hasta ver como un tipo de ciudad puede organizarse a través de sus recorridos, circulaciones en función de crear una imagen sensorial segura y legible, pero que coarta la posibilidad de una apertura interpretativa lo más libre posible, es decir, la imaginabilidad propuesta tiene formas de control que reducen efectivamente, el carácter de esta cualidad o atributo de la ciudad.

1.2.4. La imagen de la ciudad, circulación y relacionamientos implícitos.

Por su parte, el sociólogo norteamericano Richard Sennett en su texto *La conciencia del ojo* (1990), en un enfoque más vinculado a su disciplina, propone una reivindicación de la ciudad a partir del análisis de la necesidad de volver al sentido de convivencia y de socialización que en algún momento histórico caracterizó a la ciudad; a partir de la circulación se debe generar espacios comunes de intercambio en la

construcción social, donde los grandes lugares transitados deben constituirse en zonas primordiales del encuentro, se circula para conseguirse⁷.

Para Sennett la construcción de "espacios neutrales" entendiendo esta premisa como la "... neutralidad de una ciudad lograda a través de interminables líneas en continua intersección, de sinuosas construcciones de vivienda, de franjas comerciales y de coágulos de edificios de oficinas o de fábricas..." (Sennett, 1991: 71), no hacen otra cosa sino restar uno de los elementos más significativos de los estudios de la sociología urbana contemporánea: la necesaria intercomunicación entre los ciudadanos.

Las consideraciones de este sociólogo en torno a las características y tipos urbanos y arquitectónicos de la ciudad propician algunas definiciones que la vinculan con espacios inertes para las actividades vinculadas a los procesos de socialización, por otra parte, estas condiciones se distancian de las estrategias de lectura de la imagen de la ciudad propuestas por Kevin Lynch, por tanto estamos ante una *lectura distinta* y en todo caso alternativa de la condición de circulación por la ciudad pues para este autor, el movimiento debe estar de la mano con el encuentro de los pares, con el roce, con la fruición de acercarse a otro ser igual, ya no se trata de crear sectores diferenciados y visualmente legibles,

⁷ Existe una vinculación de las propuestas teóricas de Richard Sennet con los planteamientos sociológicos desarrollados por la llamada *Escuela de Chicago* de principios del siglo XX; tales propuestas están vinculadas al estudio de la mentalidad de las personas habitantes de las grandes ciudades. En palabras del propio Sennett, exponente de la necesidad del encuentro en la diversidad como disparador de las construcciones sociales establece que: "La primera escuela urbanista que se fundó en los Estados Unidos fue la Escuela de la Universidad de Chicago (...) ellos determinaron que la cultura de las ciudades era cuestión de experimentar las diferencias: diferencias de clase, de edad, de raza y de gusto más allá del territorio familiar de cada cual, en plena calle" (Sennett, 1991: 157)

ahora se trata de una lectura más bien conciliadora de los componentes de la ciudad en un todo íntegro y constructivo desde el punto de vista social.

Es la circulación por la ciudad y la capacidad de encontrarse con otro ser idéntico, proporciona la posibilidad de salir del ostracismo generado por estar concentrados en distintos sectores, de exteriorizar ciertas sensaciones que permiten encontrarse así mismo en la diversidad del otro.

Se infiere por tanto que el prospecto de ciudad y de la circulación en ella planteada por Sennett, puede encontrar correspondencias con la eliminación sistemática de barreras físicas y culturales en la ciudad, la sustracción de bordes o límites, la adecuación de lugares de encuentro y reunión, que más allá de estar alimentadas por vías, canales y calles, sean lo suficientemente amenas en su espacio y decoración para el encuentro, así también se puede inferir cierta afinidad con la reorganización de la ciudad a partir de las plazas y corredores establecidas por Cullen, pero acentuando el carácter de encuentro y roce.

La edificación de rascacielos es para el autor una metáfora vertical de las cuadrículas comunes de las ciudades modernas (aplicable a Nueva York, ciudad desde donde escribe este texto), por tanto son espacios neutralizadores de cualquier intento real y concreto de socialización, arquitecturas de tipologías distintas que permitan inferir el carácter diverso de los habitantes y de sus costumbres articuladas en un mismo sector, se debe extirpar cualquier posibilidad de sectorizar para diferenciar clases y tipos, se trata ahora de proponer la integración social, urbana y con tipos arquitectónicos

diversos, alegres, apreciados a través de la circulación y del movimiento, elemento recurrente y distinguibles en las dinámicas de la ciudad.

Consecuentemente, se puede señalar que la circulación de la ciudad, elemento importante en el pensamiento arquitectónico y urbano moderno mantiene por un lado su recurrencia en los estudios y análisis de las ciudades, donde la necesaria transformación física de ellas hace que la circulación y las posibilidades de aprovecharla en virtud de una mayor calidad funcional, visual y organizativa, propicia la puesta en crisis de esta idea funcional moderna genere otras posibilidades de lectura sobre la base de una mejor comprensión tanto de la imagen como de la capacidad de relacionarse con el entorno y con sus similares.

Es evidente la recurrencia a los tópicos planteados como hipótesis modernistas de interpretación de la ciudad y de su imagen, donde la balanza explicativa de las formas de asunción de las problemáticas van adquiriendo distintas modalidades, sin embargo, la mayoría de ellas están signadas por una variante en común: el problema de la expansión controlada o no de las ciudades y de las distintas maneras que se establecen como tramas de sentido entre los habitantes de las ciudades; en consecuencia, lo que se establece por ejemplo, como problemática fundamental en las ciudades europeas de postguerra (entiéndase el control absoluto de las formas de crecimiento y aglomeración urbana), fue perdiendo valor en tanto que, el crecimiento de la población y la absorción de territorios y zonas consideradas periféricas, fue permitiendo al mismo tiempo que las metrópolis pasaran a designarse como *Meta-ciudades*,

definición que las engloba como urbes de dimensiones descomunales, no sólo en sus áreas de extensión, sino en las problemáticas sociales que acarrearán.

Desde el punto de vista sociológico, es allí donde se avocan las metodologías que buscan interpretar las maneras de relacionamiento del colectivo en dichos espacios, asimismo, es también la fuente fundamental para observar las variopintas formas de construcción imaginarias de la ciudad y de sus opciones culturales, en otras palabras, se acrecienta dentro de las fases de expansión en los centros urbanos así como también, en las áreas periféricas de la ciudad, intensas y dinámicas, expresiones que buscan no sólo interpretar sus fenómenos urbanos, sino también, intentan construir la ciudad desde el arte, la literatura, por tratarse de una inclinación culturalista, es precisar justamente, las formas de construcción y representación de la ciudad más allá de los elementos físicos-materiales de forma tradicional.

Con la expansión de las ciudades, se expanden de igual manera otras dinámicas de intercomunicación en imágenes colectivas entre los usuarios o habitantes. En el caso de las ciudades Latinoamericanas, el desmesurado crecimiento de sus principales ciudades, hace que se fomente las metodologías de estudio e interpretación de las imágenes de la ciudad, viéndolas como estructuras que generan las más disímiles maneras de entender las tramas urbanas. Esta problemática puede encontrar una especie de colofón teórico y metodológico, al pasar revista a las reflexiones elaboradas por el teórico Néstor García Canclini, nos percatamos del modo actualizado de escudriñar las formas de relacionamiento e interpretación trazadas en una mega

urbe como Ciudad de México, a partir de uno de los componentes físicos más representativo de los cambios en la ciudad moderna como es la calle y la circulación, donde adquieren una manera alternativa de enunciación y funcional al momento de desarrollar prácticas urbanas y de pensar la imagen de la ciudad; ahora adquieren las formas de *Travesía* o *Itinerario*. A este respecto García Canclini señala:

En los 1500 kms. cuadrados que ocupa la mancha urbana se realizan 29 millones de viajes-persona por día. Las travesías por la capital son formas de apropiación del espacio urbano y lugares propicios para disparar imaginarios. Al recorrer las zonas que desconocemos, nos cruzamos con múltiples actores, imaginamos cómo viven <<los otros>> en escenarios distintos de nuestros barrios y centros de trabajo (...) Zonas pensadas para que sus pobladores circulen parsimoniosos y hasta se detengan a conversar en las calles, como si fueran prolongaciones de sus patios, son invadidas y conquistadas por la velocidad, el ruido y la contaminación. (García Canclini, 2005a: 107-108)

El "aterrizaje" metodológico de las maneras de representar e imaginar la ciudad en el caso de América Latina, puede ser considerado como el resultado de un proceso paulatino que fue ganando opciones en las ciencias sociales en la medida en que se agotaba lo que denominamos hipótesis modernistas de creación de imágenes de la ciudad.

Es justamente en Latinoamérica donde se han generado luego de los años ochenta del siglo pasado, las más acuciosas investigaciones que buscan dar respuestas a partir del estudio de la imagen de la ciudad y de las problemáticas surgidas desde el caos urbano, por ser justamente en esa vorágine donde se presume que se hallarían líneas troncales de expresión de la ciudad creadas de forma colectiva, al tiempo que buscan

construir los espacios urbanos como una opción creativa. Es el espacio del arte que también ayuda a construir la ciudad desde la propia imagen.

Bdigital.ula.ve

1.3. De la materialidad de la ciudad a la representación simbólica. Latinoamérica: entre lo moderno y la modernización urbana.

*"La promesa alquímica del Modernismo de transformar cantidad en calidad a través de la abstracción y la repetición ha sido un fracaso, un engaño: magia que no funcionó
(...) Una vergüenza colectiva tras ese fiasco ha dejado una importante laguna en nuestro entendimiento de la modernidad y la modernización"
Rem Koolhaas, Arquis*

Para el teórico y estudioso de las ciudades, el argentino Adrián Gorelik, tres son los momentos más cruciales en que la ciudad Latinoamericana experimentó las embestidas teóricas y constructivas devenidas de la Modernidad; momentos en que se

fragua un tipo de producción urbana, centrada más que nada en la planificación y ordenamiento de los espacios en Pro de alcanzar un modelo "civilizador" que intentara doblegar la "barbarie" existente en sus distintas formas de aparición y recurrencia conceptual.

Así, la ciudad edificada, proyectada, reformulada y en todo caso, resguardada como modelo teórico y prospectivo, estará en una extrema vinculación entre los presupuestos teóricos diseñados por un lado, desde la propia vanguardia urbana y arquitectónica latinoamericana y por el otro, bajo el amparo y visto bueno del estado como propulsor de las estrategias del progreso mostradas como alternativa civilizadora, donde la disposición de lo construido en tanto manifestación palpable y física, generará este apego de los estudios urbanos a lo tangible y un poco menos hacia los componentes imaginativos de la ciudad. Estos momentos quedan definidos por el autor de la siguiente manera:

Creo que es importante, analizar (...) previamente, aunque sea de modo sucinto y aún a riesgo de parcialidad y esquematismo, las claves principales de los tres momentos que (...) muestran la expansión de la modernidad física en su máximo despliegue: el momento de la 'modernización conservadora' de finales del siglo XIX; el de las vanguardias de los años treinta; y el del desarrollismo de los años cincuenta y sesenta. (Gorelik, 2003: 16)

Los tres momentos designados por el autor como cruciales y determinantes en la conformación-perfilación de las ciudades latinoamericanas a través del uso de sus formas físicas, están estructuradas a su vez por tres dinámicas relacionales que hacen de la ciudad el centro de operaciones de las estrategias políticas con marcados tintes "progresistas"; se propone una

expansión de tales maniobras reformistas en un orden de espacio y de tiempo: "hacia afuera en el territorio, hacia adentro en la sociedad y hacia adelante en el tiempo" (Gorelik, 2003: 16)⁸.

Si se aceptan las categorías de espacio y de tiempo, anteriormente referidas, como una opción de análisis de los momentos y coyunturas históricas determinantes en los intentos de conformación de proyectos modernos, es lógico pensar que, desde la adaptabilidad de una buena parte de las tipologías arquitectónicas en boga en otras latitudes del mundo, pudieran ser al mismo tiempo, los modelos a aplicar en las crecientes urbes de esta parte del continente latinoamericano; no obstante, estos procesos de adaptabilidad han generado por su parte una importante polémica teórica y crítica en cuanto a las maneras en que esos procesos han calado o no en los proyectos de país que a lo largo de la historia, se han deseado aplicar.

Incluso, en tiempos de la colonia, se pueden encontrar intenciones constructivas que apuntan hacia un intento definitorio del carácter físico-urbano de las ciudades en América Latina. En este sentido, referirse a las intenciones generalmente impulsadas por las clases gobernantes y que tienen a la ciudad como laboratorio de los intentos de transformación de su imagen, es hacer referencia asimismo a la modernidad, en

⁸ Al plantear el comportamiento de las dinámicas relacionales entre la ciudad como objeto de interpretación distintivo de lo moderno en América Latina, se debe señalar que la triada de tensiones expansionistas propuestas por Adrián Gorelik se traducen más que nada en la consecución de otros horizontes teóricos aplicables en estudios de sociedades y culturas urbanas, sin perder de vista el activo papel que el Estado impulsa como principal actuante de estas dinámicas; la primera forma de tensión *Hacia afuera en el territorio*, refiere a la expansión urbana como motivo de caos si no se atiende la realidad social de las ciudades; *Hacia adentro en la sociedad*, justamente invoca a la necesaria integración social como forma modernizadora; *Hacia adelante en el tiempo*, se presenta como una idea de proyecto, es decir, hace referencia al prospecto de ciudad que se organiza desde ahora en función del crecimiento. Las tres categorías son susceptibles de ser revisadas a la luz de cualquier nueva reflexión (Gorelik, 2003)

otras palabras, debatir sobre la modernidad en Latinoamérica, es hablar de la ciudad.

Consideramos fundamental dejar claro en este momento, que la construcción cultural de la ciudad —entiéndase la fusión de lo físico material y su vinculación con las maneras de representación imaginaria o no—, no será una línea de trabajo constituida sino hasta bien entrado el siglo XX.

Empero, esto no limita las posibilidades de encontrar reflexiones extraordinarias y creaciones artísticas que durante buena parte del siglo XIX y la mitad del siglo XX, la tuvieron como referente preciso en las producciones realizadas, trazándose una importante estrategia de vinculación entre lo físico-material construido y las maneras con que el arte y la literatura por mencionar dos formas culturales de representación, asumieron la manera de interpretar la ciudad y sus opciones; sólo que, habría que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que se gestaran las estrategias y metodologías culturalistas más ajustadas que permitieran elaborar tan vitales conjunciones.

Así pues, el binomio que se puede establecer entre la Modernidad y la Ciudad en Latinoamérica no es otra cosa sino la caracterización de una intencionalidad que se centra con mayor énfasis en las construcciones físicas-arquitectónicas de las principales capitales latinoamericanas, gestadas en buena parte como símbolos de poder que dirimían los destinos de las nacientes repúblicas durante el siglo XIX, y las fachadas perfectas de cosmopolitismo y avanzada progresista-vanguardista organizadas durante el siglo XX; de este modo:

La **ciudad** como concepto, es pensada como instrumento para arribar a otra sociedad —a una sociedad precisamente moderna—; por tanto, su carácter modélico, ideal, no puede ser puesto en cuestión por los ejemplos de ciudades sin duda imperfectas que produce esta sociedad real (...) Esto significa que en América Latina, la modernidad fue un camino para llegar a la modernización, no su consecuencia: la modernidad se impuso como parte de una política deliberada para conducir a la modernización, y en esta política la ciudad fue el objeto privilegiado. (Gorelik, 2003: 13, negritas nuestras)

La ciudad Latinoamericana en los tres momentos históricos, espoleada a su vez por tres dinámicas vinculadas a los niveles e intencionalidades que en buena parte, los grupos gobernantes y otros agentes definitorios plantean como opción de desarrollo, permiten la imbricación con lo material, al tiempo que designa una manera de entenderla como ejemplo cartesiano de racionalidad encarnada en sus formas urbanas y arquitectónicas, con cierta incidencia en la construcción social del lugar, pero que a todas luces no es sino la configuración de una dimensión arquitectónica como ejemplo firme de construcción y creación.

Sin embargo, siempre está presente como disyuntiva interpretativa si las formas urbanas y arquitectónicas son las únicas maneras de construir la ciudad. Esta premisa funcionará como un catalizador de los estudios culturales que se avocarán —algunas con mayor rigor metodológico que otras—, a desentrañar las maneras en que la ciudad se establece como objeto de otras disímiles maneras de representarla y porqué no, construirla, como es la pintura y la literatura.

Vías y propuestas de comprensión que sin duda, comportarán horizontes interpretativos que presentarán la realidad urbana y

de sus imaginarios como una manera entre muchas posibles; de ahí la tan ansiada apertura teórica culturalista que hace de la ciudad el punto neurálgico de vertebración entre las elucubraciones de lo físico y lo simbólico.

El estudio de la imagen de la ciudad de Mérida propuesto en esta investigación, se centra en una etapa histórica que bien ha sido reseñada como el ejercicio de una "consolidación de la modernidad arquitectónica" en Mérida (Febres-Cordero, Beatriz, 2003), circunstancia esta que designa un espacio-tiempo de la ciudad de Mérida, donde, desde diferentes perspectivas y siguiendo taxonomías propias de métodos de trabajo ejecutados en otras latitudes, designan bajo la mirada casi arqueológica, distintos ejemplos en que las tipologías arquitectónicas observables en algunos edificios pueden ser consideradas como ejemplos modernos de expresión construida⁹.

Tales enfoques si bien han servido enormemente a precisar las etapas de construcción y reformulación intencionadas de las imágenes de las ciudades, también se muestran como dinámicas propias de observación de "fenómenos" urbanos y arquitectónicos

⁹ Para Beatriz Febres-Cordero (2003), la revisión de los ejemplos considerados como arquitecturas modernas en esta ciudad andina venezolana, es el resultado de la readaptación de métodos y reflexiones elaboradas en otras regiones, donde todas parecen coincidir en la determinación de al menos tres momentos históricos en que la modernidad arquitectónica se expande de manera más o menos homogénea en las ciudades de América Latina. Las variantes se centran en los tiempos de irradiación de esta intención, así como también en las maneras en que los agentes impulsores asumen como propias las formas de adaptabilidad y procesos de transformación. Consecuentemente, la autora toma como estructura fundamental las disertaciones elaboradas por dos teóricas de la arquitectura Latinoamérica, es el caso de la colombiana Silvia Arango (1997) y de la argentina Marina Waisman (1993), cuyos seminales textos han influido de forma decidida en las reflexiones que sobre las etapas de la modernidad arquitectónica en el subcontinente se han elaborado por noveles investigadores. De este modo, Febres-Cordero determina que para el caso de la ciudad de Mérida se plantea un primer momento ubicable entre **1895-1935**, caracterizado por ser etapa de antecedentes, donde con cierto retraso y timidez, se observan los primeros signos de la transformación tanto urbana como arquitectónica; una segunda instancia que abarca los años que van entre **1940-1960**, momento en que según la autora se conforma la modernidad arquitectónica en la ciudad de Mérida; y un tercer momento trazado entre los años **1960-1970**, etapa de consolidación de la modernidad arquitectónica, (Febres-Cordero, Beatriz, 2003: 65 y ss)

que, a la luz de las maneras culturalistas de asunción de esos espacios urbanos y sus concomitantes formas de relacionamiento, se las ve como fragmentos dispersos que se recorren como quien busca un sentido autónomo no sólo del momento histórico de construcción urbana, sino de la creación vívida de significados que prácticamente se liberan de toda marca de la ciudad, en otras palabras, se asiste a la revisión de los ejemplos de arquitectura y trazas urbanas modernas como quien camina por una especie de parque temático y que encuentra en ellos casos curiosos de expresión de modernidad física y construida, como casilla antropológica.

De manera metodológica, esta forma de análisis es pertinente para la interpretación de casos estudios que se encuentran dispersos por la ciudad, al tiempo que se inserta en las etapas de construcción y edificación teorizadas por los estudiosos de la arquitectura y la ciudad, sin embargo, ya no se le presta la debida atención al vínculo existente desde el primer momento entre la ciudad y la modernidad, hoy en día el interés por la ciudad moderna se ha desprendido de la propia ciudad, derogando en parte el sentido mismo que históricamente ha desarrollado la ciudad en nuestras historias modernas.

Los tres momentos de estudio expresados por Gorelik, permiten no sólo ilustrar la realidad de las ciudades en América Latina, sino que establece la posibilidad de ir incorporando algunos datos y puntos claves absolutamente aplicables al caso en estudio; da cuenta metodológica, plantea puentes teóricos con la interpretación propuesta para la imagen de la ciudad de Mérida y va de la mano con los más actuales enfoques aplicados para estudios culturales de imágenes urbanas.

Se puede entonces precisar el comportamiento de los agentes constructores que intervienen directamente en las maneras de edificar socialmente un espacio urbano, a partir de las intenciones, intensidades y propuestas estéticas, por otra parte, se logra ver conjuntamente las formas de creación de sistemas de representación y construcción de imaginarios, como vertiente alternativa de estudio de la imagen de la ciudad.

De la mano con las etapas propuestas por Adrián Gorelik, se inicia esta breve mirada con el primer momento en que se fragua la conjunción conceptual entre modernidad y ciudad; se trata de la llamada *"modernización conservadora"* de finales del siglo XIX, etapa en que buena parte de las principales ciudades sudamericanas se alinean con las intenciones de cambios de sus imágenes impulsadas por el estado y en función de una *"superación paulatina"* de los distintos modos de *"barbarie"* que han caracterizado hasta el momento, sus historias urbanas.

Consecuentemente, aunque parezca paradójica la denominación, se trata de observar las estrategias que desde el poder constituido por las élites gobernantes, se diseñaron para superar desde una perspectiva urbana, las dimensiones ontológicas de las ciudades que desde los tiempos de la colonia habían signado buena parte de las comarcas republicanas, donde se coloca a la ciudad como eje principal y protagonista de ese anhelado cambio, aun cuando se continúen manteniendo las estructuras económicas que privilegiaban a unos cuantos.

Un caso paradigmático de esta voluntad gestada dentro de las mismas instituciones coloniales pero extrapoladas hasta los

tiempos republicanos, puede observarse en las reflexiones que realizara el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), en su *Facundo o civilización y barbarie* (1845).

Sarmiento emplea la ciudad como una figura retórica al tiempo que la plantea como eje civilizador que catapultará a la sociedad hasta los anhelados tiempos de la modernidad, asimismo, la concibe como una especie de anclaje frente a la barbarie que significó —desde la perspectiva del hombre decimonónico influenciado por los avances técnicos de la Revolución Industrial—, la naturaleza americana y del pasado español.

Desde los mismos tiempos de la colonia, la naturaleza fue observada como un elemento a dominar a partir de la voluntad propia del conquistador, sin embargo, será esa misma naturaleza la que impulse ciertas maneras de modernizar el pensamiento y como acicate que distinguirá buena parte de la cultura, el arte y la literatura latinoamericana ya a comienzos del siglo XX.

Una ciudad real que debe ser reconducida con la intención de pre-fijar, desde esa misma modalidad civilizadora, ciertos elementos de inspección entre otros aspectos, del crecimiento físico y demográfico de la urbe; se plantean fórmulas de control que pudieran amainar el caos existente. Para ello surge una "idea de ciudad moderna" que repele ese desorden y que permite a su vez introducir elementos "modernizadores" urbanos que sin duda, modificarán del mismo modo la imagen de la ciudad.

Se apuesta por estructuras que cumplen una doble función: por un lado la asunción de modelos sobre todo aplicados en los espacios públicos que posibiliten desde una perspectiva más integradora, aunque sea sólo en esos espacios, de la ya escindida sociedad, heredera de costumbres, hábitos y otras acciones incubadas en los propios tiempos de la colonia; y por el otro lado, se trata de *aggiornar* las ciudades de acuerdo a modelos aplicados en otras latitudes y que sin duda abren un abanico de nuevas posibilidades de interpretación de la cultura urbana en las ciudades ahora republicanas¹⁰.

Es justamente en medio de esta situación, donde se debate las intervenciones urbanísticas en las ciudades, al plantearse como modos de discusión de la selección adecuada de las formas urbanas a implementar en las reconfiguraciones formales de la ciudad; se ventila el dispositivo moderno a emplear, siendo el *Boulevard*, tal vez el modelo que mejor encarna las intenciones reformadoras de la imagen de las principales ciudades.

Se trata de un modelo "ideal" de relación orgánica entre la ciudad y sus ciudadanos, entre distintos espacios públicos y modalidades de ciudadanía, donde la ciudad adquiere una distensión espacial al tiempo que propicia formas de intercomunicación, que al menos en Europa, ya habían rendido frutos importantes. Así, la readaptación de los espacios públicos se transforma en un objetivo trazado por el estado

¹⁰ Para el historiador venezolano Elías Pino Iturrieta, el proceso de transformación de las ciudades Latinoamericanas están íntimamente vinculadas con el proceso de cambios que experimenta las sociedades aristocráticas, incluso esta conjunción puede rastrearse desde el propio siglo XVIII en las ciudades capitales de los Virreinos hispanoamericanos; así lo plantea: "La transformación de las ciudades en América Latina debe relacionarse con la transformación que se opera en las aristocracias criollas (...) A partir de la segunda mitad del siglo XVIII ya es inocultable la mudanza en su seno, debido al sentimiento de diferenciación frente a la cultura metropolitana y al influjo que ejercen los voceros de la modernidad europea y estadounidense. No se trata en este caso de un asunto de ideas, esto es, de la marca que deja el pensamiento ilustrado, sino de la variación de costumbres y del nacimiento de necesidades que imponían los voceros de las ideas." (En Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997: 9)

reformador, quien se propone establecer como línea troncal de transformación, el empleo de lenguajes modernos urbanos, para insertar la ciudad dentro de las formas y maneras aplicadas en otros lugares. Para ello:

El espacio público de la ciudad decimonónica, inventado 'desde arriba' por el estado con el fin de integrar y sujetar una sociedad que percibe al borde de la disolución y la anarquía, es el producto de esas tensiones, el medio moderno, productor de modernidad, con el que se busca alcanzar una modernización armónica y sin conflictos, aunque el conflicto se muestra rápidamente como la contracara necesaria de la ampliación de la arena política que abre la nueva ciudad. (Gorelik, 2003: 17)

Al procesar las maneras en que las ciudades Latinoamericanas decimonónicas son transformadas, se debe tomar en consideración que tales propuestas se dan más o menos de forma homogénea no sólo en las principales urbes de la región, sino que también es palpable en ciudades cuyos desarrollos urbanos no son considerados tan significativos —al menos formalmente como otros—, sino que pueden ser precisados en pequeñas ciudades parroquiales o comarcas que, impulsadas por agentes catalizadores, atisban la intención de incorporarse a los cambios propuestos¹¹.

Las reformas urbanas generan un nuevo tipo de cambio precisado en las costumbres y sobre todo comportamientos ciudadanos, toda vez que se considera que el cambio debe ser asumido en esencia por la misma sociedad, donde se fija ya de plano la mirada hacia los modelos europeos por ser entonces los referentes neo-

¹¹ Uno de los trabajos más destacados precisado en esta investigación, constituye el estudio elaborado por la historiadora del arte costarricense Florencia Quesada, titulada *La modernidad entre cafetales. San José, Costa Rica, 1880-1930*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Helsinki, 2007. Un estudio de caso donde la autora demuestra las distintas maneras que puso en práctica la pequeña ciudad Josefina para lograr integrarse a las intenciones modernizadoras ya presentes en ciudades de mayor talante cosmopolita como Ciudad de México, Buenos Aires y Río de Janeiro.

coloniales que regirán económicamente a las jóvenes y urbanizadas ciudades:

No sólo en términos morfológicos y propuestas urbanísticas, la influencia europea también ha sido buscada en relación con las ideas urbanas, los mitos y las modas que conforman el clima cultural de la ciudad burguesa en América Latina. Al igual que en el caso de Europa, contemplar el fresco de la emergente burguesía parece ser fascinante clave para entender la mitología urbana de ese período, especialmente durante el derroche de fantasía de la así llamada *Belle Époque*. En ese sentido, además de la aproximación a la transferencia cultural en términos de teorías sociales que fueron aplicadas a la modernización, la historiografía urbana y literaria de Latinoamérica ha ofrecido dos contribuciones mayores que han recreado el ambiente social de las ciudades europeizadas; ambas enfatizando el rol de la élites locales, cuyo conflicto cultural con las atrasadas realidades de sus países constituye una fascinante guía contextual para la interpretación de la historia latinoamericana. (Almendoz, 2006: 8-9, cursivas del autor)

La precisión y análisis de los efectos ideológicos causados por la cultura urbana europea a finales del siglo XIX y su prolongación durante el siglo XX, ha sido motivo de extraordinarios análisis elaborados por estudiosos de las ciudades Latinoamericanas y la cultura urbana, es el caso de los ya comentados autores sureños, el historiador argentino José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*; y la *Ciudad Letrada* del teórico literario uruguayo Ángel Rama, autores que junto al norteamericano Richard Morse, abrieron el camino para examinar desde las dimensiones de la representación y de los imaginarios la historia cultural de la ciudades, encontrando como se verá más adelante, que el clima intelectual pareciera adelantarse de manera mucho más avezada a la interpretación de la ciudad y sus opciones, que lo que pudiera

reflejar la literatura técnica devenida de la urbanística e incluso de la arquitectura.

Con respecto a la segunda etapa de conjugación conceptual entre la modernidad y la ciudad en el contexto Latinoamericano propuesto, se debe señalar que, sigue siendo el Estado el ente que se mantiene activamente como motor impulsor y planificador de las reformas urbanas, ahora signado por una firme convicción de adaptación y planeamiento a partir del lenguaje tecnificado de las vanguardias de la Primera Postguerra. De este modo las

Vanguardias de los años treinta como objeto de trabajo aplicado a las transformaciones de la imagen de la ciudad de las metrópolis sudamericanas, se arguye como uno de los momentos más polemizados de las historias urbanas, en tanto que, buena parte del enfoque crítico e historiográfico, pasa por la discusión generalizada acerca del papel que jugó justamente la Vanguardia arquitectónica y urbana en esta parte del continente.

Existen claras diferencias con respecto al comportamiento vanguardista de la arquitectura esgrimido en Europa y los Estados Unidos, se trata de una adaptación que vale la pena observar aunque sea brevemente, para con ello procurar demostrar el nuevo tratamiento dado a las imágenes de las ciudades y sus consecuentes formas de representación y construcción de imaginarios.

En primer lugar la tajante diferencia que existe entre el proceder de la vanguardia arquitectónica y artística "tradicional" con respecto a los casos alzados como emblemas de cambio aplicados en Sudamérica, se concreta en una

diferenciación conceptual basada en lo que se podría señalar como la necesaria adaptación de modelos aplicables, situación esta que condujo al mismo tiempo, a la ubicación de algún ente motor-financiador que pudiera subvencionar desde una perspectiva moderna, los cambios trazados a la ciudad y su imagen.

Si los movimientos de cambios medianamente espontáneos surgidos en Europa a razón de la búsqueda de nuevos horizontes estéticos, supuso al mismo tiempo la creación de una mirada ~~díscola e innovadora de los principales protagonistas de los~~ preceptos creados desde la teoría de la arquitectura y el arte, en contra posición, la Vanguardia artística y arquitectónica Latinoamericana encontró en el Estado financista, no sólo el eje impulsor de los cambios ansiados, sino que, se trazó una singular ~~alianza en Pro de la transformación de las ciudades~~ bajo la mirada atenta de las vigencias estéticas devenidas de la modernidad.

Dentro de las hipótesis modernas que ofrece la historiografía del arte y de la arquitectura, casi todas coinciden en el papel que jugó las Vanguardias consideradas pioneras y tradicionales en Europa a favor de una reestructuración forzada de la poca funcionalidad que hasta los primeros años del siglo XX se le atribuyó al arte y a la arquitectura; acá se centra entonces la diferenciación conceptual que debería regir en cualquier análisis de la imagen de la ciudad que tenga en las tipologías arquitectónicas como punto de inflexión, pues a la largo del subcontinente latinoamericano, sus motivos guías de proyección se establecen como alianzas originales entre las vanguardias y el estado, al tiempo que emplean los más sofisticados lenguajes

plásticos, arquitectónicos y urbanos desarrollados por el intelecto vanguardista. En ese sentido:

Colocarlos como saga constructiva que figuren como modernizadores pone fuertemente en cuestión la acepción tradicional de vanguardia, de acuerdo con lo que se edificó como el rasgo central de la vanguardia clásica: su negatividad, su carácter destructivo, el combate a la institución. En América Latina, por el contrario, la principal tarea que se propuso la vanguardia fue la construcción simultánea de un futuro y su tradición. (Gorelik, 2003: 18)¹²

Así pues en los años treinta, el binomio concertado entre la vanguardia y el Estado confluye en la necesidad de construir una cultura, una sociedad y una economía nacionales, promoviendo no sólo políticas que apuntalaran a la creación de una *identidad* plástica, arquitectónica y urbana de las ciudades a partir de la conjugación del modelo vanguardista y de la política expansionista propuesta por el estado. Se trata de la fragua de un futuro provisor de las ciudades, basado en la exposición de una imagen urbana sólida y tecnológicamente representada en ejemplos importantes de construcción, los

¹² La inclinación demostrada en la investigación hacia la conformación de estos tres momentos vinculantes entre modernidad y ciudad propuestos por el teórico argentino, se ubica mayormente en que ofrece una taxonomía más bien diferencial de lo que tradicionalmente se acepta casi de forma única para estudiar la imagen de la ciudad de Mérida y sus implicaciones teóricas, formales, plásticas y sobre todo proyectuales. En ese sentido, hasta el momento, los estudios devenidos desde las reflexiones sobre la modernidad arquitectónica y urbana aplicadas a esta ciudad andina venezolana, se centran más que nada entre otras reflexiones en las propuestas de Silvia Arango, autora que simplifica de manera apegada a modelos formalistas de la ciudad, su reflexión acerca de una periodización de momentos de consolidación caracterizada por la exaltación de momentos de consolidación física de la ciudad; a este respecto señala: “Ahora bien, el período de consolidación de la mayor parte de las grandes ciudades latinoamericanas se localiza ideológicamente en lo que se llamará la <<primera modernidad>> y cronológicamente, entre 1930 y 1950. Otras ciudades, con procesos incompletos terminarán su consolidación bajo la égida de la <<segunda modernidad>> entre 1950 y 1970” (Arango, 1997: 21). En consecuencia, esta aseveración acentúa efectivamente la impronta moderna de las ciudades a partir de la reexaminación de ciertos edificios contruidos dentro de los marcos de tiempo apuntados, no obstante, tal énfasis no hace sino reforzar aquella aptitud revisionista de la modernidad intelectual, artística y cultural de la ciudad como quien realiza una panorámica al mejor estilo del *flâneur* baudeleriano, es decir, sólo como un paseo circunstancial donde se revisa como ejemplos arqueológicos de una “obsoletamente moderna ciudad”, sin reparar en los aspectos constructivos culturalistas que las marcaron, al tiempo que construyeron buena parte de los imaginarios que aun hoy persisten en nuestras ciudades.

cuales pueden verse escenificados en los dos casos más prominentes de articulación entre el Estado y la vanguardia: la brasileña y la mexicana.

La diferenciación entre los aportes de la llamada vanguardia clásica y de la emergente manera de entender y construir la ciudad en esta parte del continente, propicia un clima interpretativo de los alcances de esas propuestas constructivas y culturales, pues lejos de ser una "copia" mal entendida de los preceptos de la vanguardia europea, el caso de las aplicaciones de estas premisas en las ciudades de América Latina, permite en realidad entender los procesos de renovación modernista centrales, al tiempo que invita a revisar su propia historia moderna, pues como se ha señalado, en ese ejercicio de tendencia dialógica se gesta buena parte del ser en tanto estructura física de las ciudades latinoamericanas.

En contraparte, esta imbricación amerita elaborar un análisis de las maneras en que se esgrime la construcción cultural de las ciudades, más específicamente de este caso de investigación, sin desatender las realidades teóricas existentes, pero fijando la mirada en la necesaria estructuración de una interpretación de las maneras de representación elaboradas en los momentos de cambios gestados, pues allí radica uno de sus principales valores¹³.

¹³ No obstante la apreciación que se realiza del carácter original de las vanguardias en Latinoamérica y su fusión con las políticas del Estado, se hace necesario aclarar que en el caso de las maneras de contemplar e interpretar la ciudad en la llamada vanguardia clásica, también derivó en determinados momentos en la reestructuración de los modelos existentes en función de una renovación estética a partir de la agitación de sentimientos y premisas que apuntaran hacia otros derroteros. Para el teórico literario Raymond Williams, en su texto "Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo", contenido en el libro *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, considera que la percepción de las ciudades por parte de las generaciones de artistas vanguardistas en Europa, más específicamente en Inglaterra, fijó una posición renovadora de los estamentos estéticos en las grandes ciudades a partir del énfasis alternativo: "En la alineación, primordialmente subjetiva o

Como tercer momento estructurante en que según el autor, la simbiosis cultural entre modernidad y ciudad se conjugan para dar una imagen singular de la ciudad, la define como la etapa de *desarrollismo de los años cincuenta y sesenta*, fase en donde se establecen las directrices mayormente organizativas y planificadoras de las ciudades en función de los argumentos prescriptivos recetados por oficinas especializadas y en concordancia con las propuestas de la urbanística, en tanto disciplina activa en las principales ciudades Latinoamericanas.

Para Gorelik, la imbricación vanguardia-estado, nunca había alcanzado los niveles que se logró en países como Brasil, México, Argentina y Venezuela, donde: "... en el desarrollismo el estado va a reunir toda la tradición constructiva, incorporando en su seno la pulsión vanguardista: el estado se vuelve institucionalmente vanguardia moderna y la ciudad, su pica modernizadora." (Gorelik, 2003: 21)

Es el momento en que la relación modernidad/modernización genera dentro de las esferas planificadoras y constructivas de la ciudad, una connotación mayormente técnica bajo el influjo del funcionalismo urbano norteamericano; así pues, la ciudad como construcción física y sus opciones dentro de la cultura urbana, se vuelve a pensar como una fórmula que conllevará a la ciudad como generadora una vez más, de la ansiada sociedad moderna. Se observa entonces la singularidad planteada de

social, a menudo se funden o confunden dentro del desarrollo general del tema. En cierto modo, su doble posición en la ciudad moderna contribuyó a superar lo que en otros aspectos es una pronunciada diferencia de énfasis. No obstante, tanto las alternativas como su fusión o confusión apuntan hacia adelante, a tendencias observables en el arte vanguardista del siglo XX, con sus orientaciones por momentos fusionadas, por momentos divisorias, encaminadas a la subjetividad extrema (incluida la subjetividad, como redención o supervivencia) y la revolución social o social/cultural." (Williams, 1997: 62)

antemano, en mirar con atención el camino recorrido entre los conceptos claves de modernidad y modernización urbana, como se ha venido señalando, en el caso de Latinoamérica, la modernidad se la concibe como el camino para alcanzar la modernización, y la modernización no es por tanto, la consecuencia de la modernidad, sino aparentemente, su fin último. Por su parte, el modernismo es el manejo de fuentes culturales y teóricas que sustentan la modernidad en tanto expresión de la realidad social, urbana y plástica.

Este momento de atomización de las esferas tecnificadas de planificación (expansión organizada) de las imágenes de la ciudad, se puede rastrear en las actas y publicaciones oficiales, donde se decreta con mayor asiduidad, la creación de oficinas de planificación gestadas y dirigidas en su mayoría, por los jóvenes profesionales de perfil técnico moderno, formados unos en las escuelas de arquitectura y urbanismo norteamericanas o europeas; otros en las nacientes escuelas de arquitecturas de las universidades locales más importantes, y que a la postre, se sumarán sociólogos, demógrafos, economistas, geógrafos como parte de ese proceso de conformación institucionalizada de las ciencias sociales.

Todos ellos comprometidos con los proyectos estatales de planificación técnica-vanguardista bajo la mirada atenta del estado y sus políticas —algunas de ellas de connotación proselitista—, no sin sus detractores, cuyas ideas se centraban más que nada en la necesidad de ampliar las maneras de concepción de la ciudad para hacerlas realmente más humanas, menos organicistas y sobre todo, generar aperturas a las interpretaciones culturalistas de la misma ciudad, alineándose

con los ya existentes movimientos anti-urbanos europeos tales como el *Situacionismo* de los años sesenta y las reflexiones realizadas por teóricos y pensadores de la ciudad como Henri Lefebvre y Michel de Certeau¹⁴.

Ahora bien, la inserción programática de la ciudad en los ciclos expansivos descritos anteriormente, refuerza la intención de mirar asimismo, las maneras en que se van construyendo e incorporando como vías de análisis de las ciudades las representaciones (plásticas y literarias), así como también los imaginarios sociales y urbanos que se gestan en el diario proceso de construcción de un lugar, consecuentemente, a partir de los años sesenta del siglo XX, se abre un compás de integración de otras maneras de estudio de las ciudades que puede verse reflejado en los modos y maneras con que se asumen, pues la ampliación decidida del catálogo de fuentes que ahora se pueden usar, hace que se vincule abiertamente a disciplinas como la Historia del Arte, así como también otras ciencias sociales que hacen del enfoque humanístico una interesante forma de penetración de niveles y dimensiones representacionales de la ciudad que la literatura técnica moderna no llega a contemplar.

Buena parte del relacionamiento de la modernidad y la ciudad en Latinoamérica, contiene en sus fueros las maneras en que se ha construido un cierto tipo de imagen de la ciudad, imagen

¹⁴ Textos elaborados por Henri Lefebvre, tal es el caso de *El derecho a la ciudad* (primera Edición es castellano 1969); *De lo rural a lo urbano* (primera Edición en castellano 1971); *La producción del espacio* (1988) entre otros muchos trabajos, marcan buena parte de la labor interpretativa de la ciudad justo dentro de los momentos de cambios morfológicos a partir de las prácticas urbanas. Por su parte, Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, marca el inicio de una serie de trabajos vinculados con el hacer urbano como expresión y creación de distintos tipos de imaginarios y representaciones; por su parte el *Situacionismo* como movimiento anti urbano encuentra en las reflexiones del joven Guy-Ernest Debord una inclinación a revisar la ciudad desde perspectivas vinculadas con la “deriva” urbana, es decir, parten justamente de la necesidad de observar la ciudad como quien accede a un universo sorpresivo de imágenes, simulacros y representaciones.

devenida de intencionalidades diversas pero que parecieran estar concatenadas unas a otras desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX; una imagen que a través de su intensión expansionista procura al mismo tiempo cauterizar los conflictos lógicos que se establecen entre la proyección y la aplicación real de sus alcances.

Es justamente allí, donde las representaciones que se plantean de la ciudad desde el arte y la literatura adquieren un mayor valor, pues éstas en la mayoría de los casos pueden o no alinearse a las estrategias de aplicación de cambios, al contener en sus imágenes valiosos datos que también pueden ser empleados en la elaboración de una imagen de la ciudad. En otras palabras, se debe establecer un equilibrio interpretativo entre la construcción física de la ciudad y sus maneras de representación. La producción mutua de sentido, se debe justamente a esa imbricación en que se obtiene los resultados más originales y concretos de lo que en esencia puede significar la ciudad en tanto imagen, así como allanar el camino para una mejor estimación del arte y la literatura como vías de estudio de la imagen urbana.

1.4. Los imaginarios urbanos. Conexiones prácticas y discursivas.

La amplia variedad de connotaciones interpretativas que se establecen en los procesos de intercomunicación, hace que no sólo se designe como un campo favorable para los estudios de las ciencias sociales, sino que, bajo el amparo de los enfoques postmodernos, se establezcan también como opción de estudio de los espacios urbanos y de las prácticas colectivas o individuales que son desarrolladas en ellos. Esta cualidad tiene en los espacios urbanos latinoamericanos, uno de los lugares de mayor concentración académica e investigativa por ser precisamente el reservorio simbólico más activo a partir justamente, de las expansiones que las propias dinámicas urbanas y los contextos históricos antes referidos, han generado, ya sea en forma de conflictos o en su defecto, como yuxtaposición de valores, interpretaciones, simultaneidades e incluso, simulacros de imágenes y representaciones.

El abordaje de las realidades sociales desde el carácter simbólico y la significación de sus expresiones, se ha constituido en una de las maneras más empleadas en los últimos tiempos en lo que se refiere al estudio de las ciudades, dónde —como se apuntó al inicio del presente apartado—, la

materialidad o pesadez de lo urbano, cede paso a los enfoques centrados en las imágenes de las ciudades, sus construcciones y sobre todo, a las maneras reflexivas en que se piensa el arte como una vía de construcción de la ciudad misma. No obstante, dentro de la amplísima variedad de miradas y estudios, surge una manera singular de emprender tales procesos analíticos y que, dentro del abanico de opciones que brinda las prácticas urbanas y los enfoques postmodernos, se ha perfilado en los últimos treinta años en un excelente camino para incorporar el arte y la literatura dentro del catálogo de fuentes que se sirven para entender la ciudad, la cultura urbana y sus opciones de representación y recreación: se trata de los *Imaginario Urbanos*, especie de sub-opción dentro de los imaginarios sociales que privilegia el estudio de las dimensiones simbólicas, culturales, no tangibles de la ciudad.

Ahora bien, justamente la variedad de enfoques y disertaciones sobre los imaginarios urbanos encuentra un repunte con respecto a otras formas más tradicionales de analizar la ciudad, no obstante, la variedad puede ser al mismo tiempo, una debilidad epistemológica en tanto se plantea una miríada de ideas que no siempre encajan en lo que el imaginario urbano se propone como premisa constructiva. Algunos teóricos consideran que el tema de los imaginarios urbanos, se alza como una especie de estructura "paraguas", que alberga cualquier tipo de enfoque o mirada a la ciudad¹⁵.

¹⁵ Para la estudiosa de los imaginarios urbanos, la argentina Alicia Lindón, la gran variedad y amplitud de enfoques que tienden a observar este tipo de imaginario social como alternativa metodológica, permite al mismo tiempo dada su apertura teórica que pierdan fuerza teórica y corran el riesgo de constituirse en una especie de expresión *paraguas*, debajo del cual, cabe un espectro enorme de temáticas y abordajes: "Los imaginarios constituyen una suerte de gran recipiente que le permite a todas las disciplinas encontrar un punto del cual asirse. Así, se llega a una paradoja: a pesar de que los estudios sobre el tema son cada vez más numerosos, no se ha llegado a consensos respecto a cuestiones tan básicas como puede ser: ¿a qué denominamos imaginarios urbanos?" (Lindón, 2007b: 8)

Sin embargo, los más novedosos enfoques sobre los imaginarios urbanos parecieran encontrar una especie de línea troncal en las investigaciones desarrolladas en la década del ochenta por el antropólogo francés Gilbert Durand, quien plantea en su texto *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

Introducción a la arquetipología general (primera edición en castellano, 2004), una profunda disertación acerca de las opciones teóricas y metodológicas que se pueden tejer a partir del análisis de la imagen, es decir, se centra en las determinantes perceptuales que generalmente terminan construyendo una organización, casi siempre jerárquica, donde la imagen se plantea como la matriz que desata variados procesos vinculados a las representaciones y que luego se transmutan en elementos más dinámicos, al tiempo que son reguladores de comportamientos sociales que en este caso se llamarán imaginarios.

La forma de organización que parte de la imagen, tiene entonces según Durand al menos tres etapas constitutivas que desembocan en la articulación de los imaginarios sociales, en este caso, de los imaginarios urbanos; la primera etapa que parte de la aprehensión de la imagen contextual, envolvente, o en todo caso, transformada en objetivo perceptivo por el ser humano, se denomina *IMAGINACIÓN*: pensada según el autor como una experiencia de la conciencia con extraordinarios valores cognitivos que desarrolla el ser humano en sus distintas etapas de socialización (Durand, 2004: 31), por tanto, la imaginación constituye una capacidad humana, una manera de acceso a la realidad y que en su niveles de interpretación de la realidad, permite estructurar la representación.

La segunda etapa la denomina el autor justamente como *REPRESENTACIÓN*: observada como la forma en que se traduce en un proceso simbólico una imagen mental en una realidad material.

La tercera etapa no es otra que el *IMAGINARIO*: es una superación de la simple reproducción generada en la representación, la define entonces el autor como la fuerza de esa transformación y que generalmente, produce imágenes paralelas a la imagen primigenia creada en el mismo proceso de imaginación, es decir, el imaginario es una fuerza actuante, no una simple representación, es la manera de asimilar la realidad vivida y actuar en ella (Durand, 2004: 35 y ss).

La triada teórica disertada por Gilbert Durand conforma una buena parte de las estructuras metodológicas con que el tema de los imaginarios urbanos han sido abordados en la actualidad, no obstante, la amplísima variedad de enfoques parten del vínculo notorio e ineludible entre la imagen, su capacidad imaginativa y la creación/construcción de imaginarios como tramas de sentido que se generan en la interacción entre estos componentes propios de la subjetividad.

La compenetración metodológica entre el tema de los imaginarios urbanos y la conexión entre éstos y las obras de arte como vías de estudio de las ciudades, amerita una exposición concisa de las maneras en que el tema de los imaginarios fueron calando en los estudios urbanos hasta transformarse en una temática absolutamente pertinente para disertar sobre cualquier urbe, más aun cuando se examina los comportamientos y formas de creación de imágenes de ciudad que, como ya se ha señalado,

tienen a las ciudades Latinoamericanas como ejemplos singulares o casuísticos de expresión de estos fenómenos.

Consecuentemente, se transforma en un elemento importante observar cómo ha sido el proceso en que los imaginarios y específicamente los imaginarios urbanos han llegado a los estudios urbanos, cuáles han sido sus prioridades, comportamientos metodológicos y sobre todo observar a la luz de las nuevas investigaciones, cuál sería su prospecto como tema de investigación y disertación en los estudios de las ciudades, ahora de la mano de las obras de arte como medios alternos de construcción no sólo de la imagen de la ciudad, sino también como constructora cultural de la ciudad misma.

1.4.1. Imaginarios urbanos y subjetividades. Hacia la construcción de un relacionamiento específico.

El uso en ocasiones indiscriminado del tema de los imaginarios urbanos, ha generado a su vez ciertas imprecisiones históricas del término, trayendo consigo un acarreo de lastres conceptuales mal digeridos, los cuales desvirtúan el sentido mismo del empleo de los imaginarios urbanos como opción de análisis de las ciudades; asimismo, tal miríada de enfoques, permite que se las vea sólo como “una moda” conceptual que percibe en las prácticas urbanas una manera de estimular estudios de campo sin reparar en los verdaderos alcances epistemológicos que el mismo tema ofrece.

En ese sentido, la vinculación entre imagen, imaginario y sobre todo, las intercomunicaciones trazadas en las dinámicas urbanas, permiten rastrear las formas concretas en que

imaginarios, subjetividad y posteriormente, espacio urbano se fueron vertebrando como coctel metodológico, al que luego se le irán sumando otras vías de estudios menos empleadas –como las obras de arte–, para la determinación o en su defecto, extracción de los imaginarios urbanos contenidos en ellos, así como también para afinar la inversión de presupuestos interpretativos donde la obra de arte se perfila como un modelo consustancial a la creación cultural de las imágenes de las ciudades.

Ya se mencionaba al inicio del capítulo cómo el mismo siglo XVII y buena parte del siglo XVIII, marcaron un distanciamiento abrupto con las reflexiones que sobre el imaginario y más aun, con la capacidad imaginativa que el hombre podía expresar en el empeño de vincularse con todo aquello que le rodeaba, ejerciendo una especie de continuidad característica de este momento histórico, cimentado en la creencia que lo imaginativo y su consecuente expresión en imaginarios no era otra cosa sino una capacidad “negativa” y un aborrecimiento a seguir los caminos comunes y correctos que la razón en tanto dogmatismo reinante, decretaba como única vía de expresión.

Valga mencionar que el propio Descartes (1596-1650) consideraba a la imaginación como una facultad del espíritu para imaginar cosas, pero que siempre estaba sometida a la capacidad de control ejercida por la razón; de ahí que, esa capacidad de imaginar se veía mutilada, es decir, incapaz de crear un mundo propio.

Este propósito cercenador mantendrá el carácter vinculante con las capacidades de la razón en el ser humano durante el siglo

XIX, sobre todo con el advenimiento de las tendencias positivistas que se fueron adentrando de forma cada vez más decidida en los estudios sociales.

La supresión de las capacidades imaginativas o si se quiere, de la necesidad de especular ante los distintos fenómenos que sorprenden al ser humano, experimentaron una especie de hostigamiento por parte del pensamiento positivista, situación notoria sobre todo en la esquematizante manera de observar el comportamiento humano sobre la base de métodos mayormente cuantitativos que proponía el positivismo, en virtud de estimular la creación de "funcionales" maneras de entender la ciudad y sus opciones. Se relega entonces, las capacidades imaginativas del ser humano casi al ámbito de la locura, preterida intención del racionalismo exacerbado.

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se fomentan nuevas corrientes de pensamiento que mantendrán una apertura teórica hacia las reflexiones sobre el componente imaginal que los seres humanos pueden esgrimir como alternativa a la cartesiana interpretación que entre otros aspectos, se le daba a las ciudades; para Daniel Hiernaux:

El final del siglo XIX y los inicios del XX generaron nuevas corrientes de pensamiento, entre las cuales destaca la fenomenología, que prestaron una mayor atención y sobre todo se manejaron con cuidado y una visión menos sesgada, sobre los fenómenos ligados a la imaginación y la subjetividad. En la línea de reflexiones como las de Simmel, Husserl, Merleau-Ponty, Jung, Cassirer o Bachelard, entre otros, progresivamente se consolidará un interés creciente hacia los procesos imaginales. (Hiernaux, 2007: 19)¹⁶

¹⁶ Resulta interesante puntualizar lo que entre otros autores, reflexionaba a comienzos del siglo XX el sociólogo alemán Georg Simmel en su texto *Imágenes momentáneas*, libro que recoge distintos ensayos escritos entre 1897

No obstante, la poca atención que en la linealidad histórica se le prestó a los componentes simbólicos presentes en las realidades sociales, derivó luego en una exaltación de los componentes sígnicos que se articulan en espacios de interacción de individuos, siendo entonces la ciudad, el objeto que mayormente recoge y expresa esta vertebración de pareceres, comportamientos y representaciones de los contextos que envuelven al individuo común.

Tales realidades son atendidas de igual manera por los sujetos artistas que, en el empeño de crear representaciones y generar imaginarios, proponen en sus obras un tipo de lectura alternativa de la ciudad, fundamentada en imágenes complejas cuyos contenidos no pueden ser sino fundamentales para entender la vida urbana de las ciudades.

En ese sentido, los estudios urbanos también han dado ese giro hacia los imaginarios urbanos, representando así una opción que busca equilibrar los componentes físicos de las ciudades y lo que podríamos llamar el comportamiento del individuo hacia éstos en función de sus capacidades imaginativas, conceptuales y creativas, pues justamente los procesos vinculados a la imaginación están constantemente creando imágenes que al mismo tiempo obtienen una interesante cualidad: la ubicuidad¹⁷.

y 1907; uno de ellos titulado “Fantasías teístas de un hombre fin-de-siecle”, Simmel deja clara su posición ante la importancia de las imágenes, así como también a la intersubjetividad creada en los espacios urbanos: “toda relación entre los hombres hace nacer en uno, una imagen del otro” (Simmel, 2007: 54)

¹⁷ El teórico francés Gilbert Durand reconoce que las imágenes y los imaginarios poseen tres cualidades que condicionan la manera de asumirlos, la ocularidad responde a la primacía de la vista, la profundidad atiende al nivel de lo geométrico, responde a cierta invitación a interpretar sus contenidos y la ubicuidad porque las imágenes e imaginarios no tienen patria, son universales. (Durand, 2004: 102).

Así, se puede determinar que la inclusión de los imaginarios a los estudios urbanos, parte en primera instancia como una necesidad de incorporar los componentes simbólicos que también integran la ciudad y que en buena medida, atienden los elementos que sustentan las imágenes urbanas, por otro lado, la amplitud de fuentes y enfoques devenidos de las teorías de las representaciones, no hacen otra cosa que enriquecer la mirada técnica casi siempre dada a la ciudad, así como también, permite la incorporación de disciplinas que sí han tenido un vínculo más directo con las interpretaciones urbanas a partir de la riqueza simbólica: arqueología, historia, historia del arte, sociología, etnografía y más recientemente la geografía.

Existe entonces una convergencia directa entre los llamados estudios culturales y los planteamientos devenidos de las teorías de los imaginarios urbanos, arrojando con ello una buena cantidad de resultados que definitivamente, permiten observar la ciudad a la luz de enfoques orientados la mayoría de las veces, en precisar los momentos en que las imágenes de las ciudades generadas son más bien contestatarias y contienen en sus formas, fondos, figuras y enfoques, una expresión poco observada por las maneras tradicionales de estudiar la ciudad, por ser presumiblemente incómodas o en su defecto, contravenir las linealidades y formas de conceptualizar la ciudad decretadas, por ejemplo, por el estado o las élites gobernantes.

Consecuentemente, los estudios urbanos apelan ahora, a esas maneras de observar la ciudad donde el arte y la literatura parecen jugar un papel fundamental:

Básicamente, se trata de los componentes socio-culturales asociados al espacio urbano (...) los que permitieron ir construyendo abordajes urbanos que incluyeran estas dimensiones socio-simbólicas, o bien miradas que articularán lo socio-económico y material, con lo socio simbólico. En este camino, los imaginarios y la subjetividad social ofrecieron la posibilidad de renovación del campo de los estudios urbanos, en torno a los imaginarios urbanos. Aunque, se trata de un proceso aun en curso. (Lindón, 2007b: 7)

La inmediata referencialidad que experimenta el imaginario con la imagen, va más allá de la raíz etimológica de ambas palabras, la conformación es el resultado de un vínculo extremo que condiciona un proceso comenzado, como se ha señalado, en el mismo acto de la percepción, pues como se verá en detalle en el capítulo siguiente, la percepción transforma en imagen el objeto percibido, y ésta trasciende cualquier dimensión temporal que se le pueda asignar.

Así pues, los imaginarios urbanos emergen casi siempre de las maneras de enunciar o referirse a algo específico o no de la ciudad, cualidades, atributos, temores o incluso, incidencias de tipo político o cultural, están siempre presentes en los decires y en las imágenes generadas, esto implica que se los puede aprehender en las palabras de los habitantes de las ciudades, pero también en otras expresiones del lenguaje social, tal es el caso del arte (plástico, literario, fotográfico, etc.), al igual que en diversas imágenes que circulan socialmente.

En consecuencia, los imaginarios urbanos pueden considerarse como tramas de sentido que orientan, unen, demandan e incluso expresan además del parecer de los habitantes de la ciudad, las formas interesantes de subjetividad social, aspecto éste que

los emparentan con el tema de las representaciones sociales y que en conjunto, dan especial cabida a las obras de arte para entender la ciudad, así como generar teorías que posibiliten emplear el arte como vía especial de construcción de las imágenes de las ciudades¹⁸. De este modo, para Alicia Lindón una primigenia pero estructurada definición de imaginario urbano puede estar esbozada en los siguientes términos:

Los imaginarios urbanos son colectivos –son sociales, son compartidos socialmente–, lo que no debería asumirse como un carácter universal. Pueden estar anclados y ser reconocidos por pequeños círculos sociales o por extensos mundos sociales, pero siempre son un producto de la interacción social entre las personas. Se construyen a partir de discursos, de retóricas y prácticas sociales. Una vez contruidos tienen la capacidad de influir y orientar las prácticas y los discursos, sin que ello implique que queden inmóviles (como lenguaje con el que se moldean, mientras están vigentes se modifican). Al tiempo que producen efectos concretos sobre los sujetos que hacen vida activa en las ciudades. (Lindón, 2007b: 9-10)

Los imaginarios urbanos deben entenderse como tramas de *sentido* y *significado* que se tejen en la complejidad de representaciones de una ciudad, la autora emplea el término *homo faber* para determinar los procesos constructivos materiales que se desarrollan en las ciudades y que obedecen a intencionalidades distintas.

Lindón plantea que el individuo construye socialmente los lugares o espacios urbanos y que ese proceso constructivo se

¹⁸ “El imaginario funciona sobre la base de las representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. En otros términos, en la formulación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica. El imaginario es justamente la capacidad que tenemos, de llevar esta transformación a buen término (...) el imaginario aporta un complemento de sentido a las representaciones, las transforma simbólicamente para ser tanto guías de análisis como guías de acción” (Hiernaux, 2007: 21-22)

articula con los imaginarios urbanos, de este modo, en la interacción de individuos escenificado en los espacios urbanos alimenta y alienta las dinámicas simbólicas de las cuales se nutren los imaginarios; en consecuencia, el imaginario urbano y los símbolos son esencialmente complementarios, están presentes en las imágenes de la ciudad desarrolladas, y comportan una simbiosis susceptible de ser precisada en representaciones y soportes de las imágenes generadas.

Al respecto, el *símbolo* es una pieza de unión, no es representativo como el signo, sino implicativo. No alude a un "estar por, sino a un estar con". El imaginario tiene necesidad del símbolo para expresarse, para salir de su condición de virtualidad para existir, de este modo, Lindón considera que los imaginarios vendrían a constituir: "ese tejido extenso de sentido (...) por ello los imaginarios urbanos han ido uniendo simbólicamente prácticas, locus, objetos y sujetos de ciertas formas, que permiten contar historias, atribuir valores y significados, *imaginar futuros y reconstruir pasados*" (Lindón, 2007b: 39, cursivas nuestras).

Son entonces los imaginarios urbanos elementos unificadores simbólicamente de prácticas sociales ya desarrolladas o en pleno desarrollo, centrando la mirada en la relación con las representaciones, es decir, supera el espacio soporte de la escenificación (lo construido) y aborda la noción de la representación (imagen), articulándose entonces como escenarios especiales que le dan sentido a la ciudad.

1.4.2. *Imaginario urbano: opciones de análisis y abordajes interpretativos.*

Varias son las maneras y formas de estudios de los imaginarios urbanos, más aún, cuando éstos son empleados como opción para verificar o descubrir los modos en que se construye socialmente un lugar o espacio urbano; por otra parte, un buen número de enfoques y formas de estudio de los imaginarios urbanos están centrados justamente en esa mirada antes expuesta que tiene en las historias de las ideas y formas de representación social una muy elocuente base teórica, pues justamente, la ciudad que es representada o en su defecto, pensada y representada en imágenes se transforma en el caldo de cultivo teórico de los imaginarios urbanos, asignándole entonces ese carácter vinculante por un lado a la imagen o al relato expresado y por el otro, a la necesidad de observarlos como tramas de sentido en la ciudad y para la ciudad.

En los últimos treinta años la temática de los imaginarios urbanos —más específicamente en los estudios aplicados a las ciudades Latinoamericanas—, parecieran concentrarse en dos grandes grupos de enfoques o miradas explicativas de la ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos.

Un primer grupo de trabajo que se pudiera denominar *Imaginario de la ciudad vivida*; el segundo amparado en las líneas epistemológicas de *Representaciones de la ciudad*. No se trata de especificar exhaustivamente los trabajos que se han generado en estas dos maneras de encuadrar los estudios sobre

imaginarios urbanos, sin embargo, vale la pena observar, al menos los componentes que busca explicar el empleo más común de éstos en cada caso, tomando en consideración los enfoques más significativos que pudiéramos comentar, esto con la intención de precisar posteriormente el uso de la imagen como un orden interpretativo de las ciudades y así, ir allanando el camino para la posterior imbricación de las obras de arte e imágenes literarias que se emplearán para extraer los imaginarios urbanos e interpretar sus maneras de representación seleccionadas para nuestro tema de trabajo, la imagen de la ciudad de Mérida.

1.4.3. *La ciudad vivida. Representación e imaginario.*

El tema de la *Ciudad vivida*, experimentada, recorrida o en su defecto, muchas veces sufrida, surge como una opción de estudios de las urbes a principios de los años sesenta del siglo pasado; puede considerarse como una forma de abordaje de los estudios urbanos en atención a ciertos elementos que la historia y la sociología tradicional fueron dejando al margen de sus enfoques enciclopédicos tradicionales. Esta mirada posee claros antecedentes de trabajo, elaborados la gran mayoría de ellos, por antropólogos franceses formados en las visiones del estructuralismo como base del pensamiento, así como también miradas conjuntas realizadas por sociólogos y antropólogos.

Entre los antecedentes más destacados de esta manera de observar los comportamientos sociales del hombre en la ciudad a partir del estudio de la *vida cotidiana* y de la llamada producción/construcción del espacio urbano se encuentra el francés Henri Lefebvre, cuyos trabajos constituyen sin duda

alguna verdaderos clásicos de comentario de las realidades urbanas sobre todo, como una acción interpretativa desde la óptica marxista a los usos de la ciudad como expresión del capitalismo.

En ese sentido, Lefebvre estructura buena parte de sus hipótesis de trabajo justo en la determinación de las maneras en que el ciudadano experimenta la ciudad que en muchos casos le es ajena o absolutamente condicionante de comportamientos "especiales" en sus espacios, donde el adoctrinamiento del capital ejerce un papel fundamental en su manera de observar la realidad social y urbana de las ciudades como expresión de una vida degradada y subsumida por el capitalismo y su economía de dominación¹⁹.

Resulta importante mencionar los aportes del antropólogo francés Pierre Sansot (1928-2005), quien en el libro *La Poética de la villa* (primera edición en castellano 1984) observa las circunstancias de lo cotidiano de ciertos personajes escogidos adrede para determinar sus maneras y comportamientos urbanos, así como los hábitos de construcción de los lugares urbanos que frecuentan. El interés de este enfoque por las *pequeñas personas* (personas de a pié) hace que se torne como una opción metodológica importante en la determinación no sólo de los comportamientos urbanos de los habitantes en las ciudades, sino que abre un compás de estudio de las maneras de construcción social en espacios públicos y semi públicos de las ciudades, en tanto expresión de apropiación de esos lugares para desarrollar prácticas signadas por lo habitual de un comportamiento que casi siempre está regido por rutinas sociales, pero que, de

¹⁹ Véase nota de comentario al pié de página número 14.

forma imprevista, puede arrojar al mismo tiempo variantes súbitas de comportamiento que hacen del estudio de los imaginarios urbanos una elocuente manera de aprehender la imagen de la ciudad creada colectivamente y próxima a una no oficialidad decretada como uso común.

En ese sentido, el empleo común de tales espacios ha proporcionado la posibilidad de estudiar la ciudad y sus imaginarios como prácticas de uso, donde la precisión de sus comportamientos orientan la necesidad de ubicarse opcionalmente, en lugares que fungen como nudos (nodos) urbanos, plazas, calles concurridas, así como la incorporación de referentes urbanos de talante más moderno como los comportamientos en las líneas ferroviarias, sistemas de transporte subterráneo y más recientemente lo que se conoce como terminales de pasajeros, por ser justamente, lugares que generan un sinnúmero de imaginarios y comportamientos propios de la cotidianidad urbana.

Tal aplicabilidad de enfoques tiene entre sus principales teóricos a estudiosos latinoamericanos que han dedicado buena parte de sus obras a escudriñar estos fenómenos de la ciudad creados de forma colectiva²⁰.

²⁰ Entre los principales exponentes de esta manera de estudiar la ciudad y las formas de construcción sociales de los lugares urbanos tenemos al francés Marc Augé y su texto *Un ethnologue dans le métro*, (El viajero subterráneo, primera edición en francés 1987), quien a través de la adecuación de un enfoque sociológico, se permite suponer que las líneas del subterráneo de París adoptan una especie de comportamiento similar a las líneas de la mano de un hombre común, donde los recorridos en el metro nos remiten a momentos singulares de la vida misma; Carlos Monsiváis (1995; 2006) y Néstor García Canclini (1996) exponen cada uno a su manera, las consideraciones metodológicas que ejercen para estudiar el transporte público, los itinerarios y recorridos urbanos en una mega ciudad como México D.F., donde cada recorrido por zonas que se desconocen generan nuevos actores imaginativos y con ello, novedosos imaginarios urbanos creados en la interactividad e intersubjetividad urbana; en este grupo podemos mencionar los aportes de Juan Carlos Pérgolis (2000 y Pérgolis y Valenzuela (2008), quienes en este último trabajo titulado “El método en dos investigaciones urbanas: Estación Plaza de Bolívar e imaginarios y representaciones en el transporte público de pasajeros” ofrecen una mirada interesante del

Por otra parte, también destacan los estudios realizados a las formas de apropiación de los espacios semi-públicos así como también las maneras de construcción social y producción de imaginarios urbanos en unidades residenciales, discotecas, donde las prácticas urbanas se tornan como exponentes de los más sugerentes imaginarios urbanos a partir de conceptos como la supervivencia, cultura urbana, arte y enunciaciones narrativas²¹.

1.4.4. Ciudad y representación: imbricación de imaginarios.

Ahora bien, el binomio teórico *Ciudad/Representaciones* constituye una segunda veta de estudios sobre los imaginarios urbanos; están directamente vinculados con las teorías de las representaciones y donde además, ejerce un papel fundamental las disertaciones sobre las imágenes, opciones interpretativas, maneras de creación, soportes de elaboración, y muchas otras formas en que las representaciones (artísticas, literarias y sociales) se amalgaman en una dimensión de intercambios, subjetividades e interrelaciones. De este modo, los imaginarios urbanos se cuentan como una manera para la reinterpretación de hechos del pasado que a su vez permiten realizar visiones prospectivas de las realidades urbanas del presente, de la misma manera, se basan en una de las cualidades o atributos más extraordinarios de las ciudades como es su capacidad para

principal espacio público de la ciudad de Bogotá y las formas de uso y construcción de sus lugares en diferentes momentos del día.

²¹ Sobresalen en este renglón los trabajos realizados por Daniel Hiernaux (2006) titulados “Los centros históricos: ¿espacios posmodernos? (de choques de imaginarios y otros conflictos)”, en el libro Lindón, Aguilar & Hiernaux, (2006) *Lugares e imaginarios en las metrópolis*; Hiernaux & Lindón (2004) “Repensar la periferia: de la voz a las visiones exo y egocéntricas”, en Aguilar (Coord.) *Procesos metropolitanos y grandes ciudades. Dinámicas recientes en México y otros países*; Károly Kerényi (2006) *En el laberinto*; entre otros.

evocar las más variadas, sugerentes, contradictorias, anheladas y hasta conflictivas imágenes, apuntalando en gran medida a las diversidades que la misma cultura urbana ofrece para el *urbanita*.

Los imaginarios urbanos y las representaciones, se transforman en dos de las más importantes vías de estudio que se han integrado plenamente a los análisis urbanos, incluso, la misma rigurosidad de la literatura técnica generada por arquitectos, urbanistas e ingenieros, se ha visto minada por las opciones metodológicas que ofrecen los imaginarios urbanos y las representaciones aplicadas a las ciudades, por ser la dimensión urbana en la que finalmente se construyen los sentidos epistémicos de las ciudades.

En consecuencia, la vía troncal que sostiene buena parte de las interpretaciones de los imaginarios urbanos y las representaciones se caracteriza por la aceptación, por un lado de las variopintas y divergentes culturas urbanas existentes en las ciudades, y por el otro, que ellas no hacen otra cosa sino enriquecer los perfiles heterogéneos de las ciudades que apenas obtuvo un repunte metodológico, a partir de las incorporaciones de la subjetividad urbana como espacio metodológico de las ciencias sociales avocadas al estudio de lo urbano.

La variedad de interpretaciones de la ciudad y de sus imágenes, se construye desde el tema de los imaginarios y las representaciones como una posibilidad que, justo hacia finales de los años sesenta del siglo XX, encontró como bandera de lucha a muchos movimientos catalogados como anti-urbanos en el mundo entero, quienes se propusieron exaltar esta figura

pluridimensional de la ciudad como una necesaria integración de valores culturales que buscan en la ciudad, los espacios idóneos para ejercer sus políticas y actividades culturales *disonantes*, con respecto a los órdenes urbanos planteados como posiciones unidireccionales; así: "se asiste a un interés creciente por entender las representaciones de la ciudad –la ciudad imaginada– que construyen, individual y colectivamente, los ciudadanos de las urbes iberoamericanas" (Hiernaux, 2007: 24).

Uno de los exponentes más consultados en las investigaciones sobre imaginarios urbanos y sus maneras de construcción en las ciudades Latinoamericanas, es el colombiano Armando Silva, quien a partir de las disertaciones basadas en los procesos comunicacionales y sus consecuciones semióticas, abren un abanico de posibilidades de observar la ciudad y los comportamientos ciudadanos pero ahora centrados más que nada, en las maneras en que se van construyendo y mutando los imaginarios urbanos en el fragor mismo de la interactividad social y representativa de la ciudad.

Así pues, las imágenes de las ciudades se transforman a todas éstas como una especie de repositorio de estrategias creativas de entender e internalizar la ciudad por parte de sus habitantes; su actividad se traduce en incontables investigaciones, trabajos publicados, así como también labores inherentes a coordinación de libros dedicados al estudio de las capitales latinoamericanas y los procesos imaginativos.

Son dos los textos que abordan desde una mayor complejidad metodológica el análisis de las tramas de sentido que se gestan

en las interpretaciones individuales - colectivas, desde propuestas estéticas o simplemente enunciación de un parecer sobre la ciudad. Con el libro *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina* (primera edición febrero, 1992), reúne las propuestas desarrolladas con anterioridad en función de una taxonomía posible entre las múltiples y diversas maneras de expresión de los imaginarios urbanos, partiendo siempre de metodologías cuantitativas para extraerlos y determinarlos.

Señala Silva que existen componentes adecuados para la precisión de los imaginarios urbanos, éstos pueden referirse desde la elaboración de *Metáforas Urbanas*, donde nos señala la necesidad de lectura de los imaginarios en función de una constante segmentación de ellos para poder precisarlos; de este modo:

La comprensión del símbolo urbano como expresión deducible de la imagen de la ciudad, entendida ésta como construcción social de un imaginario, requiere de un esfuerzo de segmentación por categorías, en principio formulables de manera abstracta, pero no obstante con una suficiente operatividad en cuanto experiencias que emergen de la misma vida social (...) Comprender lo urbano de una ciudad pasa, por decirlo de este modo, por el entendimiento de ciertos sentidos de urbanización. (Silva, 1992: 118 - 119).

Segmentar para interpretar, metodología aplicable para el estudio de los imaginarios urbanos de ciudades actuales, con cierta densidad constructiva y cotidiana que se traduce en una riqueza simbólica de expresión²².

²² No obstante la aceptación de las metodologías aplicadas por Silva en sus investigaciones de tipo cualitativo, existen cuestionamientos a estas maneras de segmentación y captación en cuestionarios planteados por el autor; en

Por otro lado en el texto compilado por el autor titulado *Imaginario urbanos en América Latina: urbanismo ciudadanos* (2007), reagrupa de forma extraordinaria una serie de subcapítulos y ensayos elaborados por los más importantes investigadores sobre el tema en Latinoamérica²³ en el tema de los imaginarios urbanos, categorías y representaciones. El subcapítulo escrito por Silva retoma el tema de las metáforas urbanas incorporando nuevas estructuras que se transforman en ocho categorías de análisis a partir de la segmentación de la ciudad:

Ocho referencias fundamentales se añaden a la construcción teórica de los imaginarios, y las enumero partiendo de las más concretas y objetuales hasta llegar a las referencias caracterizadas en su mayor función constitutiva del imaginario (...) metáforas urbanas, territorialidades urbanas, emblemas urbanos, croquis urbanos, puntos de vista ciudadanos, miradas ciudadanas, ficciones colectivas, el fantasma urbano y la visión pública de los imaginarios (Silva, 2007: 55).

Se observa en esta manera de encuadrar los imaginarios urbanos como una clara opción de trabajo, la aun recurrente influencia de Kevin Lynch en función de ir segmentando sectores de la ciudad, para luego extraer a través de métodos cuantitativos, los elementos que demuestran mayor carga representativa en la ciudad.

ese sentido García Canclini comenta que: “Si los imaginarios urbanos constituyen una nueva aproximación al estudio de la ciudad que trata de superar las limitaciones que por mucho tiempo tuvieron los estudios urbanos dedicados a describir lugares, al recuento de lo material que en ellos había, también se debería reconocer que es una aproximación que conlleva numerosas dificultades y desafíos metodológicos. Es frecuente que la investigación urbana en América Latina, penetre rápidamente en estas nuevas perspectivas que parecen abrir muchos planos antes ocultos. Pero en el momento de definir las herramientas que hemos usado desde otras miradas. Ante esto una interrogante podría ser ¿qué implicaría actuar así? Por ejemplo el uso del cuestionario tan legitimado en las ciencias sociales en general, y en los estudios urbanos en particular. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Es una buena estrategia recurrir al cuestionario de encuesta para estudiar los imaginarios urbanos?” (García Canclini en Lindón, 2007c: 94).

²³ Además de Armando Silva, en este texto publican José Fuentes Gómez, Jorge Morales, Mónica Lacarrieu, Lyliam Alaburquerque, Fernando Carrión, Manuel Delgado, Tulio Hernández entre otros autores.

Silva y su grupo de trabajo, diversifican mayormente el método de fraccionamiento urbano pues están claros que las realidades urbanas de una ciudad como Bogotá, Sao Paulo, Buenos Aires o Caracas no tienen un punto de inflexión en comparación con Nueva Jersey o Boston. De ahí que, la amplitud teórica sea uno de los aportes más significativos en las obras de Silva, pues tras la visión generosa de la ciudad y sus opciones, viene también una interpretación abierta de las imágenes de la ciudad que dan cabida a los *puentes análogos* como reciprocidad entre lo físico construido y las maneras de representarlos en imaginarios urbanos.

Otra interesante forma de precisar imaginarios urbanos dentro del universo de las representaciones, se centra precisamente en la determinación de las ideas o prospectos de ciudad contenidos en los discursos, ordenanzas oficiales, proyectos, ensayos, narrativas u otras formas de expresión escrita, donde se coloca en operación, dinámicas que implican elementos determinantes en la consolidación de las imágenes de la ciudad.

La gran mayoría de las ideas que implican cuestiones como las transformaciones de los centros históricos de las ciudades, poseen al mismo tiempo los suficientes datos e informaciones valiosas que posibilitan interpretaciones más ajustadas de los momentos de cambios, así como también, la confrontación de las voces disonantes que enarbolan posiciones distintas a las que se desean plantear como opción urbana. La puesta en marcha de los dispositivos de confrontación afloran al mismo tiempo, los necesarios conflictos ideológicos que sustentan los naturales comportamientos urbanos escenificados desde la heterogénea composición social de las ciudades.

Las discusiones que se basan en los presupuestos teóricos acerca de lo que es patrimonio en la ciudad, siempre están aderezadas por las más intrincadas discusiones que dejan a la luz no sólo prácticas y concepciones urbanas del ciudadano común, sino que, la determinación de esas dinámicas relacionales procesan maneras de representar la ciudad y sus imágenes, siendo los imaginarios urbanos, los reductos en que se tejen y cristalizan esas elaboraciones simbólicas y materiales de la ciudad.

Asimismo, una buena parte de este tipo de interpretaciones tienen en las historias de las ideas y de las mentalidades, una fuente inagotable de extracción de imaginarios urbanos, cultura visual y otras maneras de estudiar la ciudad desde sus creativas expresiones recogidas de forma individual o colectiva, al tiempo que exponen pareceres sobre el devenir de las ciudades, al crear en muchos casos dimensiones atemporales que sientan las bases de una apreciación distinta de las realidades actuales de las ciudades.

Sobre este crucial aspecto, las ciudades venezolanas han sido revisadas como una expresión del pensamiento ensayístico y literario de los más prominentes pensadores del país, donde se puede distinguir los momentos más tempranos de conformación de nuestro imaginario urbano nacional, asimismo están presentes las ideas centradas en los análisis de las ciudades cuya fisonomía urbana fue producto de intensas construcciones vanguardistas arquitectónicas que no pasaron desapercibidas por los escritores y ensayistas que observaron los cambios de una

ciudad recoleta, hasta las híper transitadas autopistas de la Caracas contemporánea²⁴.

Esta forma de interpretación de la ciudad, sus opciones y sus imágenes puede considerarse al mismo tiempo como la más tradicional, sin embargo, no pierde vigencia por ser la más acorde para estudiar los momentos de cambios de la morfología urbana, poblacional y económica de la ciudades a la luz de las representaciones más variadas del pensamiento ilustrado o no de una región o país determinado, así como las configuraciones de ciertos grupos sociales que imponen sus representaciones²⁵.

1.5. Relacionamientos: Imaginario urbano - obra de arte. Valores visuales y mecanismos culturales en la ciudad.

Se exponen a continuación algunas consideraciones que buscan establecer conectores eficientes y sustentables entre los imaginarios urbanos y la obra de arte; conexiones que apuntan a la formulación de una visión interpretativa donde se demuestre

²⁴ Valga mencionar dentro de esta novedosa manera de estudiar la ciudad venezolana, los importantes aportes teóricos y metodológicos elaborados por Arturo Almandoz Marte, quien ha dedicado buena parte de sus investigaciones a estudiar el imaginario urbano venezolano a través de la literatura; entre sus múltiples publicaciones destaca la triada de ensayos titulados *La ciudad en el imaginario literario. Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos* (2002); *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres.* (2004); *La ciudad en el imaginario venezolano III. De 1958 a la metrópoli parroquiana.* (2009), todos publicados por la Fundación para la Cultura Urbana. Textos fundamentales para entender el proceso de crecimiento urbano y demográfico venezolano observado desde el estudio de las ideas y la ciudad en el pensamiento de personalidades del siglo XX venezolano. Los tres volúmenes son importantes obras referenciales.

²⁵ Existen otras situaciones que exhiben en su conformación importantes aspectos relacionados con los imaginarios urbanos, especialmente aquellos que se gestan en el mundo avasallante de la globalización y del crecimiento urbano; se hace referencia por una parte a los imaginarios *topo fóbicos*, aquellos que introducen el tema del miedo, la inseguridad, el encierro (Lindón, 2006; Silva, 2007). Sin embargo, vale la pena señalar que este tipo de imaginario urbano no es exclusivo a las realidades sociales latinoamericanas, sino que también se han hecho evidentes en sociedades europeas, por ejemplo la revuelta de las periferias francesas del otoño de 2005, generó de forma inmediata una serie de trabajos que buscaban interpretar no sólo el hecho concreto de la interrupción de la ya perentoria tranquilidad urbana de los ghettos periféricos parisinos, sino que se las observó a través de los enunciados emitidos por el entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Francia Nicolás Sarkozy, quien en una alocución prometió a los vecinos del lugar que iba a limpiar la “chusma” con instrumentos vinculados a la limpieza doméstica, en clara alusión a un producto comercial y en detrimento de una buena parte de la heterogénea sociedad francesa. (Viala y Villepontoux, 2007)

que las obras de arte a emplear en esta disertación, además de ser los reservorios de imaginarios urbanos, también son al mismo tiempo expresión de una extrapolación de atributos y valores contenidos en las mismas obras, es decir, la adecuación de los imaginarios urbanos no debe verse como elementos aislados cuya actuación obedece a las intersubjetividades desarrolladas en la aprehensión de los espacios urbanos, sino que muchos de estos constituyen la respuesta coherente a la elaboración de códigos visuales, operaciones simbólicas y lingüísticas ya resueltas o concebidas en las mismas obras de arte.

Lo que se establece, es un ordenamiento de imaginarios de carácter mayormente visual en el mismo proceso de creación de la obra de arte que: a) contiene los imaginarios urbanos que se transforman como tramas de sentidos en la edificación de la imagen de la ciudad; b) las obras de arte se adecuan de acuerdo a las propuestas estéticas que desarrollan, los propios imaginarios, condicionando en muchos casos las maneras de aprehensión que se llevarán posteriormente a cabo; c) los dispone como rutas de sentido e interpretación de la ciudad, por tanto, las obras de arte extrapolan sus valores formales, estéticos e históricos a los imaginarios urbanos, desde donde se puede:

1. Contar historias recurrentes o novedosas del devenir de la ciudad, mayormente escenificadas en operaciones visuales.
2. Atribuir valores a partir de la dirección de atención hacia los emblemas urbanos, tanto físicos como

inteligibles a partir de las prácticas ciudadanas y sus modelos de interpretación.

3. Imaginar futuros, en tanto que se proyectan en muchos casos como visiones prospectivas de la ciudad que tienen a las obras de arte como expresiones que se adelantan a las elucubraciones devenidas de la literatura técnica especializada.
4. Reconstruir pasados a partir de actos de interpretación que tienen en las obras de arte, expresiones urbanas que permiten ir al pasado para observar dentro de las linealidades históricas, no sólo la continuidad sino la precisión de problemáticas que se experimentan en la actualidad, pero que a todas luces, fueron entramadas en momentos históricos del pasado.

Así pues, las obras de arte y los imaginarios urbanos obtienen una complementariedad lógica pero poco explorada, más aun cuando en la actualidad se opta por la revisión de las prácticas ciudadanas (tránsitos urbanos, corpografías, espectacularización urbana²⁶, parques temáticos, ciudades genéricas²⁷), sin embargo, buena parte de estas maneras de

²⁶ Término acuñado por la historiadora del arte brasileña Paola Berenstein Jacques en el proyecto de investigación adelantado en la Universidad Federal de Bahía, Brasil, arrojando como resultado numerosas publicaciones entre las cuales se pueden mencionar, *Corpus e cenários urbanos I.*, allí publica el ensayo titulado “Espectacularización urbana contemporánea” 2004; *Territórios urbanos e políticas culturais*, 2006, ambos coordinados por la mencionada investigadora. Asimismo, dentro de esta línea de investigación, Berenstein publicó el libro *Estética da ginga. A arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica*, 2001, una extraordinaria revisión de la arquitectura elaborada en los espacios periféricos más famosos de Brasil como son las favelas, interpretados a partir de la obra plástica del mencionado artista.

²⁷ El arquitecto holandés Rem Koolhaas emplea El término *Ciudad Genérica* (1994) para designar las ciudades cuya imagen urbana pareciera ser una especie de estatuto homologador, encontrando extremos parecidos entre distintas ciudades del mundo a partir del empleo de un cierto tipo de fachadismo propuesto por marcas

análisis, han desplazado el estudio de las imágenes del pasado como quien determina etapas superadas de historia urbana. Empero, hay mucho por revisar en las imágenes del pasado para precisar los componentes actuales de la realidad de las imágenes de las ciudades de hoy.

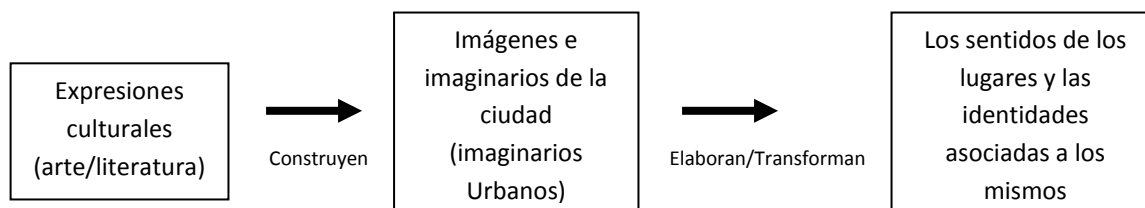
La razón radica en la necesidad de encuadrar con mejor atención, los verdaderos alcances que las obras de arte tienen en la construcción cultural de la ciudad, pues no son sólo expresiones circunstanciales o contextuales de algún momento determinado, sino que se transforman a través de la eficiente interpretación de sus postulados, en documentos evocativos de una sensibilidad y subjetividad preterida por otras maneras de avocar el estudio de lo urbano dentro del giro que ha significado en la historia cultural el tema de los imaginarios urbanos.

Se trata entonces de una proyección en el tiempo que permite emplear los imaginarios urbanos, no sólo como argumento de las representaciones urbanas, sino como expresión constante de situaciones que no se pueden descartar por su conformación subjetiva y proyección imaginal; todo lo contrario, la convergencia de imaginarios en imágenes abre un campo de estudio novedoso para entender y establecer proyecciones sintomáticas de las ciudades y que sobre todo, se traduzcan en imágenes evocadoras de la ciudad.

Para intentar demostrar el comportamiento de las expresiones culturales en la construcción o reformulación de las imágenes de las ciudades, se establece a continuación un cuadro

comerciales, encargadas de hacer similares las imágenes de lugares de tránsito común, tal es el caso de los aeropuertos, restaurantes, campos de futbol y otros espacios semi-públicos transformados en lugares genéricos de la cultura postmoderna.

operativo que se considera, puede ayudar a observar con mayor atención los valores del arte vinculado a la ciudad, como modelos potenciales de asignación de sentidos de los lugares y de los espacios urbanos:



Esta vinculación planteada entre las obras de arte y los imaginarios urbanos, es posible ser precisada en los esquemas de estudio que tienen por caso, la asunción de la ciudad como expresión simbólica de representaciones e imaginarios sociales, casi siempre expresada en una operación de opuestos, en otras palabras, se parte siempre de la idea que permite tensar puentes comunicantes o en su defecto correspondencias teóricas entre la ciudad física construida y su constitución en imágenes e imaginarios.

Es justamente la adopción de teoría de opuestos lo que permite con mayor asiduidad, ir incorporando las imágenes de la ciudad, sus procesos constitutivos y estrategias culturales de aprehensión, sin el acostumbrado desmerecimiento que otrora se le daba; ya es un hecho plenamente aceptado que la configuración de figuras puente entre la teoría arquitectónica y la historia cultural urbana, no hace otra cosa sino enriquecer los estudios sobre las ciudades y sus imágenes²⁸.

²⁸ En la opinión del arquitecto Adrián Gorelik, se debe considerar: "La figura de la *Ciudad análoga* como uno de los puentes más firmes e inquietantes que se han tendido entre la teoría urbana y arquitectónica y la historia cultural en el último medio siglo, comparable, en densidad y potencia —ya que no en difusión y uso—, a otras figuras puente que conectaron el pensamiento de la ciudad con diversas áreas de conocimiento en la Modernidad, como fue la figura iluminista de *espacio público*, la romántica de *organismo*, la científico-vanguardista de

En la opinión especializada de Armando Silva, existe una operación de opuestos interpretativos que ponen en evidencia por un lado, las maneras en que la ciudad se puede estudiar a partir de la determinación de los componentes visuales y prácticas urbanas tales como los croquis urbanos, emblemas urbanos y miradas ciudadanas²⁹, y por el otro, demuestra que en la interpretación de los caracteres signícos de estos componentes urbanos no hacen otra cosa sino ejercer funciones complementarios para el entendimiento y procesamiento cultural de la imagen de la ciudad.

La confrontación simbólica de ciertos atributos urbanos, constantemente observados entre lo que se considera el mapa y croquis, como un principio común de representación y lectura colectiva de espacios, costumbres y construcciones culturales en la ciudad, exalta la fuerza imaginativa latente de los individuos, en consecuencia, las lógicas apegadas a los sistemas de representación visual e imaginario hacen que exista un componente oficial de demarcación en el caso de los mapas, cuyas líneas gruesas fungen como limitantes del espacio, en descargo para el autor, los croquis representan una libertad de imaginación que hacen que sus contornos sean expresados con

espacio-tiempo, o la más reciente, propuesta por Foucault con enormes repercusiones, de *espacio-poder*.” (Gorelik, 2010: 55)

²⁹ La idea referida a los imaginarios urbanos a partir de los croquis, los emblemas urbanos y las miradas ciudadanas se pueden precisar en los planteamientos de Armando Silva de la siguiente manera: “**Opongo el mapa al croquis**. Gráficamente un mapa puede dibujarse por una línea continua que señala el simulacro visual del objeto que se pretende representar (...) el croquis al contrario lo concibo ‘punteado’, ya que su destino es tan sólo representar los límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social” (Silva, 1992: 59-60, negritas del autor); por su parte el tema de los emblemas urbanos y las miradas ciudadanas quedan definidas por el autor en los siguientes términos: “Los ‘emblemas urbanos’, como objetos seleccionados por la ciudadanía o como parte de ella por ser poseedores de la mayor concentración simbólica en sus representaciones colectivas, actúan como íconos de reconocimiento de las culturas urbanas para un determinado territorio y por períodos concretos (...) Las ‘miradas ciudadanas’ se refieren a los análisis de imágenes visuales urbanas donde el sujeto de emociones se proyecta y se encuadra en lo que mira —como en las que circulan en los medios representando paisajes urbanos— y busca recolectar instantes urbanos en distintas épocas.” (Silva, 2007: 56,58)

líneas punteadas, en tanto su capacidad de constante apertura, permite que estén formulados en composiciones variables y se mantenga sometida a diario a re-elaboraciones imaginarias, fuera de la oficialidad propia del mapa.

Se observa que el comportamiento de ese "croquis" libre, abierto a las capacidades imaginativas, en muchos casos incontenibles en normas, manuales o códigos demasiados específicos, adopta en buena parte los mismos comportamientos que activa el artista en el proceso creativo de las obras de arte, es decir, dentro de su ejercicio creador.

En ese sentido, los espacios de intercambio social, se tornan en los lugares más idóneos para la estimulación sensorial y la activación de estrategias lingüísticas, simbólicas, identitarias, logrando así generar un *Territorio diferencial*, que en palabras de Silva:

El territorio en cuanto marca de habitación de persona o grupo que puede ser nombrado o recorrido física o mentalmente, necesita pues, de operaciones lingüísticas y visuales entre sus principales apoyos. El territorio se nombra, se muestra o se materializa en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca sus límites. (...) El territorio en su manifestación diferencial es un **espacio vivido, marcado y reconocido** así en su variada y rica simbología..." (Silva, 1992: 50-52, negritas del autor)

Con la activación del espacio o territorio diferencial, también se hacen efectivas las puestas en marchas de otros procesos interpretativos de la realidad geográfica, histórica y cultural del lugar, logrando con ello que se puedan rastrear esas imágenes de acuerdo a las maneras de asunción de los atributos urbanos construidos y las representaciones, imágenes e

imaginarios generados, cuyos soportes de ejemplificación tienen en las obras de arte, objetos especiales de extraordinario valor histórico, donde se incluyen desde luego, la prefijación visual, conceptual y representacional de los emblemas urbanos y que se encuentran lógicamente, contenidos en las miradas ciudadanas; además se pueden agregar, las miradas que desde el arte y la literatura se generan para representar la ciudad y su imagen. Así queda expresada esa operación de opuestos que definitivamente, complementan las directrices creativas de la imagen de una ciudad, y hacen del arte una vía de creación de sugerentes imaginarios urbanos.

1.6. Visiones constructivas del arte y los imaginarios urbanos en América Latina: breve panorámica y coda.

Para el teórico Néstor García Canclini, los imaginarios son una cualidad que tienen, en este caso, las ciudades que albergan la extraordinaria posibilidad de convertirse en medios comunicacionales, pues en su conformación tiene implícita la problemática urbana entre realización y expresividad.

En su ya clásico libro *Imaginarios urbanos*³⁰, el autor plantea que: "Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con todas las pretensiones de racionalizar la vida social" (García Canclini, 2005a: 72); este razonamiento encontrará años más tarde una especie de concreción teórica adelantada por el estudioso mexicano - argentino, declarando en

³⁰ Texto que recoge una serie de charlas y conferencias dictadas en la Universidad de Buenos Aires en 1997; allí aborda la problemática de los imaginarios urbanos en las grandes ciudades latinoamericanas y de la incidencia del multiculturalismo con énfasis en América Latina en tiempos de globalización.

una entrevista realizada en febrero de 2007, en la que examina más a fondo la vinculación entre lo físico construido y la expresividad siempre presente en una ciudad:

Una primera cuestión es qué entendemos por imaginario. Según la línea teórica, la actividad o la disciplina en la que nos situemos, las definiciones cambian. A mí me resulta atractiva la definición lacaniana que contrasta lo simbólico y lo real (...) terminó por optar por una concepción que yo llamaría socio - cultural, que coloca lo imaginario en una línea más heterogena de pensamiento. Esta heterogeneidad resulta de que existen, sin duda, fuentes que se pueden rastrear desde la sociología del conocimiento (García Canclini en Lindón, 2007c: 89 - 90).

Existe para el autor la necesidad de teorizar los aspectos simbólicos que determinan y cualifican a la ciudad, más aún en ciudades como las latinoamericanas, cuyos usos de los espacios públicos y de las dinámicas relacionales generan la mayor cantidad de imaginarios que pueden ser empleados desde distintas metodologías, pues contienen en su expresión los relacionamientos entre el marco escenográfico construidos y la representación que se hace de ellos.

Por otro lado, también resultan vitales las actividades que se desarrollan en sus espacios, mostrando alternativas socio - culturales que se transforman en determinados momentos en iconografías susceptibles de ser analizadas por la riqueza de la carga simbólica que las caracterizan. Así, en las realidades actuales de las grandes ciudades, se hace supremamente difícil acceder a estudios totalizadores de sus imágenes y representaciones, pues:

Las grandes ciudades en crisis son el escenario en que se exhibe la declinación posmoderna de los metarrelatos históricos, de las utopías que imaginaron un desarrollo humano ascendente a través del tiempo. Aun en las urbes

cargadas con signos del pasado (...) el agobio del presente y la perplejidad ante el porvenir incontrollable, reducen las experiencias temporales y privilegian las conexiones simultáneas en el espacio (García Canclini en Hernández, 2010: 444).

Es la simultaneidad de significados lo que permite que los imaginarios, en este caso urbanos, se transformen en una fuente de estudios que van más allá de lo meramente construido, representando una posibilidad de articular lo estructural, el carácter funcional y re-creación simbólica, que remiten a una especie de experiencia existencial.

Los imaginarios para García Canclini son: 1.- Fenómenos expresivos que generalmente manifiestan pareceres de la colectividad que difieren de las intenciones homogeneizadoras de la realidad urbana; 2.- Son estructuras socio - culturales que están justo en el límite de lo real y lo imaginado, es decir de lo que se tiene y lo que se aspira tener en un lugar determinado, acentuando el atributo de lo simbólico, dada su rica estructura compositiva; 3.- Tienen una ascendencia poliédrica, porque la ciudad es heterogénea, obedeciendo incluso a temporalidades históricas, por otra parte no son estables y tienen la particularidad de mutar, a pesar de la condición de relacionamiento entre lo físico construido y la elaboración de imágenes e imaginarios.

Mónica Lacarrieu es una antropóloga urbana argentina, cuya investigación viene a constituir en este trabajo una especie de opinión síntesis de las opciones teóricas y metodológicas anteriormente comentadas. Para esta autora la imagen de la ciudad posee una manera alternativa de nombrarla y estudiarla,

ésta parte justamente del vínculo entre lo construido y la percepción –en tanto expresión cultural– esgrimida por los habitantes y usuarios de la ciudad.

El análisis de la *imagen urbana* realizada por Lacarrieu en un artículo titulado *La insostenible levedad de lo urbano* (2007)³¹, advierte de la importancia de analizar a profundidad las ya existentes perspectivas unívocas que, siempre está vinculada con la materialidad física de la ciudad –Lacarrieu la menciona como la *pesadez*– devenida de las reflexiones que tuvieron como objeto de trabajo la imagen de la ciudad industrial.

Ante tal enunciado epistemológico, la autora apuesta por el nuevo papel que toma la dimensión simbólica de la ciudad, o bien la producción y apropiación de los espacios públicos, considerando la relevancia que adquieren los imaginarios y representaciones urbanas en las prácticas de los artistas, escritores y ciudadanos.

La imagen urbana tiene según la autora una acepción que es determinada por la elaboración de un *núcleo duro* de la imagen, gestado justamente en los momentos de cambios sociales y en las proyecciones que se plantean como prospectos de ciudad, es decir, la imagen urbana parte de una premisa puntual:

Desde hace menos de 100 años las representaciones visuales de las ciudades las han vendido. Como en las tarjetas postales, dichas representaciones visuales no reflejan simplemente los espacios reales de la ciudad, sino las

³¹ Los argumentos planteados en este texto también han sido desarrollados en otros trabajos y entrevistas; valga mencionar el artículo en coautoría con las antropólogas María Carman y María Florencia Girola titulado *Miradas antropológicas de la ciudad: desafíos y nuevos problemas* (2009), asimismo referimos a una entrevista realizada a la autora en el año 2006 por el cuerpo editorial de la página www.cultura-urbana.cl [consulta diciembre, 2010] cuyo sugestivo título nos animó a precisar: *Hemos tendido a generar disciplinas fronterizadas*.

reconstrucciones imaginativas –desde unos puntos de vista específicos– de la monumentalidad de la ciudad (Lacarrieu, 2007: 49)

En líneas generales, la imagen de la ciudad generada como una especie de consenso, de síntesis de una gama de atributos urbanos que se plantean para su empleo en diversos fines, poseen en su formulación una cantidad de relacionamientos que la autora analiza a partir de la pesadez de lo material, así se crea el *Núcleo Duro* de la imagen de la ciudad que no es otra cosa que: “el resultado de un trabajo de delimitación de un modelo cultural urbano, que con pocos cambios persiste hasta la actualidad” (Lacarrieu, 2007: 50).

Es la construcción de una imagen síntesis dura, enfatizando con frecuencia el cuerpo de la ciudad, exhibiendo su grandilocuencia, propiciando entonces su uso como banderas de cambios, o en su defecto como marcas inamovibles que el tiempo no puede cambiar; así pues:

Las imágenes urbanas acaban constituyéndose en la materia prima de los discursos, los valores y las prácticas sociales. Hay imágenes que son legitimadas y se tornan hegemónicas en las disputas sociales. Suelen aspirar a definir proyectos urbanos que pretenden imponerse a la ciudadanía, conformando y transmitiendo valores y comportamientos desde los cuales se decide qué rasgos culturales deben asumirse. (Lacarrieu, 2007: 51).

Resultan muy conveniente para la investigación los planteamientos y reflexiones desarrollados por Lacarrieu, pues permite articular los presupuestos interpretativos que se desean desarrollar de la imagen de la ciudad de Mérida entre 1950 y 1970, pues desde la perspectiva esgrimida en la investigación, es en esta etapa de tiempo que se vertebran en

una intencionalidad constructiva y conciliatoria propuestas centradas en la pesadez material de los monumentos, que reflejaban el poder de las instituciones activas en ese momento y que a través de los edificios, proyectos urbanos, discursos y otras formas de expresión visual y escrita, mostraban tal vez inconcientemente la voluntad de generar una imagen de la ciudad *dura*, proyectada incluso, como se intentará demostrar, hasta nuestro días.

Ahora bien, tal intención se alimenta de unas imágenes precedentes generadas en buena parte desde el relato literario y las expresiones plásticas previas a 1950, es decir, la *imagen dura* que se proponen analizar de la ciudad de Mérida, se construye tomando dos claras fuentes enmarcadas en particulares contextos históricos:

1. La vertebración de intenciones modificatorias de la imagen de la ciudad de Mérida como motivo transformador de la ciudad, manifestada no solamente en una propuesta arquitectónica, sino que vinculada a formas espaciales, culturales, sociales de expresión de una "alta cultura".
2. Fundamentada en la imagen de la ciudad desarrollada por lugareños, académicos y visitantes que en sus dinámicas perceptivas han realizado propuestas estéticas de representación que contribuyeron a la formación de esta imagen de la ciudad.

Valga oportunamente señalar que la interpretación de estos imaginarios urbanos y de sus representaciones, ofrece la oportunidad de mirar desde una perspectiva histórica la creación de esta imagen de la ciudad desde los procesos perceptivos del corpus seleccionado, la imagen generada, extraída de las representaciones, y las proyecciones de los imaginarios urbanos que la conformaron, pues al decir de Lindón las imágenes y los imaginarios urbanos precisan imágenes urbanas en el futuro, y permiten reconstruir pasados.

Para el especialista en semiótica de la imagen, el mexicano José Fuentes Gómez, los imaginarios urbanos y las imágenes urbanas representan dimensiones a través de las cuales los distintos habitantes de una ciudad le dan sentido a sus prácticas cotidianas, amparadas en el acto cotidiano pero fundacional de habitar la ciudad, en ello existen variantes de suprema importancia pues evidencian además de las identificaciones con los lugares y los espacios, diferencias que marcan definitivamente el carácter heterogéneo de la ciudad; en este sentido, para el teórico mexicano los imaginarios urbanos son:

Construcciones sociales e históricas que llevan a la creación continua e indeterminada de figuras, formas e imágenes de la ciudad. A través de ellos se busca aprehender y comprender las características y atributos reales o irreales de la ciudad y la vida urbana. En suma, los imaginarios podemos considerarlos como gnoseología urbana del ser y estar, del habitar y trabajar, e implican conocimiento de la ciudad, de las distintas marcas de ella. (Fuentes Gómez, 2000: 9).

La puesta en marcha de procesos vinculados a la construcción social de los lugares, así como también la elaboración de

representaciones, tienen en los imaginarios urbanos y sus activas redes de conocimiento y recreación de los atributos en principio visuales de la ciudad, abren una variedad considerable de interpretaciones de la imagen de la ciudad, más aun cuando se considera que los imaginarios urbanos poseen cualidades relacionadas con la historicidad, es decir, se los puede determinar en su contexto de creación.

Bdigital.ula.ve

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

Capítulo 2

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

2.1. La obra de arte y la ciudad: presunciones, correspondencias. Hacia la interpretación de las representaciones y los imaginarios.

La obra de arte como objeto especial de creación humana, posee entre sus innumerables atributos la condensación de al menos tres valores conceptuales que en su conjunto se transforman en claras potencialidades que hacen del arte una expresión fundamental y vital en la formación del ser humano.

En palabras del teórico del arte español José Fernández Arenas (1984) estas particularidades se pueden manifestar en *Valores Estéticos*, aquellos expresados en las lógicas dinámicas relacionales extendidas entre el hombre-artista integrante de una sociedad y las categorías vinculadas al gusto, es decir a las conceptualizaciones estéticas que priven al momento de creación de la obra de arte; *Valores Artísticos*, aquellos propiamente derivados del hacer del arte en tanto manejo técnico, expresivo y representativo, en otras palabras, se circunscribe casi que exclusivamente a los manejos formales y temáticos en la obra de arte producida; y un tercer valor que lo determina –según el autor–, el *Valor Histórico*, centrado en una potencialidad expresiva que debe ser extraída de la obra de arte de acuerdo a ciertos métodos especializados orquestados en la historia del arte.

Este último valor mencionado, no sólo contiene la esencia mayormente comunicativa de la obra de arte, sino que se puede constituir en el carácter trascendente de ese objeto especial.

Se puede observar que más que valores, son realmente categorías de análisis que pueden dar cuenta de una riqueza expresiva y estética, al tiempo que se traducen en vestigios o singularidades actuales que deben ser consideradas por las ciencias sociales como condición fundamental del hombre; no obstante, se hace necesario que dentro de cualquier investigación que tenga en su perspectiva de análisis el estudio de obras de arte, imágenes o representaciones visuales, se procure vertebrar los valores o categorías anteriormente mencionadas en una potencialidad superior, aquella que encaje en una dinámica representacional-expresiva-argumentativa.

Se trata entonces de la necesidad comunicativa de la obra de arte, es decir, la construcción de un lenguaje escrito y figurativo que en su conjunto adecua una serie de códigos expresivos cuyo fin principal no es otro sino el acto comunicativo entre un individuo-artista, un objeto producido y una codificación hecha lenguaje especial: una obra de arte puede ser considerada sin lugar a dudas como el depósito de una relación social (Baxandall, 1981)

Consecuentemente, para que se activen estos valores y el argumento principal intercomunicativo cale como un mensaje debe existir un receptor que reciba y procese la información requerida, en ese sentido se puede hablar en primer término del observador o espectador como un individuo cualquiera que experimenta procesos perceptivos y que, al momento de corresponder a esa inquietud fomentada posiblemente desde la curiosidad lógica perceptiva se detenga a observar con cierto empeño una obra de arte, y en segundo término, existe el individuo cuya *mirada* especializada en la de-construcción de

esos códigos figurativos pueda argumentar o contra-argumentar desde el proceso creativo hasta la conformación técnica y expresiva de la obra de arte.

Como quiera que sea, en ambos escenarios se plantea un principio de configuración colectiva de la obra de arte, es decir, se construye colectivamente a través de procesos de conformación que hacen de este objeto especial un producto netamente cultural, comunicativo, con valores expresivos pero se insiste, esencialmente comunicacional.

Para el sociólogo urbano norteamericano Lewis Mumford (1895-1990), son dos las principales obras de arte de carácter colectivo que el hombre en su historia habría creado: la *Ciudad* y el *Lenguaje*; en ambos casos el principio básico de la intercomunicación priva para que se pueda esgrimir tan generalizada pero interesante propuesta teórica.

Sin embargo, interesa de forma especial la estructuración de los caracteres compositivos existentes por lógica razonable, entre la obra de arte (plástica y literaria) como producto individual, esbozada y ofrecida para la disertación o estimulación sensorial ex profeso y las correspondencias que se puedan tejer entre ésta y la ciudad, conexiones que pueden arrojar –como se vera en el trascurso del texto– interesantes y determinadas presunciones que tienen a la ciudad de Mérida, Venezuela como principal motivo de análisis.

En la determinación y construcción del modelo teórico aplicable para esta investigación, se hace necesario hallar una especie de mínimo común denominador que permita establecer con mayor

celeridad las correspondencias entre obra de arte y ciudad, del mismo modo se trata de observar los procesos de creación y configuración mutua entre la obra de arte y la ciudad, en una escala proporcionalmente directa, es decir, son innumerables los estudios que precisan la contención figurativa, escrita y expresiva de la ciudad traducida en códigos dentro de la obra de arte, siguiendo por tanto una escala relacional directa y argumentativa que plantea una dualidad que va de lo general a lo específico (ciudad-arte), ahora bien, ¿qué sucede cuando se propone seguir un rumbo inverso, cuando se formulan esquemas de lectura que busquen observar las maneras con que el arte puede construir o ayudar a construir la ciudad?.

En ello se pretende crear una lectura alternativa de un corpus visual y escrito que derivará en una serie de propuestas que hacen de la investigación la expresión de una voluntad interpretativa de la imagen de la ciudad, pero argumentativa de los modos con que éstas imágenes han sido procesadas y aceptadas como verdades unidireccionales por la historia cultural urbana de la ciudad de Mérida.

Es por ello que se procura determinar y analizar la imagen como último estado de un complejo proceso bio-perceptivo, cuyo producto es esencialmente visual, pero que también obedece a fórmulas y ordenamientos como construcciones mentales, insertas dentro de marcos sociales y representacionales, obteniendo así valores colectivos de alcances históricos importantes; de ahí que, la imagen se transforme en una de las claves de esta investigación, alcanzando una doble acepción primigenia: la imagen de la ciudad y la imagen como producto artístico cuya

intencionalidad obedezca a un proyecto estético pero con orientaciones culturales y de alcance colectivo.

La conjunción de términos como percepción, imagen, representación, imaginario, parecieran encontrar ciertos puntos o lugares comunes en la construcción de un ideario conceptual y definitorio, se trata de la creación de la ejecución voluntaria de una variedad de etapas constructivas que tienen en común la construcción de una imagen; sin embargo, cada una de las etapas antes mencionadas contemplan a su vez sub-etapas configurativas de vital importancia pero que, se insiste, casi todas tienen en la construcción de un sistema de representación esencialmente visual su principal cometido. Se puede hablar de la imagen como recurso, por ser justamente la portadora de valiosa información condensada y amalgamada de distintas maneras.

Se puede hablar de una imagen colectiva, construida adrede en el fragor de las formas dinámicas de convivencia sociales experimentadas por todos los individuos, incluyendo especialmente al individuo artista, quien tal vez sin considerarlo específicamente, está elaborando una imagen que tendrá o no dependiendo del contexto social y de la forma de elaboración, una visión singular del contexto urbano y de la cultura urbana que la soporta³², de este modo, la imagen y sus opciones representativas se transforman en los repositorios de

³² Uno de los estudiosos más asiduos de la cultura urbana en las ciudades venezolanas y latinoamericanas lo constituye Arturo Almandoz, para quien: "La cultura urbana viene dada por el conocimiento que el individuo tiene de las opciones que la aglomeración urbana le ofrece: opciones para contemplar, para actuar, para crear; posibilidades entre las cuales el individuo urbano puede escoger, pudiendo incluso optar por su rechazo, pero en todo caso, opciones que el individuo ya no puede dejar de tener presente en tanto existentes" (Almandoz, 2000: 82).

valiosa información acerca de las maneras de representar la ciudad, ya sea por el individuo-artista o en su defecto por el ciudadano común.

Para la arquitecta venezolana Eligia Calderón Trejo, la historia es una de las ciencias sociales que preconiza la posibilidad de examinar distintos eventos históricos como procesos abiertos y dinámicos, permitiendo asimismo que existan varias lecturas de fenómenos históricos, así como contribuye a revisar la realidad con cierta lógica entre varias posibles, existiendo incluso la extraordinaria capacidad de observar a través de las imágenes algunos componentes que se podrían considerar como pre-figurativos, prescriptivos o incluso sentenciadores de dinámicas urbanas, que en muchos casos como se verá más adelante, se adelantan a las ciencias sociales con sus metodologías y técnicas. Así pues para Calderón la precisión y extracción de datos y códigos que se podrían reconfigurar como iconográficos se logra a través de un cierto tipo de traslado y recreación de la imagen:

Gracias a un impulso-proceso que permite traerlas de nuevo al presente (...) cumpliéndose a partir de un acto de reconocimiento/percepción, donde tiene cabida la intuición como forma de acercamiento, en la cual el observador es capaz de trasladarse al interior del objeto de su atención y comprenderlo a partir de las particularidades que lo hacen un objeto único. (Calderón Trejo, 2012: 36-37)

Hasta acá se puede observar de manera sucinta la importancia trascendental que alberga la obra de arte hecha imagen y su vinculación con las expresiones representacionales que la ciudad fomenta desde sus propios espacios interiores y de convivencia entre los individuos; a estos tres valores de la obra de arte anteriormente expresados, se puede sumar también

el valor de convertirse en vías expeditas y especiales de estudios de la imagen de la ciudad, aspecto este considerado como fundamental por la historiografía urbana desarrollada a partir de los años sesenta del siglo pasado, sobre todo, aupada por el espaldarazo que el culturalismo –en tanto principio ideológico colectivo– sumó a los estudios de las ciencias humanas.

Bdigital.ula.ve

2.2. Obra de arte. Conjunción de poéticas.

El ejercicio comunicacional planteado en un proceso de creación de imágenes, sea este derivado de la intencionalidad propiamente artística, o expresión interlocutora como capacidad humana, puede al mismo tiempo ser visto como una adecuación en que, desde el lenguaje escrito, así como también a partir del lenguaje figurativo plástico, se abordan temáticas y problemáticas epistemológicas de la realidad social y cultural de la humanidad.

Se trata de emplear las representaciones como una alternativa analítica en la construcción o determinación de espacios urbanos, por ser justamente en la ciudad y desde la ciudad donde se establece los encuentros y dinámicas de convivencia que forjan por tanto lo que se determina como cultura urbana; en otras palabras y siguiendo a uno de los más destacados sociólogos urbanos de los últimos años Richard Sennett, es en la ciudad el espacio-tiempo en que la convivencia, discrepancia, conflictos, tensiones y naturalizaciones de las diferencias adquieren mayor visibilidad (Sennett, 1991: 160-161).

Todo proceso de interacción genera imágenes, incluso las palabras escritas devienen de un proceso prefigurativo que tiene en la imagen su fase genésica, pues como bien lo ha señalado Michel Foucault "la imagen antecede a la palabra, sólo queda como misión la deconstrucción del conjunto de símbolos culturales que la produce" (Foucault, 2007: 187)³³, sin embargo,

³³ Para el artista plástico venezolano Miguel Von Dangel, (Premio Nacional de Artes Plásticas, 1991) la palabra y la imagen obtienen una vertebración singular por proceder ambas de un ejercicio libre (en el caso del arte y de la

es en la ciudad donde esta imbricación obtiene los mayores y mejores resultados, por ser el lugar en que se establecen las formas preceptuales con mayor asiduidad, siendo entonces el recurso primordial con que los estudios culturales encuentran las fuentes inmediatas de revisión de la imagen como un producto cultural.

Ahora bien, se busca precisar y analizar ciertas etapas de la capacidad imaginativa del ser humano, pero con énfasis en la producción y recreación de una imagen cuya intencionalidad sea engendrar obras que contengan el grueso de la cultura visual de la sociedad, más específicamente, de la creación de la imagen de la ciudad; en palabras de la teórica venezolana Carmen Bustillo:

[Interesa] indagar los rasgos específicos de la facultad imaginativa que contribuyen a los procesos de fabulación, y, más concretamente, aquellos de intencionalidad estética. Es decir, la operación ejercida por un sujeto autor en función de crear –inventar– un mundo ficticio, operación según la cual los procedimientos de selección, asociación y combinación de los materiales obedece a un determinado proyecto estético. Por ello, entendemos la imaginación desde las posiciones que la conciben como <<acto>> en contrapartida al fenómeno que se da en los sueños, alucinaciones y otras. (Bustillo, 2000: 150)

La clara referencialidad a la necesidad de precisar imagen y palabra como el binomio esencial en que las representaciones fundamentan su opción o vigor cultural, determina al mismo tiempo la imbricación que supone trabajar con el arte y la literatura en tanto expresiones culturales y depósitos de

literatura), representacional y como producto de una reflexión densa e intensa; así lo señala: “Por otro lado haríamos bien en no ignorar que toda palabra igualmente es imagen, o aun máscara de la imagen, condición sin la cual esa palabra se convertiría en espíritu sin cuerpo, en fantasma, en espejismo sin contorno, en despreciable especulación, (en la nada)” (Von Dangel, 1997: 26)

imágenes y representaciones de singular valor, que, aunadas a la necesidad conceptual de dirimir y recrear la imagen de la ciudad, no como concepto a priori, sino como tarea a construir, sobre la base de posibilidades preceptuales, ejercicio representacional y adecuación de imaginarios, se transforman en vías extraordinarias de análisis de la ciudad, de sus procesos culturales de creación, de sus conflictos, de sus tensiones. De este modo se considera importante partir de un hecho concreto:

A la convergencia temática, hay entre las artes una convergencia poética, retórica, histórica y semiótica. Todas ellas constituyen lenguajes artísticos. Compartiendo numerosos recursos se comportan como códigos complejos y conllevan análogas formas de comunicación. De ahí este corolario: tanto las obras literarias como las pictóricas constituyen textos artísticos. Pueden ser leídas (o interpretadas) partiendo de unos procedimientos retórico-discursivos y de un circuito comunicativo que les resultan comunes, aunque varíen según los distintos lenguajes artísticos y según los autores, corrientes y épocas. (Nicolás en Wentzlaff-Eggebert, 1999: 21)

Para intentar ilustrar con mayor celeridad el presente planteamiento, es oportuno recurrir a la opinión de dos reconocidos teóricos latinoamericanos, cuyas sesudas investigaciones han mostrado la pertinencia, originalidad y sobre todo los alcances del empleo del arte y la literatura, ahora avocados a desentrañar asuntos más intrínsecos de la realidad social de las ciudades latinoamericanas y sus maneras de construcción de imaginarios sociales, específicamente de imaginarios urbanos.

En la opinión de la historiadora del arte uruguaya-argentina Laura Malosetti Costa, dos son las taxonomías mayormente utilizadas por la sociología urbana para distinguir la ciudad del campo: ciudad es aquello que no es campo y viceversa. No

obstante este clásico definitorio de los estudios urbanos ya ha sido superado como propuesta teórica y metodológica, en tanto que, se acepta casi de manera inexorable que gran parte de las ciudades con mayor carga demográfica en el mundo, han absorbido los componentes espaciales-rurales pasando a ser sociedades eminentemente urbanizadas³⁴.

Sin embargo, como se verá en algunos pasajes de la investigación, esto no quiere decir que sea un avance en calidad de vida o en opciones dentro de la especialización funcional que se ejerce en la ciudad. No obstante este confróntese entre ciudad y campo, así como también los lamentables saldos arrojados en tal diatriba social, constituyen para la teórica argentina el principio básico del relacionamiento contextual, basado en la capacidad perceptiva que posee el ser humano.

Por tanto, el hombre habitante de la ciudad como el campesino, se insertan en una red de relaciones que condensan las ideas,

³⁴ Entre los numerosos estudiosos formados desde el campo de la historia del arte y que han dedicado a analizar las problemáticas urbanas a partir de las perspectivas de la representación, asumen como dato esencial las cifras emanadas de las perspectivas cuantitativas, para con ello observar el devenir de las imágenes y las representaciones. Entre éstos se pueden mencionar a la costarricense Florencia Quesada, la brasileña Paola Berenstein Jacques y al español Manuel Delgado; para el caso de los dos últimos teóricos mencionados, comentaremos sus trabajos, enfoques metodológicos y teóricos más adelante. Para Quesada, los indicadores del avance del proceso de urbanización en las ciudades latinoamericanas ha crecido con decidido portento, siendo las capitales de los países con menor desarrollo económico los centros de ese impresionante avance urbano: “Según un informe de las Naciones Unidas sobre las aglomeraciones urbanas realizado en el 2003, de las 24 megaciudades del mundo (con más de 8 millones de habitantes), cuatro se encuentran en América Latina: Ciudad de México (18,7 millones, la segunda ciudad más grande del mundo), São Paulo (17,9 millones), Buenos Aires (13 millones) y Río de Janeiro (11,2 millones). Lima, con 7,9 millones pronto formara parte de estas cifras oficiales que la colocarán entre las megaciudades latinoamericanas. Entre 1950 y el año 2005 el porcentaje de la población urbana en América Latina y el Caribe pasó de 41,9% a 77,6%. Se estima que para el año 2030 esta cifra aumentará a 84,6%. Actualmente la mayoría de la población en América Latina y el Caribe es urbana, más que la población urbana europea (73,3%) y un poco menor que la población urbana norteamericana (80,8%)” (Quesada, 2006: disponible <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a03.htm>).

sentimientos, deseos y frustraciones, que en buena parte de los casos, van a ser contenidas en imágenes y representaciones, conformando del mismo modo, distintas temporalidades de esos lugares, es decir, los procesos de relacionamiento que se tejen con el entorno inmediato permiten que a través de las imágenes generadas se pueda apreciar las formas en que la capacidad imaginativa del individuo las recreó, trascendiendo la linealidad del tiempo, pues al colocarlas en el campo de las relaciones se pueden observar, entre otras cosas, los invariantes referenciales y los contextos que las generan.

Esta cualidad de las imágenes de la ciudad y el campo, han sido uno de los eventos más revisados por la historia del arte, donde, las imbricaciones culturales de las imágenes se remontan incluso hasta tiempos de la antigüedad clásica, sin embargo continúa la autora, se hace necesario observar el comportamiento de estos vectores temáticos en las historias visuales de las distintas regiones de América Latina, por encontrarse allí buena parte de la esencia tan cara y buscada de la identidad y del ser de esta parte del mundo; para Malosetti Costa:

Las ideas de cambio y de progreso encarnadas en la vida de la ciudad, así como la contemplación bucólica o la evocación nostálgica de una pastoral campestre como su contrapartida han sido tópicos que nos llegan desde la antigüedad, poniendo en imágenes tanto literarias como visuales las sucesivas expectativas, crisis y decepciones que acompañaron la historia de los acontecimientos y sociedades humanos (...) Aun cuando en América los vínculos entre naturaleza y cultura parezcan subvertirse y tomar rumbos diferentes del ámbito europeo, el punto de partida de nuestra herencia cultural debemos buscarlo allí (Malosetti Costa, 2007: 7)

Se coincide con la mencionada investigadora, en creer que la compenetración o incluso la disertación de los componentes inter-subjetivos trazados en las imágenes, se deben convertir en el *leit motiv* de buena parte de las investigaciones que tengan como objetivo el empleo de las representaciones visuales y escritas para el estudio de la ciudad, con ello no se trata de establecer rastreos o levantamientos de tipo arqueológico o en su defecto de perseguir esquemas compositivos de la etnología urbana, se trata de adecuar los lineamientos de la historia del arte como disciplina humanística especializada en la de-construcción iconográfica de las imágenes.

Asimismo, con la intención de realizar un ajuste teórico-metodológico, surge entonces el empeño en utilizar las imágenes que se trazan desde la literatura, imágenes que se transforman en construcciones mentales y que, como se ha señalado en líneas anteriores, inician o complementan dependiendo del enfoque la representación imaginaria de un lugar determinado.

Ahora bien, al momento de precisar el corpus del trabajo se ha encontrado un recurrente e interesante desfase proporcional entre el número de obras visuales (pinturas, fotografías y datos constructivos arquitectónicos) en la ciudad de Mérida, en comparación con el número de referencias escritas que se pueden seleccionar para este análisis. Sin embargo, hay que señalar que esta interesante disyuntiva teórica se transformó en un elemento a resolver –desde luego con enfoques distintos– en las investigaciones que adelanta la referida historiadora del arte argentina. Las razones pueden ser la palanca teórica que englobe el grueso de nuestro planteamiento.

La presentación de motivos del catálogo de la exposición *Pampa, ciudad y suburbio* (2007)³⁵, posee entre sus interesantes argumentos el señalamiento comparativo y cuantitativo de las obras visuales en comparación con los relatos escritos que tienen a la ciudad como principal cometido; en ese sentido, la autora lo plantea en los siguientes términos:

Pero también contribuyó a dar forma a esta exposición la convicción acerca del carácter de las imágenes visuales, irreductible a la palabra, aun cuando a menudo ella las preceda, las inspire y las interpele. Se ha vuelto ya un lugar común entre los estudiosos de nuestra historia cultural la constatación de una *considerable pobreza en la producción de imágenes* en relación con el despliegue de las descripciones, relatos y evocaciones de la ciudad y del paisaje en las letras. La relación palabra-imagen es un punto de partida ineludible cuando se piensa en el paisaje de la pampa, y lo mismo podría decirse de Buenos Aires y sus representaciones, pero preside el conjunto la intención de poner en evidencia la complejidad de esos vínculos. En particular, la capacidad de las artes visuales de provocar en el observador un súbito relampagueo de alerta, una conmoción, un instante previo (o paralelo, o posterior) a la puesta en palabras. (Malosetti, 2007: 8 cursivas nuestras)

Si bien es cierto la trascendental importancia de la palabra escrita y de sus referencias a la ciudad, el campo o el suburbio, como se ve también resulta de vital importancia observar el comportamiento de las imágenes (aun en minoría numérica) y de su evocación de la ciudad, por ser efectivamente el detonador del carácter narrativo visual de ciertas instancias de la ciudad. Las maneras de enunciarlas visualmente pueden contraponer como valores o hitos distintivos los elementos naturales del paisaje urbano propiamente construido,

³⁵ Exposición de grabados, pinturas, fotografías y videoarte cuyo eje principal giró en la representación tanto del campo, la ciudad y los suburbios del cono urbano porteño argentino, la exposición se llevó a cabo entre el 12 de abril de 2007 al 1 de junio del mismo año. Se trató de la exposición de más de 300 obras, cuyos textos y curaduría estuvo a cargo de Laura Malosetti.

por tan sólo mencionar uno de los tópicos considerados en la investigación, elemento este examinado al momento de precisarlo en la literatura (narrativa, discurso y ensayo).

Todo parece indicar que existe una vertebración generalizada en las formas de recreación de imágenes e imaginarios en una ciudad como Mérida, al tiempo que se transforma en algo que desde ya se llamará *Núcleo duro* de la imagen de la ciudad.

Así pues, dentro del carácter vinculante de la imagen y la palabra la ciudad se transforma en la mayoría de los casos en el centro de las evocaciones, en el punto de conjunción entre arte y literatura; ahora queda por determinar e interpretar las condiciones, intersticios y condicionamiento de tales evocaciones.

Por su parte, las investigaciones elaboradas por el urbanista venezolano Arturo Almandoz Marte han significado sin duda, la asunción de una de las problemáticas sociales más intensas de la realidad histórica del país, los procesos de urbanización de la ciudad venezolana visto desde el imaginario de los principales pensadores del siglo XX.

Se trata entonces de observar cómo a través de la obra literaria, discursiva y ensayística se puede seguir con fino detenimiento el proceso de edificación urbana en Venezuela; partiendo de una taxonomía espacio-temporal, que fracciona en tres grandes parcelas históricas y culturales la realidad urbana nacional para con ello desplegar su potencial

interpretativo de tal realidad social³⁶; sin embargo una de las cualidades más extraordinarias del trabajo de este investigador venezolano, constituye además de la recurrencia de la obra literaria como fuente esencial en la precisión de datos de distinto índole social, la claridad con que señala y puntualiza la necesidad de observar las imágenes que desde el texto literario se plantean para abordar sus casos estudio, dejando siempre claro que se trata de productos o artefactos culturales de construcción colectiva y con carácter esencialmente comunicativo.

Las determinantes propias del análisis de esas especiales imágenes literarias y escritas hacen que tenga un importante vínculo con la historia cultural, de este modo, Almandoz Marte establece que es la literatura o mejor, el estudio de la ciudad en el pensamiento lo que ha determinado buena parte de las dinámicas metodológicas combinatorias no sólo de estudios literarios, sino de la llamada Microhistoria, de la Historia Cultural y de la Historia de las Representaciones, por cierto cada una de ellas mantiene al mismo tiempo una relación –en ocasiones no reconocida– con la Historia del arte.

En tal sentido, los sistemas de relacionamiento entre la historia cultural o la microhistoria con la obra literaria basa sus fundamentos en el análisis de ciertos componentes

³⁶ De esta forma el autor expone sus argumentos definitorios del proceso de urbanización venezolana en el siglo XX “Considerando los cambios poblacionales y económicos, se ha bosquejado una cronología de tres períodos en la urbanización de Venezuela, en términos de ocupación territorial y funcionamiento demográfico. Una primera etapa corresponde a la Venezuela pre-petrolera, cuya matriz de asentamientos y relaciones económicas venían desde la Colonia (...) Una segunda etapa <<constituye una suerte de transición o ciclo transicional>>, que cubre desde los inicios de la exportación petrolera en los años 1920, hasta los cambios derivados de la Segunda Guerra Mundial, los cuales se extendieron varios lustros. Una tercera etapa viene dada por la <<profundización y consolidación de los patrones actuales de articulación y desenvolvimiento urbano>>, los cuales se generaron ya desde mediados del siglo XX, y se han mantenido con algunos cambios hasta el presente” (Almandoz, 2002: 6)

vinculados con la cotidianeidad de la "gente común" por un lado y la representaciones de carácter individual o colectivo que se tienen de ciertos hechos por el otro, atendiendo también a los planteamientos que de entrada se realizarán acerca del carácter eminentemente comunicativo de la obra de arte a través de la contención de sus postulados en las imágenes que se ofrecen como discursos, relatos o en su defecto sentencias.

Así, una de las directrices que demanda mayor atención en el empleo de la obra literaria como fuente de imágenes y representaciones de los procesos urbanos y sus consecuencias, se plantea según el autor como:

El reconocimiento de la importancia de 'la producción de imágenes y discursos' en tanto importante faceta de la actividad que tiene que ser analizada como parte y parcela de la reproducción y transformación de cualquier orden simbólico (...) Estética y prácticas culturales importan, y las condiciones de su producción ameritan la más cercana atención. (Almandoz, 2002: 31)

En cuanto al empleo específico de la literatura y su consecuente extracción de imágenes y sistemas de representación de realidades concretas y alternas, el autor considera de forma más precisa que esta iniciativa se transformó en una práctica común de la llamada historia cultural urbana, especie de ramificación de la historia que hace del uso de fuentes alternativas a las llamadas historias oficiales, o en su defecto, las literaturas técnicas emanadas del urbanismo, es decir, se plantea como apertura necesaria al empleo de otro tipo de catálogo de fuentes, donde el arte y la literatura son pilares fundamentales de esta novedosa estructuración de estudios culturales. De este modo para el urbanista venezolano:

Adicionalmente la exploración de la literatura parece ser especialmente necesaria cuando, más que investigar los orígenes de la urbanización en su dimensión demográfica o del urbanismo en su sentido técnico, se intenta indagar la formación de la cultura urbana y el despertar de la conciencia sobre la ciudad en una sociedad en particular (...) [de tal manera que] desde los años 1980 diversidad de fuentes y discursos —información física y arquitectónica, datos arqueológicos, información demográfica y estadística, literatura escrita y oral, pintura y fotografía, antropología y psicología— se han incorporado a las historias urbanas de ciudades particulares, así como a recorridos temáticos de la historia urbanística. (Almandoz, 2002: 32)

Dentro de la consabida apertura que significó los estudios culturalistas de los años sesenta del siglo pasado, la historia cultural urbana determinó también la necesidad de crear ámbitos de estudio que, tal vez aun sin pretenderlo exhaustivamente, se alejaran concientemente de los llamados métodos de análisis urbanos, aquellos que según el autor, se determinan por un carácter eminentemente técnico en el análisis de la ciudad.

En contra parte, se revisa con atención los momentos y propuestas de estudio en que la ciudad es observada como producto cultural, en tanto expresión y representación de formas susceptibles de ser precisadas en un catálogo de fuentes alternativo. De este modo, varios son los autores dentro de la historiografía urbana contemporánea que alertaron sobre la necesidad de buscar en fuentes alternativas, casi especialmente en la literatura y el arte, la posibilidad de observar no sólo el devenir de los cambios urbanos, sino también, la posibilidad de detectar que es justamente a través del arte y la literatura

donde se adelantan incluso las prescripciones de las reflexiones técnicas propias del urbanismo³⁷.

Es tal vez el sociólogo urbano francés Henri Lefebvre (1901-1991) uno de los primeros estudiosos en señalar la literatura como la forma de expresión sociocultural que desde sus enunciados advierte con mayor celeridad la irrupción de cambios sociales que luego determinarán los estudios especializados, entiéndase el urbanismo y la sociología: " Puede ser que el relato mítico, ayer contado por el filósofo o el poeta, hoy por el novelista de ciencia-ficción reúna las diversas 'lexias' del fenómeno urbano sin ocuparse demasiado de clasificarlas por su procedencia o su sentido" (Lefebvre en Almandoz, 2008: 190).

Vale la pena acotar que existen otros estudiosos latinoamericanos que también han reflexionado ante la posibilidad que la literatura y la pintura entre otras artes de representación se adelanten a precisar formas y comportamientos urbanos:

Muchas veces, insisto, las ideas y los climas culturales demuestran viajar más rápido que los objetos y procesos a los que refieren, y en eso radica buena parte de la riqueza potencial de una historia cultural local, en la posibilidad de explotar ese desajuste permanente, para notar que sus resultados no pueden ser sino originales y específicos (Gorelik, 2003: 15)

³⁷ Se plantea la necesidad de distinguir los estudios de la ciudad a partir de la "historia urbana" y la historia del urbanismo, entendiendo esta última como una disciplina prospectiva; de este modo se puede precisar que: "Adoptando una concepción que puede parecer algo simplista, pero que resulta operativa a efectos de iniciar un registro de tendencias y fuentes, creo que por historia urbana generalmente se entiende aquella que se centra en la ciudad y el proceso de urbanización; por extensión, también se suele designar así a la historia de las disciplinas que se han ocupado del diseño y la administración de la ciudad, especialmente del urbanismo técnico que surgió a raíz de los problemas de la ciudad industrial. La distinción entre historia urbana y urbanística resulta útil de mantener al aproximarse (...) a aspectos historiográficos y metodológicos en medio de una creciente literatura internacional de obras generales y estudios de casos" (Almandoz, 2003: 119)

Las poéticas construidas en común entre arte y literatura parecieran hacerse mucho más efectivas cuando se tiene justamente como parangón relativo las referencias a la ciudad, donde los modelos operativos de híbridos e imbricación encuentran en las maneras de construcción en común el principal punto de entronque de tales acepciones.

La ciudad incide directamente en la construcciones de imágenes y representaciones, empero, son justamente esas obras de arte (plásticas, literarias) las que pueden mostrar a través de una lectura alternativa, parte de los elementos formales y del estudio de los contenidos, para ir luego construyendo los relacionamientos directos con el contexto urbano que las produjo.

Para ello, se han determinado unos planteamientos teóricos que buscan mostrar un tipo de figura-puente para deconstruir la manera unidireccional con que pareciera haberse generado el estudio de la imagen de la ciudad, y específicamente la imagen de la ciudad de Mérida, los cuales se sirven del concepto rossiano de *Ciudad Análoga*³⁸, visto ahora no como programa constructivo y proyectual, sino como punto de inicio para la deconstrucción de las analogías con que generalmente se observa la imagen de la ciudad cuando ésta tiene como soporte representativo la obra de arte.

A partir de aquella necesidad interrogativa de la obra de arte y de sus opciones, se puede observar en primer término, el

³⁸ Basados en los planteamientos teóricos del arquitecto italiano Aldo Rossi (1931-1997), quien hacia el año 1966 publicó *L'Architettura Della Citta* (primera versión en castellano 1969), texto seminal que aborda los componentes culturalistas de la arquitectura a través del concepto de *Ciudad Análoga*, cuya iniciativa como lo señala el propio Rossi, tienen origen en el análisis de una pintura del siglo XVIII.

comportamiento de ella como objeto especial y producto cultural que contribuye en la medición del calor y fragor interactivo con que fue creado, en segundo lugar, coloca en perspectiva la dimensión intelectual, figurativa, representacional que anida en las ideas manejadas en esta investigación sobre la ciudad y en tercer término, examina con exhaustividad el propio modo en que la ciudad "real" es producto de esas ideas.

En consecuencia y como se verá más adelante, la historia cultural y específicamente la historia cultural urbana certifica en buena parte desde sus opciones y métodos de trabajo el necesario ahínco de acceder a un universo de representaciones (técnicas, políticas, sociales, literarias y artísticas) que no sólo tematizan la ciudad, sino que también las producen, lo que permite revalorizar el uso de las imágenes como vías expeditas en las investigaciones de la ciudad.

2.3. El empleo de la imagen como recurso de un orden interpretativo.

Los sistemas de relacionamiento entre la historia del arte y las imágenes son esenciales, no existe una aproximación desde

las metodologías propias de la historia del arte que no mantengan con las imágenes una imbricación absoluta, sin embargo vale la pena aclarar de entrada que las imágenes referenciadas y asumidas como objeto de trabajo por esta disciplina humanística son las "llamadas imágenes" artísticas, formas de representación cuya intencionalidad tienen casi como único destino la expresión-configuración de un lenguaje plástico que articula códigos comunicantes, propuestas generadas desde un sujeto artista inserto en una sociedad que sirve de marco contextual y hábitat fundamental de existencia. Hacer referencia al sujeto-artista, también incluye al sujeto-escritor, quien expresa de manera especial (en este caso escrita) sistemas de representación que aluden a imágenes que se recrean en el mismo proceso elemental de lectura.

La creación de imágenes es el resultado de un proceso complejo que determina no sólo el objetivo centrado en la comunicación, sino también selectiva de estímulos mayormente sensoriales que los individuos organizan para luego generar un producto final, abierto y en constante reinterpretación. No obstante, es conveniente la disertación acerca de la producción de imágenes —como actividad inherente a procesos perceptivos humanos, incluyendo las generadas por los artistas—, así como también de las fases constructivas, para ver posteriormente la manera en que la imagen de una ciudad se establece como opción representacional, referencial, distintiva en algunas etapas históricas donde el arte se transformó en medio singular de expresión de la imagen de la ciudad.

El acto creativo de imágenes posee una etapa previa pero de vital importancia en la posterior elaboración de ellas, este

acto involucra a un sujeto-perceptor que a todas luces se transforma en actuante de una dinámica social que lo determina como: "Animal histórico y cultural. Presente y pasado, futuro como proyecto, deseos e intenciones conscientes o inconscientes, todo viene a configurar el <<plan perceptivo>>" (Zunzunegui, 1995: 43). A esta reflexión habría que adicionar un aspecto crucial en las ideas iniciadas acerca de la percepción como fase motriz en la elaboración de imágenes.

Es necesario plantear que los procesos perceptivos obedecen a adaptaciones que el individuo experimenta con el entorno inmediato, es decir, la percepción de un lugar no es necesariamente la representación de ese lugar como si de causa efecto se tratara; consecuentemente, los procesos perceptivos sirven de aglutinantes de varias funciones inherentes a los sentidos centrados en procesos perceptivos, los cuales sin duda, encuentran en la vista su mayor configuración, así como también, una posible ejecución de ordenamiento de los estímulos y un acto valorativo de lo que percibe en la inmediatez del entorno.

La percepción como actividad generalizada de todo sujeto social (dejando muy claro que otros seres vivos también perciben), permite que se establezcan algunas normas vinculadas con la capacidad cognitiva del ser humano, y que al mismo tiempo, acentúan el carácter formativo-educativo del individuo en la conformación y construcción social de su realidad (Berger y Luckman, 1972); por tanto, todo transcurso perceptivo puede entenderse como: "el proceso cognitivo de la conciencia que consiste en el reconocimiento, interpretación y significación para la elaboración de juicios entorno a las sensaciones

obtenidas del ambiente físico y social, en el que intervienen otros procesos psíquicos entre los que se encuentran el aprendizaje, la memoria y la simbolización" (Vargas Melgarejo, 1994: 48).

La construcción del conocimiento y reconocimiento de un espacio específico, que en este caso se llama imagen de la ciudad posee en su esencia la elaboración de juicios de los estímulos que se obtienen del entorno apreciado y que, tendrá –dependiendo de la manera de la enunciación– una riqueza de significados y componentes simbólicos, no necesariamente lineal y que involucra mecanismos vivenciales que implican tanto al ámbito conciente como el inconsciente de la psiquis humana.

Sin duda la riqueza en la simbolización obtenida a través de la percepciones la que le asigna un carácter mayormente apreciable a la imagen de una ciudad, en palabras de la estudiosa de las ciudades, la francesa Francoise Choay: "la riqueza de imagen de una ciudad estará en función de la riqueza y variedad de los significantes que la componen" (Choay, 1976: 27).

A partir del plurivalor o no de elementos significantes presentes en una ciudad, es que se pueden trazar las líneas interpretativas que permiten entonces la construcción de la imagen de la ciudad, pues no existe una imagen de ciudad a priori, lo que se observa son representaciones elaboradas por sujetos sociales que en determinado momento histórico generan ordenaciones, clasificaciones de sistemas de categorías creando a partir de ellas, interpretaciones de esos estímulos que en su conjunto se transforman en modelos culturales e ideológicos.

El tratamiento de tales elementos significantes también condicionará la construcción de la imagen de la ciudad, pues en la percepción, selección y conjugación de esos elementos, así como también en su posterior representación en imágenes juega un papel fundamental además del objeto representado (la ciudad) el sujeto emisor de esa imagen, al encontrarse inmerso en un contexto histórico que sin duda determinará ciertos aspectos contenidos en la imagen generada, de este modo lo que se debe crear y proponer son supuestos interpretativos que al decir del estudioso de las imágenes, el español Santos Zunzunegui: "se orienten hacia la producción de una saber entorno a la imagen, capaz de permitir la edificación de una competencia que reconozca en las mismas el resultado -convencional, luego dependiente de una lógica cultural y social- de un complejo proceso de producción de sentidos" (Zunzunegui, 1995: 13).

Se percibe selectivamente al tiempo que se generan imágenes del objeto percibido, sin embargo se hace necesario establecer algunas parcelas distintivas entre percepción, imagen y representación. Pues no todo acto perceptivo es la representación de un espacio definido, al tiempo que la elaboración de imágenes puede ser la gestación de sistemas de representación visual que acarreen lógicas consecuencias culturales dignas de ser observadas y analizadas como expresiones de un momento determinado.

2.3.1. Imagen: representación o conceptualización de ideas.

En un reciente trabajo, la estudiosa de las imágenes Martine Joly (2009) elabora una serie de precisiones teóricas y definiciones conceptuales de la imagen; parte de la generalidad con que habitualmente se hace referencia a las imágenes, pero

al mismo tiempo, expresando la dificultad de realizar al menos una definición que sea concomitante a todas las manifestaciones que tienen como esquema de estudio el análisis de las imágenes. Para la autora, son variadas las formas y significados con que la imagen ha sido trabajada a lo largo de la historia occidental, transitando interpretaciones que van desde lo sagrado hasta lo convencional mediático en este mundo contemporáneo, así lo plantea Joly:

En efecto, a primera vista, ¿qué tienen en común un dibujo infantil, una película, una pintura rupestre o impresionista, un graffiti, un afiche, una imagen mental, una marca? Y así podríamos seguir... Lo más impactante es que, a pesar de la variedad de significados que tiene esta palabra, la entendemos. Entendemos que indica algo que, aunque no siempre sea visible, se vale de ciertos rasgos visuales y depende de la producción de un sujeto. Imaginario o concreto, la imagen pasa por alguien que la produce o la reconoce. (Joly, 2009: 17)

Como se ve, son innumerables las maneras con que la palabra imagen refiere a eventos expresivos, donde lo visible tal vez no sea imprescindible pero termina siempre siendo el lugar desde donde se recrean las imágenes con su fuerza expresiva y simbólica. Se trata entonces de una dinámica cuya fase inicial o preparatoria se encuentra en la percepción, una vez elaborado los juicios argumentativos del objeto percibido, se genera la imagen, entendiéndola como el reflejo o representación de algo, es decir, la imagen siempre será la voluntaria expresión de algo, al tiempo que intentará comunicar a través de códigos medianamente sofisticados los contenidos que exhibe como elemento comunicante.

A lo largo del tiempo la imagen ha servido a distintos intereses sociales, casi siempre reflejados en la intención de

expresar o manipular sus contenidos para así direccionar e impulsar las apetencias o intereses comunitarios, mezclados con valores culturales específicos adquieren una nueva connotación y se transforman en esquemas operativos de acción con un significado claro y estable; por ejemplo: "La cruz svática (...) inicialmente representaba a los pueblos arios y a la sensación de vida y movimiento. La apropiación hecha por el nazismo cambió y solidificó su significado." (Frascara, 2006: 21)

Consecuentemente, la imagen y el poder siempre han estado vinculados, pues al conocerse el poder que las imágenes tienen sobre todo en las actuales sociedades contemporáneas, se transa la conexión que permite sustentar casi de manera simbólica esta dupla significativa de carácter visual; para Jorge Frascara:

Nuestra concepción del poder está materializada y configurada en parte por los objetos materiales que representan a la idea y que cumplen un papel importante en el desarrollo de nuestras respuestas tanto frente a los objetos como a las abstracciones que ellos representan. El poder militar del Pentágono, el poder económico de AT&T, el poder relativo del rey de Creta frente a sus consejeros, el poder absoluto de Ramsés II, el poder religioso del Inca, el poder tecnológico de Francia, el poder fanático del nazismo, son todos conceptos relacionables con sistemas visuales. (Frascara, 2006: 19-20)

Si la imagen es el reflejo del poder instituido, casi siempre hecho material, también se puede considerar que la imagen se inserta en contextos complejos de creación y que en muchos asuntos contribuyen en la orquestación de otros sistemas culturales, que en el caso de la historia occidental, han generado diversos e interesantes episodios históricos y visuales en tanto que la imagen ha sido empleada como:

Herramienta de comunicación, divinidad, la imagen asemeja o se confunde con lo que representa. Visualmente imitadora, puede engañar como educar. Como reflejo, puede conducir al conocimiento. El más allá, lo sagrado, la muerte, el conocimiento, la verdad, el arte, la literatura, tales son los campos que vinculamos, si tenemos un poco de memoria, con la simple palabra 'imagen'. Esta historia, consciente o no, constituyó y nos invita a acercarnos a la imagen de una manera compleja, a atribuirle espontáneamente poderes mágicos, ligada como está con todos los grandes mitos. (Joly, 2009: 22-23)

El ejercicio dialéctico entre imagen y contexto se constituye en una necesaria postura si se desea establecer las conexiones pertinentes entre sujeto-artista, evocador y creador de imágenes, e imagen como producto cultural de carácter vinculante, pues como se ve, existe una estructura mito-poética que sostiene las imágenes y que sin duda conectan cualquier ejercicio interpretativo de ésta, en otras palabras, no existe una imagen aislada, lo que existe es una urdimbre de relaciones que esperan por ser analizadas más allá de sus componentes iconográficos.

Se trata de de-construir sus estructuras profundas para poder determinar las maneras con que fueron elaboradas y expuestas en sus distintos momentos históricos, de ahí que se considera fundamental tener claro que:

El espectador mira <<por encima>> de un cuadro o fotografía, hacia el mundo y hacia su propia experiencia anterior. La imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, porque, más allá de las relaciones generales que establece, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencia, de relaciones geométricas, parentales, etc. (Vilches, 1997: 26)

Al momento de ejecutar acciones que establezcan cuadros de reciprocidad entre la imagen y el espectador, existe también la posibilidad que se gesten intercambios que van más ligados a las afectaciones de tipo sentimental, es decir, donde prevalecen con mayor holgura *afectos* y reminiscencias que en muchos casos podrían incidir sobre el carácter libre de enunciación no sólo de componentes armónicos, sino también de tensiones que se generan en los espacios representados y que por añadidura, pueden estar contenidos en las imágenes.

La imagen y la representación, poseen vínculos que auspician incluso, la posibilidad de designarlas como algo similar, partiendo de procesos previos perceptivos, que luego terminarán siendo contruidos como imágenes propiamente³⁹; sin embargo, ¿hasta dónde se puede hablar de imagen como representación?, ¿qué aspectos determinan los procesos representacionales como ejercicio de creación de imágenes?, asimismo ¿cuál es la importancia de las representaciones en los estudios culturales urbanos?

2.4. Obra de arte: vinculación cultural.

Las representaciones vienen a constituir entonces una especie de símil propiamente dicho de la imagen, se trata del ejercicio proyectual e imaginario de hacer presente algo, ya sea con figuras o palabras, refiriendo señales que se desea hacer presente. El tema de la representación ha estado incluso vertebrado a manifestaciones artísticas como el teatro, donde la expresión corporal y gestual hacen evocación directa del ejercicio de representación de algo que el actor intenta

³⁹ Para la arquitecta Eligia Calderón Trejo, imagen y representación tienen la misma acepción, incluso al momento de contener otros ámbitos vinculados con sentimientos y afectos, es el caso de la memoria: “Hemos señalado que la memoria se relaciona con el concepto de imagen pero debemos precisar a que imagen hacemos referencia. Desde la filosofía (...) ‘es usual llamar imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas. En cierto sentido, imagen y representación tienen el mismo significado’” (Calderón Trejo, 2012: 35)

convencer que lo ha "materializado" con su cuerpo y su expresión. De este modo la representación es sin duda un ejercicio evocador que puede hacer referencia a una idea o imagen que sustituye a la realidad, ya sea momentáneamente o permanentemente.

Si se acepta de entrada que la imagen y la representación ejercen fórmulas denotativas de algo (muestran, exhiben, ponen en escena), también se podría suponer que imagen y representación tienen en común el ejercicio referencial, o en la producción de las obras de arte por tratarse éstas de imágenes que hacen referencia a dimensiones propias de la representación. Para Santos Zunzunegui, existe una cabal importancia en tratar de establecer al menos algunas diferencias conceptuales y prácticas entre estos dos conceptos:

Ya hemos señalado que convenía diferenciar la percepción del espacio de las representaciones del mismo. Pues de la percepción del espacio no se deriva unívocamente la manera de representarlo, como si de causa y efecto se tratara (...) [así] en el caso de las imágenes figurativas, el dibujo refleja lo que percibimos, pero no hay que perder de vista que el dibujo se erige por otros factores además de los perceptuales. Baste recordar que si la percepción del espacio no es un hecho puramente visual, tampoco el espacio en el que me muevo es el de un cuadro —aunque sólo sea por el papel que juega la gravedad— y que éste último es una superficie plana que ocupa un lugar en el espacio. La elección de una *forma de representación* debe verse menos como un reflejo mecánico de la visión que como el fruto de una serie de elecciones convencionales. (Zunzunegui, 1995: 46-47 cursivas nuestras)

Las formas de representación visual están embebidas de determinantes histórico-culturales, que pueden incluso definir o distinguir un momento histórico con tan sólo observar las maneras en que, por ejemplo, las obras de arte se han

elaborado⁴⁰, en consecuencia, las formas de representación pueden definirse como sistemas culturales visuales que en buena medida, se comportan como figuras emblemáticas y distintivas de ciertos períodos de la historia. Deviene de los procesos perceptivos y sobre todo, se vale de imágenes para conectarlas y así crear una manera de representación, compleja, conectada entre sí pero sobre todo inter-comunicativa.

Lo que constituye una aproximación historiográfica desde la historia del arte al tema de las representaciones (plásticas, simbólicas y expresivas) encuentra asidero en las reflexiones realizadas desde la sociología para explicar las formas de relacionamiento y construcción de espacios comunes creados colectivamente por las sociedades, se trata de una muy clara línea de trabajo que busca escudriñar justo en las dinámicas perceptuales y posterior edificación de sistemas representacionales de las distintas maneras de conocimiento e ideación que se crean colectivamente, socialmente.

Se refiere a las llamadas representaciones sociales. Para los efectos de esta reflexión, se desea exponer algunas consideraciones que permiten suponer la conexión existente entre las representaciones plásticas y literarias de la imagen de la ciudad y el entramado cultural que admite la elaboración

⁴⁰ Vale la pena señalar uno de los textos que se adapta con precisión a lo que arriba se plantea, lo constituye el libro *La perspectiva como forma simbólica* (primera edición en alemán 1927), del historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968). Texto que realiza un extraordinario panorama historiográfico de las culturas occidentales que han elaborado sofisticados sistemas de representación en la intención de conseguir la llamada tercera dimensión. La búsqueda de profundidad en las pinturas hace que el artista se esmere en construir marcos adecuados y coherentes a lo que el ojo humano observa. Inicia el texto evocando las reflexiones del pintor alemán del siglo XVI Alberto Durero, quien apuntaba: “Hacer perspectiva no es otra cosa sino mirar a través de algo, es como ver a través de una ventana”; en ese sentido, Panofsky construye su tesis planteando que buena parte de la cultura visual moderna hunde sus raíces en esta manera de representar, siendo el Renacimiento el período del arte que teorizó y perfeccionó esta inclinación haciéndola firme y constante por más de 150 años de historia de la pintura.

de las representaciones sociales, en otras palabras, se trata de ubicar y demostrar la posición clave que ejercen las representaciones artísticas dentro de las representaciones sociales.

A partir de los presupuestos teóricos de la sociología el tema de las representaciones sociales encuentran como antecedente directo las investigaciones elaboradas por el psicólogo social Serge Moscovici (1925), en tanto constructor de la formulación teórica de esta línea de trabajo; en su texto *El psicoanálisis, su imagen y su público* (primera edición en castellano, 1961) deja claro que uno de sus antecedentes más inmediato, constituye las investigaciones elaboradas a finales del siglo XIX por el sociólogo francés Émile Durkheim (1858-1917), para quien las representaciones colectivas son formas de conocimiento o ideación construidas socialmente y que no pueden explicarse como "fenómenos de vida individual" (Moscovici, 1961: 59).

Sin embargo, para el autor, las representaciones sociales se distinguen de las representaciones colectivas al adquirir una connotación más dinámica, que sobrepasa las ya clásicas definiciones de productos mentales, ahora se las ve como elaboraciones mucho más directas, es decir, como manifestaciones lógicas generadas en la diaria interactividad social, susceptibles de ser precisadas y extraídas de acuerdo al nivel de aceptación o no dentro de las sociedades. Por ejemplo, los temas mayormente usados en las investigaciones sobre representaciones sociales oscilan entre el estudio de las enfermedades y el tratamiento mediático-colectivo de ellas en

la sociedad, el cuerpo, la juventud, la educación y sobre todo, los temas que tienen que ver con la ciudad y lo urbano.

Consecuentemente, para Moscovici, una definición acertada de representación social parte de la determinación de ciertos componentes arquetípicos que se encuentran presentes en la sociedad, al tiempo que se establecen como referentes identificatorios (de forma positiva o negativa) del entorno social inmediato al formar parte de los procesos de construcción social que experimenta el individuo desde temprana edad, haciéndolo incluso parte suya como una extensión de su cuerpo y pensamiento. De este modo:

Las representaciones sociales se definen como maneras de entender y comunicar la realidad y determinan las relaciones entre sujetos, a la vez que son determinadas por éstos a través de sus interacciones (...) son un conjunto de conceptos, declaraciones y explicaciones originadas en la vida cotidiana, en el curso de las comunicaciones interindividuales (Moscovici, 1961: 64)

Todo enfoque vinculado con la interacción e intersubjetividad se centra en las intenciones explicativas de la realidad para cumplir con distintos objetivos, son maneras de entender y expresar la concepción y el establecimiento de juicios valorativos de un espacio-tiempo determinado, elaborándose casi siempre de forma conjunta entre los individuos. Así, para la socióloga mexicana Marta Rizo, estas maneras de representación social se constituyen por:

Elementos simbólicos, y en ese sentido, no sólo son formas de adquirir y reproducir el conocimiento, sino que además dotan de sentido a la realidad social. En este sentido, su función básica es la de transformar lo desconocido en algo natural, dando por descontado, común (...) El carácter práctico de las representaciones sociales se explica por el

hecho que éstas se orientan a la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno, sea éste social, material o imaginario. (Rizo, 2006: disponible, www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm)

Uno de los elementos claves de las representaciones sociales se construye en la necesidad de establecer ejercicios de dominio y comprensión del entorno, a través de dos conceptos claros "objetivación" y "anclaje"⁴¹; no obstante esta determinación se hace sustentable en la medida en que existe la intencionalidad de representar o incluso materializar en distintos soportes las interpretaciones que se tienen de ese entorno inmediato.

Se logra con ello, que se pueda ejercer un proceso de transformación de la realidad en órdenes simbólicos de representación, aspecto este que se torna sustancial para la inclusión del arte y sus maneras de representación, al adoptar tal vez, una de los comportamientos más eficientes de construir y vertebrar en sus contenidos los elementos mínimos necesarios de comprensión y expresión subjetiva de la realidad.

Por consiguiente, se considera la obra de arte como un tipo especial de representación social, en tanto es el resultado de un proceso creativo que comúnmente deviene de la interacción con el entorno, al tiempo que, también obedece a determinadas dinámicas sociales, donde la imagen comporta el resultado a tener presente, así como también la necesidad lógica de de-

⁴¹ Para la autora: "Dos son los procesos a través de los cuales se genera las representaciones sociales. La objetivación, que consiste en la transformación de identidades abstractas en algo concreto y material-tangible; y el anclaje, como proceso de categorización a través del cual los sujetos sociales clasifican y nombran a las cosas y las personas, permitiendo que lo desconocido se convierta en un sistema de categorías familiares" (Rizo, 2006: disponible www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm)

construir para ver su conformación y contención de las dinámicas antes referidas.

Es tal vez el francés Roger Chartier (1945) uno de los más activos investigadores vinculados al tema de las representaciones como producto de las interacciones sociales así como también, del avance propio de la historia en tanto disciplina humanística, su formación es en buena parte el producto de su paso por la llamada Escuela de los Annales⁴² y de la incursión firme en la llamada nueva historia cultural.

En su texto *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (1992), realiza una importante reflexión acerca de las maneras en que a partir de la llamada historia de las mentalidades se puede asumir nuevos enfoques históricos cuando se parte del estudio de objetos culturales de uso común, es el caso de la historia de la cultura a través del uso del libro, técnicas de lecturas y consumos masivos, arrojando interesantes premisas para analizar las prácticas sociales y culturales de un momento determinado.

Dentro de estos análisis, el autor considera de vital importancia establecer las maneras de relacionamiento lógico que se tejen entre el concepto de mentalidad, entendiéndola a partir de las maneras individuales y colectivas de pensar una determinada situación histórica y social, donde destaca casi siempre la mirada y expresión de un individuo, y las

⁴² La Escuela de los Annales fue creada en 1929 por iniciativa de los historiadores franceses Marc Bloch y Lucien Febvre; más que una escuela en el sentido estrictamente académico de la palabra, los Annales proponía en principio una ampliación de las maneras del estudio de la historia al incorporar mayores vertebraciones con otras disciplinas medianamente cercanas a la historia, es el caso de la geografía, la antropología y la sociología. De este modo: “La Nueva Historia que fue desarrollada desde finales de los años setenta por autores como Jacques Le Goff, Jacques Revel y Roger Chartier, reinterpreto el legado de la escuela de los Annales, en el sentido de haber incorporado inusitados objetos de estudio —el cuerpo, la sexualidad, los sentimientos— haciendo uso de fuentes que no se restringen a los documentos escritos” (Almandoz, 2008: 182-183)

representaciones colectivas que se fomentan luego que se ha establecido una idea, concepto o premisa para explicar esa realidad inmediata⁴³, en consecuencia para el autor, tal situación permite a su vez establecer al menos dos vías de construcción no sólo de la representación sino también de la identidad social dentro de la historia misma de las mentalidades:

De esta forma se abre una doble vía: una que piensa en la construcción de los pensamientos y marcas definitorias como resultantes siempre de una relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar, y la definición sumisa o residente, que cada comunidad produce de sí misma; la otra que considera la división social objetivada como la traducción del crédito acordado a la representación que cada grupo hace de sí mismo, por lo tanto, su capacidad de hacer reconocer su existencia a partir de una exhibición de unidad (Chartier, 1992: 56)

El juego dialéctico que se plantea entre la representación que se construye en buena parte por la transcripción fiel de los intereses de un grupo social con mayor poder dentro de una comunidad, al organizar desde su perspectiva y mirada los lineamientos a seguir, con la intención de dar coherencia y espectro de unidad a fenómenos esencialmente variopintos, por otra parte planifican casi de forma estructurada, la poca intervención o crítica de verdades incuestionables y dogmáticas que hacen de la sumisión, una práctica recurrente en el mundo de las representaciones. Tal premisa teórica, es según el autor, un llamado de atención que intenta establecer como marco necesario, la visión crítica y de-constructiva de esas maneras de representación que se arman en la sociedad y que en muchas

⁴³ Esta presunción la establece el autor para tratar de hallar cierta *identidad* en la realización de tales prácticas (Chartier, 1992: 56)

ocasiones obedecen a intereses de otro tipo, al imponer normas constitutivas y búsquedas de identidad que no son las que realmente rigen el orden representacional generado en esa sociedad particular.

Ahí radica buena parte de sus presunciones teóricas, ahora bien, en este ejercicio constructivo y representacional juegan un papel fundamental las imágenes, pues vienen a construir el reducto más significativo de las propias representaciones, por ser ella misma una representación especial capaz de involucrar y transferir la información con los datos más significativos de aquella estructura social de manifestación cultural:

En la primera acepción, la representación es el instrumento de conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una 'imagen' capaz de volverlo a la memoria y de 'pintarlo' tal cual es. Estas imágenes son todas materiales, sustituyendo el cuerpo ausente por un objeto parecido o no: como los maniqués de cera, madera o cuero que se colocan encima del ataúd real durante los funerales de los soberanos franceses e ingleses (...) La relación de representación (entendida como relacionada con una imagen presente y un objeto ausente, una que vale por la otra porque es homóloga estructura toda la teoría del signo del pensamiento clásico (Chartier, 1992: 57-58)

Las imágenes dentro de las representaciones y más específicamente, dentro de las llamadas representaciones sociales, propician el necesario proceso de valoración de las obras artísticas (plásticas y literarias) como recursos importantes en las construcciones representacionales; pueden ser incluso la clave y manera de entender las intenciones constructivas con que fueron elaboradas, al tiempo que dan cuenta no sólo del gusto y de la estética sino también de la decantación de una estructura organizativa que busca

establecerse como forma y manera de ver y apreciar un momento epocal.

Imagen y representación efectivamente conforman una dupla de orden y significado dentro de las mentalidades y de las maneras de irradiar esa conformación en un colectivo mayor, se pueden precisar como claves estructurantes de un discurso que a su vez se plantea como representativo y definitorio de un momento histórico determinado.

Es la imagen el reducto imaginario-representativo que da vigor ontológico a esa intención, pues contienen en su haber no sólo las maneras de organización y construcción de la sociedad, en otras palabras, y siguiendo las normativas mismas que plantean una influencia directa de la sociedad en las imágenes, realizar —como se señala páginas atrás—, la inversión de ese orden constituido para observar la manera en que las imágenes ayudan a construir el orden representacional que, en muchos casos, es producto directo de las *artes de la representación* o en su defecto, de “decretos” en las maneras de leerlas o aceptarlas como tales.

Dentro de las variables importantes que se deben plantear en una investigación como esta, se procura a su vez considerar que las representaciones y el uso que de las imágenes se hace para estructurar el sistema representacional cultural objeto de análisis, así como las imágenes pueden influir directamente en la configuración de las maneras de imaginar y concebir las realidades históricas, también pueden correr el riesgo de ver alteradas las realidades a las que hacen referencia, es decir, la orientación misma de la imaginación puede originar que se

tome como real y única verdad la imagen que genera el "señuelo" al considerar los signos visibles como índices seguros de una realidad que no lo es, de este modo: "Así encubierta, la representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso de fuerza bruta" (Chartier, 1992: 59)⁴⁴.

En ese sentido, se debe obtener un corpus paralelo de verificación de los datos extraídos de las ciencias sociales y que permitan corroborar o descartar los aspectos representados para así justificar y precisar de la forma más objetiva posible el análisis trazado.

Una de las vías más interesantes encontradas en la investigación, constituye sin duda las reformulaciones que desde los años 80 del siglo pasado se le vienen haciendo a la Historia del Arte, como ciencia social de carácter analítico e interpretativo de las imágenes, al señalársele la necesidad de retomar y reformular algunas de sus ya claras intencionalidades de estudios de la imagen artística desde la amplitud que genera las observaciones de tipo culturalistas⁴⁵, valga señalar los

⁴⁴ Interesa en esta etapa de investigación dejar claro que para efectos del trabajo, las ideas de Chartier vienen a sustentar una parte de estas presunciones, en tanto propuesta de lecturas alternativas de las representaciones plásticas y literarias dentro de ciertos momentos históricos de la ciudad de Mérida, de este modo no nos interesa establecer únicamente los lineamientos ideológicos de dominación o sumisión que busca este autor francés, por tratarse justamente de uno de los legados marxistas de la Escuela de Los Annales; esa no es parte de la preocupación en la disertación.

⁴⁵ Para el historiador cultural inglés Peter Burke, la historia cultural obtuvo una aceptación y experimentación mayor en estudios históricos anglosajones a partir de la década del setenta y ochenta del siglo pasado, sin embargo, ésta no es reciente, puesto que los primeros casos considerados por él como historia cultural se remontan incluso a principios del siglo XIX, siendo la Historia del Arte una de las opciones teóricas que mejor se adapta a este tipo de enfoques integrales: "La historia cultural no es un nuevo descubrimiento ni una invención. Ya se cultivaba en Alemania con ese nombre (Kulturgeschichte) hace más de doscientos años. Antes de la época existían historias independientes de la filosofía, la pintura, la literatura, la química, el lenguaje etc. De la década de 1780 en adelante, encontramos historias de la cultura humana o de la cultura de regiones o naciones particulares" (Burke, 2006: 19); este panorama de la historia cultural viene a ser un aspecto importante en las

aportes realizados desde el estudio cultural-visual desarrollado por los historiadores del arte Michael Baxandall y Svetlana Alpers⁴⁶, quienes de manera clara y en los prólogos de sus textos, han establecido aquella necesidad bajo la premisa de una reformulación tanto del objeto de trabajo de la Historia del Arte, como de los enfoques metodológicos planteados.

Se encuentran ciertas coincidencias entre los planteamientos esgrimidos por Chartier y los aportes devenidos de la llamada *Cultura Visual*, sin embargo nos interesa centrarnos en el uso que de las imágenes se puede hacer en las investigaciones de tipo histórico, sin caer necesariamente en un reduccionismo formalista. En este sentido, se observa que los mayores aportes que la Historia del Arte puede ofrecer desde una perspectiva cultural radica, justamente en la mediación entre cultura y sociedad al tiempo que, se replantea los enfoques desarrollados bajo la mirada de los esquemas compositivos, formalistas, iconográficos o en su defecto, solamente históricos.

Se apuesta entonces a la fortaleza que se puede esgrimir en la interpretación no sólo de la imagen sino también de la práctica

conferencias y textos desarrollados por Burke, en tanto resalta siempre la necesidad de precisar que la historia cultural se perfiló en lo largo del tiempo como una necesidad de ver los aspectos simbólicos que se destacan en las dinámicas socio culturales.

⁴⁶ En las investigaciones adelantadas por los mencionados historiadores del arte se emplea el término de cultura visual, para designar la necesaria ampliación del catálogo de fuentes que según ellos, debería aplicarse en la interpretación de las imágenes, es decir, se opta por el empleo de *cultura visual* para designar los atributos de una sociedad o de un estrato de la misma. En el caso de Baxandall en su texto *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (primera edición en castellano 1972) plantea un enfoque cultural visual, donde le resulta tan imprescindible estudiar la imagen como el efecto de la mirada que el espectador establece con los cuadros del Quattrocento italiano, asimismo, estructura el análisis desde la revisión de los conciertos o contratos suscritos entre los mecenas y los artistas, determinando que en muchos de los casos, es tan vital el acto creativo del artista como los aportes temáticos y las sugerencias del empleo de ciertos materiales en la misma ejecución de la obra de arte aportados por el financista, lo cual abre una novedosa manera de interpretación de las obras de arte; por su parte, la historiadora del arte norteamericana Svetlana Alpers en su libro *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (primera edición en castellano 1983), al referirse a la pintura holandesa señala: “En Holanda la cultura visual fue algo central en la vida de la sociedad. Se podría decir que el ojo tuvo un significado especial de auto-representación y experiencia visual como manera esencial de auto-conciencia” (Alpers, 1987: XXV)

de mirarla, en esa dinámica dialógica se encuentra un enfoque alternativo al uso de las imágenes, así como también la apertura de los núcleos firmes de interpretación de éstas, desmantelando y recreando en muchos casos las maneras de construcción ya no sólo de la imagen, sino del acto interpretativo y del uso que de ellas se ha realizado.

En consecuencia, entra a colación un componente esencial de análisis que se centra en el *efecto* que ha causado la imagen en los espectadores, también en el posicionamiento que ubica al espectador de la imagen en el acto interpretativo como al creador de la imagen, envueltos en un contexto que lo determina y que sirve para observar las naturalizaciones que se hagan de ciertas situaciones históricas. En palabras del estudioso de las imágenes el español Fernando Hernández:

Desde estos posicionamientos, lo que se perfila es una redefinición —más que una ampliación— del objeto de estudio de la Historia del Arte en la que la Historia de la cultura visual puede considerarse de una manera más dinámica concentrándose en la vinculación de la cultura visual con el contexto de la cultura y la sociedad a la que pertenece. Esto supone que hacer una historia de lo visual, junto a una historia de la mirada, significa prestar atención a aquellos momentos en los que lo visual es contestado, debatido y transformado, al tiempo que constituye un lugar de interacción social y de definición en términos de clase social, género e identidades sexuales y raciales. (Hernández, 2005: 14)

En un primer término se trata de “posicionar” a los actores fundamentales tanto en la creación de las imágenes como a los interpretantes de éstas, asimismo se asienta la fuerza analítica en la determinación de los momentos de riqueza histórica o no, en esas mismas imágenes-representaciones, las cuales son susceptibles de ser analizadas desde los posibles

cuestionamientos, debates y contra-sentidos hallados o registrados, por ser justamente las desarticulaciones y no los decretos unidireccionales los que le dan riqueza al empleo de las imágenes en los estudios devenidos de las ciencias sociales.

En la opinión de ciertos teóricos formados en América Latina, reconocidos mundialmente, esta particularidad se hace especialmente latente en las sociedades latinoamericanas, donde lo heterogéneo de su composición social no hace otra cosa sino, mostrarse aparentemente en constantes contradicciones que bien pareciera definirnos como una cultura plagada sólo de refutaciones y contra sentidos; no obstante, ante tal lapidarias estructuras cognoscitivas, hay quienes piensan que pudiera encontrarse valores y atributos, no en el desorden y el caos, sí en las maneras e intentos de resolver las problemáticas⁴⁷.

Más aun cuando estas emanan del proceso mismo de creación de la imagen, del acto interpretativo y sobre todo del efecto estructurante de los imaginarios que no hacen otra cosa sino brindar la oportunidad de que la sociedad reflexione colectivamente sobre las figuras imaginarias de las que depende su propia consistencia.

2.5. Del Imago Urbis a la Imagen de la ciudad. ¿Pleonasmos, "contaminaciones figurativas" o apertura teórica?

⁴⁷Así lo deja ver García Canclini: "Somos individuos híbridos, que aprovechamos varios repertorios para enriquecernos, formarnos y participar en escenarios distintos, no siempre compatibles. Eso crea desde luego, contradicciones, pero también una diversificación, una posibilidad de ejercer y desempeñarse (...) en escenarios muy diversos me parece un signo alentador de nuestro tiempo" (García Canclini, 1990: 68).

Existen varias maneras de observar el comportamiento que la imagen de la ciudad ha experimentado en los distintos momentos históricos propios de la cultura occidental, no obstante, se trata de llevarlos al amparo analítico que brinda la posibilidad de mostrarlos a partir de dos categorías estructuradas de análisis; por un lado, se puede observarlas como la construcción visual generada en el estudio de las formas urbanas, es decir, en la disertación que desde el urbanismo —como disciplina técnica y cuya literatura especializada atiende eminentemente las cualidades compositivas y proyectuales de la ciudad—; y por el otro, reparando en las distintas maneras en que la ciudad, se representa así misma, y donde sus habitantes realizan constantemente esfuerzos imaginativos para comprenderla y comprenderse dentro de ellas.

Para el teórico italiano Paolo Sica (1935 - 1988) en su clásico texto *La imagen de la ciudad. De Esparta a La Vegas* (primera edición en italiano 1970), la imagen de la ciudad debe ser construida a partir de la interpretación y posterior conjunción de varios esquemas operativos inherentes al ser humano en tanto individuo pensante y creador, trasponiendo ya en los años setenta la necesidad de abrirse hacia horizontes de interpretación más amplios que el ofrecido por el estudio de las formas urbanas. En ese sentido, las artes plásticas y la literatura se transforman en amplificaciones perceptivas que contienen las tramas de sentido de la imagen de la ciudad que refieren; para Sica:

Los campos de análisis considerados son: 1) la literatura como testimonio sobre la ciudad y la ciudad como referencia en la obra literaria; 2) la forma urbana como homóloga a la

forma artística; 3) la ciudad respecto a los mass media y a la comunicación no verbal. (...) Es decir, si la información literaria es preciosa y casi indispensable para reconstruir un clima de tensiones en conflicto, deberemos ver cualquier testimonio más como expresión de su propia verdad interna que como reproducción de lo real. Del mismo modo como el dato documental, cualquiera que sea el sitio del que provenga, debe ser históricamente circunstanciado, así el producto literario no puede ser leído más que en el interior de su estructura: la ciudad se propone entonces como referencia de la obra literaria y plástica. (Sica, 1977:185,188)

Sin duda la ciudad se transforma en referencia de la literatura y las artes plásticas, pues justamente es en la ciudad donde se crean los espacios de intercambio y el marco escenográfico en que los artistas y creadores transitan su diario devenir, no obstante, la ciudad recreada en las artes pareciera estar en ocasiones mucho más cercana a la ciudad real que transita, pues el acto interpretativo de sus componentes y conflictos hacen que se conviertan en fuentes y vías de estudio para la ciudades. En consecuencia, existen dentro de las construcciones plásticas y literarias de las ciudades la presencia constante y recurrente de las enunciaciones que desde el arte y la literatura se han elaborado:

No hay mejor vía de entrada que la de los escritores y artistas que escrutan la ciudad con su cuerpo y con su pluma (...) como si la ciudad, toda ciudad, estuviera simbolizada por un escritor, por un libro, por una pintura como si el trabajo de la escritura y el ritmo urbano hubiesen entretejido sus afinidades electivas. El escritor y el pintor captan el mundo de la ciudad, esa mezcla de lo físico y lo mental, con todos sus sentidos, el olfato, el oído, el tacto, la vista, pero también con los pensamientos y los sueños. (Mongin, 2006: 35-36)

Para Mongin, la ciudad es el espacio del encuentro, más aún en las nuevas y avasallantes directrices de la urbe actual o

contemporánea, jamás deja de ser el espacio para la imaginación y la representación, pues la historia cultural urbana, la cultura visual y la Historia del Arte, en sus respectivos empeños por la contextualización histórica de la ciudad, permiten que se pueda reinterpretar y reconstruir los imaginarios urbanos que signaron algún momento determinado de las conglomeraciones urbanas, como se ha señalado anteriormente, los imaginarios y las representaciones pueden emplearse como fuentes de vigor interpretativo.

Sin embargo, dentro del panorama que se desea presentar existen momentos históricos donde priva en mayor caso la existencia de descripciones narrativas de la ciudad, o en su defecto donde las leyes invocan a fuerzas inconmensurables o dictámenes oficiales para mantener el orden, aspecto este que determina sus maneras de representación; en contraposición, el número de obras plásticas concomitantes al acto generador de imágenes de lo urbano no es tan extenso, coincidiendo con lo planteado páginas atrás por la historiadora del arte Laura Malosetti Costa, quien considera que este fenómeno es un elemento recurrente en los estudios culturales de la ciudad y que por tanto pueden verse como una rica opción analítica.

2.5.1 La imagen pictórica de la ciudad. Espacio construidos - espacio figurado.

La representación de la ciudad, del espacio construido, en la historia del arte no es sólo una manera, más o menos ingeniosa, perfecta o imperfecta de dar una sensación espacial para situar una escena o en su defecto, del lugar de la narración de una escena, constituye por sí misma una exhibición de los componentes estructurales con que el individuo-artista entiende la ciudad en algún momento histórico determinado. Debe comprenderse por encima de todo como una manifestación de la cultura visual, del pensamiento en imágenes y sobre todo, del relacionamiento entre el ser humano con el contexto urbano.

Una de las diatribas teóricas que el arte occidental ha transitado en su historia, constituye sin duda la enconada bifurcación planteada con el Iluminismo acerca de la estructuración icónica de la obra de arte total *Gesamtkunstwerk*, esgrimida por los románticos alemanes e ingleses en la segunda década del siglo XIX, en contraposición a las ideas emanadas entre otros teóricos del arte por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), quien establecía como prioridad analítica en la obra de arte, una demarcación de las fronteras de cada una de las artes, desestimando la existencia de una

obra de arte íntegra que permitiera recavar en un lenguaje figurativo sofisticado los valores intrínsecos que una obra de arte debía poseer. La adecuación de este debate teórico fue aportando elementos para la construcción de un tipo de especialización de las artes que, promovía entonces la poca vinculación entre la pintura, la arquitectura y su marco escenográfico mayor: la ciudad.

Sin embargo, la insistencia en la construcción de una obra de arte total que se iniciara de la mezcla y unidad de géneros separados, propició un ambiente que, partiendo de la necesidad de encontrar referentes comunes y sobre todo marcos escenográficos adecuados para la representación de escenas propias de la cotidianidad, impulsó las vinculaciones necesarias que fueron creando según el historiador del arte español Simón Marchan Fiz, los principios concretos de un vínculo moderno de arte y ciudad:

La vía más transitada para acceder a la obra de arte total se deriva de aquella propensión a 'priorizar' el mundo y la realidad cotidiana, de aquellos poderes que se configuran al arte cual magnífica ilusión que todo lo envuelve, extendiendo los velos de la belleza sobre la naturaleza y la historia (...) Todas estas semillas fructificarían en una 'estetización' de la vida y del mundo (...) Su proclividad a desembocar en la arquitectura no pone al descubierto sino una voluntad, un sueño utópico por realizarse por configurar de un modo artístico la entera realidad cotidiana o material. El recurso a la arquitectura les permitía incluso dar forma concreta y tangible, a los objetos y ambientes físicos que, en la pintura o escultura eran ilusorios (Marchan Fiz, 1986: 10)

Al aceptar que existe entonces una "contaminación" en las artes figurativas, Marchan Fiz expone una interesante tesis que ayuda a sostener en buena medida el propósito de esta investigación, pues al rastrear esas vinculaciones

intencionadas o no, se accede no sólo a las informaciones que la pintura suministra para la comprensión de la arquitectura como marco inmediato de escenas y motivos, sino también a la visión más amplia que ofrece el estudio de la ciudad desde esta misma obra pictórica, donde se confirma la lógica reciprocidad que se trama entre ellas por ser en primer término, productos artísticos y en segundo aspecto, se trata de expresiones fraguadas en el calor de la interactividad y construcción social de los lugares, evidenciando valores estéticos e históricos.

No obstante, se debe dejar claro que la ciudad y la arquitectura transformada en icono referencial de la pintura no se estructura con la modernidad, se trata de un recurso que encontró en la Edad Media uno de los momentos históricos más determinantes; se hace referencia al género conocido como *Architekturmalerie*, ó también *Architekturbild*, géneros que gozaron de una amplia difusión durante el Trecento, así como también en buena parte de la pintura renacentista hasta llegar a los llamados *Vedutistas* del siglo XVIII; de ahí que, se examinen algunos casos muy puntuales de obras plásticas, ejerciendo así una muy brevísima panorámica teniendo como punto de arranque una obra del Trecento italiano, dos obras del Renacimiento, una perteneciente a la pintura Flamenca del siglo XV, tres obras del barroco y una obra del siglo XVIII. Los criterios de selección son mostrados a lo largo del análisis de cada una de ellas, dejando siempre claro que se trata de una visión más bien panorámica de obras que tienen a la ciudad como marco convencional, hasta convertirse con el devenir del tiempo, en el tema de la obra misma.

De este modo, se procura mostrar los procesos de creación de imágenes que contienen una lectura singular de la ciudad, hasta transformarse en estrategia visual de reconstrucción histórica y nemotécnica de la ciudad y de sus opciones de representación.

2.5.2. Trecento y Renacimiento. Algunos ejemplos de pinturas de ciudad: religiosidad, ciencia y arte.

Las representaciones pictóricas de la ciudad en la Edad Media demuestran tener una absoluta convicción de lo sagrado como eslabón de una cadena iniciada con la conversión del Imperio Romano al Cristianismo en el año 313 d.C. con el Edicto de Milán. Las bases propias de la ciudad romana al tiempo que, buena parte de las tipologías arquitectónicas se fueron fundiendo con las nuevas intenciones congregacionales en tanto *Ecclesia* de la ciudad medieval. Para el historiador de la arquitectura Fernando Chueca Goitia, es tal vez el concepto de la Basílica de origen romano ahora transformada en centro litúrgico congregacional, el ejemplo que mejor se adapta a éste cambio estructural dentro de las ciudades medievales⁴⁸.

La intención constructiva de la ciudad medieval posee en sí misma una connotación mítica que recoge varias estructuras imaginativas, volcándose abiertamente en las obras pictóricas; la ciudad como núcleo-sagrado de organización puede entenderse también dentro de los procesos imaginativos del artesano medieval, como el lugar sede desde donde se promueve la convicción de una especie de exploración mística hacia otros

⁴⁸ Para Chueca Goitia: “El origen de la basílica está en el pórtico; si se quiere más precisión, en la *stoa* griega. El nombre basílica es un nombre griego y proviene de la palabra *Basileus* (...) literalmente <<pórtico real>>. La basílica nace desde el momento en que una serie de pórticos rodean un espacio central o patio. Por eso en las basílicas más primitivas este espacio central solía estar abierto. Más adelante, este espacio se cubre para comodidad de las personas que lo frecuentaban” (Chueca Goitia, 1989: 202)

lugares, es decir, la idea de viajar para probar y propagar su fe, hace que el hombre medieval encuentre su ciudad como refugio y como lugar de organización espiritual. Sin embargo, ~~la adecuación capitalista-burguesa, se asienta como una~~ estructura fuerte que determinará el devenir económico de estas urbes y de sus concentraciones poblacionales.

Existen varios argumentos que permiten observar la tensión entre establecerse en un lugar y peregrinar hacia distintos horizontes, que la ciudad medieval impulsa como tónicas en su conformación, siendo reflejadas en las obras pictóricas de la época: una de ellas se puede determinar en la preeminencia de aquel designio judeo-cristiano de la peregrinación en búsqueda de la Tierra Prometida, prerrogativa y dogma que Dios dispuso a los hombres para alcanzar aquél lugar especial de establecimiento y de oración.

En otras palabras, la aceptación mítico-religiosa de la ciudad cristiana medieval se realiza bajo una tensión mística que empuja al ciudadano a seguir peregrinando, pero al mismo tiempo hace que trabaje, produzca y se establezca en un lugar determinado para ejercer otro tipo de actividad que lo involucra en una especialización funcional dentro de la ciudad marcadas por el arraigo.

Entre los estudios propios de la sociología moderna se determina ese carácter genésico díscolo de la ciudad de los hombres que se contrapone a la *Ciudad de Dios*, o mejor, la ciudad que Dios dispuso para que sus hijos en la tierra habitaran cuando en el dilema transitivo mundano, ganaran la oportunidad de hacerlo, pues el "acto fraticida" de Caín contra

Abel, dispuso dentro de un mito religioso que la ciudad del hombre se erigiera casi como un acto pecador:

Caín edifica una ciudad que nombró como a su hijo primogénito, Enoc. Así, el primer edificador de la ciudad de nuestra historia bíblica fue el primer pecador, un fraticida que niega a su hermano. Asume el camino material de las posesiones de este mundo, de la negación de su hermano, 'Caín cosecha, adquiere, acumula, edifica, disfruta y con ello condena'.

La separación de los hijos de Adán simboliza la confrontación entre la ciudad de Dios y la ciudad del hombre por la atención de nosotros (...) La ciudad del hombre es pecadora, pero es en las ciudades donde el cristianismo se expande y elabora. La connotación negativa que su condena involucra todavía resuena en nuestra idea de ciudad y, si hacemos caso a San Agustín la llevamos hasta en la intimidad del pensamiento. (González Tellez, 2005: 27,30)

La ciudad que debe afrontar una especie de estigma perverso, pero que a todas luces no es sino el estímulo para impulsar formas de relacionamiento y expansión de sus normas, criterios, costumbres y desde luego, cultura urbana; para Richard Sennett, la adecuación de ese espacio construido es visto como el asentamiento por excelencia de la sociedad medieval, sin dejar de mantener una especie de imagen arquetípica y de fervoroso aliento hacia la búsqueda de sí mismos y de su fe.

Sin embargo, tal intención fue cediendo lugar a otra imagen que marcaba a la ciudad como un espacio *neutro* que invocó a través del tiempo la redención a ese mandato-condena al mundanismo como estilo de vida, logrando con ello que la ciudad comenzara a establecer algunos elementos, transformados luego en iconográficos que le asignarían extraordinario valor estético a la ciudad y del cual se valdrá la pintura para recrear esta inversión de valores:

Con todo, el impulso cristiano de la peregrinación no se dejó domeñar por las promesas de que el viaje tenía que terminar en un refugio. Siempre hubo quienes persistieron inquietos en su búsqueda espiritual. Esta turbulencia interior les vetaba las comodidades de la parroquia; hambrientos de fe, sus vidas en este mundo fueron ajenas a toda ligazón, indeterminadas. A partir de esta fuente de energía desdichada, una improbable lógica del espacio iba a aparecer en el seno de la sociedad laica: la lógica del espacio neutro. (Sennett, 1991: 60-61)

Es la ciudad que el artesano comienza a representar de acuerdo a ciertos valores pictóricos que demuestran arcaísmos técnicos pero al mismo tiempo, dan cuenta de elementos referenciales que pueden ser tomados como iconos o en su defecto hitos urbanos de orgullo y de distinción. En la intención de determinar cuál es el tratamiento dado en la pintura medieval a las imágenes de ciudad, primero que nada se debe precisar cuál era la función de las imágenes en este período histórico, asimismo, se requiere de un esfuerzo interpretativo, disponer de los códigos necesarios para analizar el equipamiento visual y el conocimiento de las imágenes que poseía el hombre medieval.

El siglo XIII d.C. viene a determinar, como se verá más adelante, un cambio en las maneras de representación de distintas temáticas pictóricas, donde desde luego juega un papel fundamental la construcción de imágenes urbanas como escenarios de hechos relatados e incluso como protagonista tangencial de varias de estas narraciones. La *función* esencial y religiosa que las imágenes desempeñaban, puede resumirse en las directrices contenidas en el llamado *Catholicon de Juan de Génova*, especie de diccionario latino escrito en la década de 1270 d.C., que fuera luego importante fuente en las iconografías del Renacimiento; para ello se disponen tres funciones elementales de las imágenes, acordes con la realidad

histórica y con las necesidades de culto presentes en la Edad Media:

Sébase que existieron tres razones para la institución de imágenes en las iglesias. Primero, para la instrucción de la gente simple, porque se instruye con ellas como si fueran libros. Segundo, para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos en nuestras memorias al ser presentados diariamente ante nuestros ojos. Tercero, para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas. (En Baxandall, 1981: 61)

Estas tres funciones no sólo vienen a significar un uso institucionalizado de la imagen, sino que también se plantea como una argumentación histórica que se prolongará incluso hasta los tiempos del Renacimiento para concentrar el valor histórico y artístico de las obras de arte.

El empleo esencial de imágenes de la ciudad en esta dirección institucional, también obedece a ciertos parámetros recreativos y de fijación en la memoria de los dogmas de la iglesia, así, el relacionamiento de la ciudad propia, a la que pertenecen, con las míticas urbes sagradas tenían la intención de dejar a la imaginación de quienes observaran la pintura, su ajustada interpretación afectiva y emocional con la historia bíblica que se narraba, teniendo como anclaje visual la representación —idealizada en muchos casos—, pero identificable de los atributos urbanos de su propia ciudad: “Para fijar mejor en tu mente la historia de la Pasión y para memorizar más fácilmente sus acciones, es útil y necesario memorizar los sitios y las personas: *una ciudad*, por ejemplo, que será la de Jerusalén, utilizando para ello una ciudad que te sea bien conocida” (En Baxandall, 1981: 66, cursivas nuestras)

Son innumerables los artistas y las obras que participan de esta adecuación visual, sin embargo, se analiza una obra en especial elaborada por el pintor italiano Duccio di Buoninsegna (c. 1255/1260-1318/1319), exponente de la llamada Escuela de Siena de comienzos del Trecento, se trata de la obra *Cristo y la Samaritana* (1310-11) (Fig.1), que formaba parte de la obra



Fig. 1 Duccio di Buoninsegna, Cristo y la Samaritana (1310-1311) Témpera/madera. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

bifronte de la Maestá de la Catedral de Siena. El artista muestra una pintura que difiere de la anterior al demostrar un mayor valor expresivo de los personajes, ambientados en un espacio construido de mayor verosimilitud al ojo humano, superando en una fase creciente el hieratismo propio del arte románico. Se observa a Cristo sentado en el brocal del pozo de Jacob, aparece en conversación

con la Samaritana, al extremo se encuentra la representación de la ciudad de Samaria, en cuyo vano de acceso se asoman los discípulos mostrando asombro al ver a su maestro conversar con la mujer.

Interesa mayormente detenerse en la construcción visual de la ciudad, pues se trata de la representación de una ciudad absolutamente adaptada a los empujes imaginativos descritos y aceptados como tales en las dinámicas de representación de la pintura medieval⁴⁹, así como también de la renacentista, pues la

⁴⁹ Para Paolo Sica, la ciudad medieval y sus representaciones plásticas no son otra cosa sino la expresión bidimensional de una serie de valores que bien pueden ser interpretados dentro de los esquemas lógicos de la cultura visual: "Vértices y paralelogramas místicos confieren a la ciudad la huella de una ulterior jerarquía de

acción de reafirmación de la fe pasa primero que nada por la recreación imaginativa y nemotécnica de los lugares sagrados adaptados a las ciudades propias, es por ello que el marco urbano de la obra del pintor sienese, no es otra cosa sino la recreación de un núcleo urbano medieval, con caracteres y atributos similares al espacio urbano que estaban acostumbrados a frecuentar, al tiempo que complementa la lectura bíblica objeto de la representación.

Consecuentemente, se está en presencia de acciones altamente sofisticadas donde lo visual se ensambla con los relatos bíblicos para ir creando a través de la imaginación en primera instancia del pintor y luego del espectador, la construcción naturalizada de la fe, a través del empleo de imágenes conocidas e identificables dentro de los marcos urbanos existentes, donde la ciudad y su imagen son un recurso fundamental.

valores. En su inmediatez, el proceso de la imaginación popular sigue, sin embargo, las misteriosas leyes de un espacio equilibrado, de opciones contrapuestas, de correspondencias. Por otra parte, esta memoria colectiva se completa también, se organiza y se corrige, siguiendo unas necesidades de lógica y de simetría: prisiones simétricas, puertas simétricas, lugares de ocio simétricos. No hace falta recordar (...) las conexiones con la iconología en las artes figurativas y con las descripciones literarias de arquetipos urbanos". (Sica, 1977: 64)

2.5.2.1 Renacimiento: Algunos casos puntuales de pintura de ciudad.

Con el Renacimiento la imagen de la ciudad representada en los soportes pictóricos adquiere una distinción singular, prevalece de forma atenuada una sustitución paulatina de las motivaciones sagradas por una nueva visión del entorno tomada mayormente del ejercicio contemplativo y cognitivo de la naturaleza como dadora de cánones y medidas que, siendo elemento fundamental dentro de la tradición antigua, es reinterpretada ahora bajo la mirada atenta y constructiva de la teoría del arte y en función de los parámetros literarios; con ello se asiste a la dinámica propia disertada por Fernando Hernández, quien establece el principio de *sustitución* y *simultaneidad* lógica ejercida en el empleo de imágenes⁵⁰.

Este principio sustitutivo de imágenes funciona entonces como una premisa que aplica sobre todo en cambios de estilos artísticos, sin dejar de lado de forma radical —como buena parte de la historiografía del arte consideró hasta principios del siglo XX—, esta adecuación histórica permite la posibilidad de observar las estructuras simbólicas, generando una noción amplia de la cultura de época contenidas en las obras de arte; asimismo, concede acceder al universo interpretativo que mantenían un número reducido pero especializado de personas, cuya actividad era muy similar a la del actual especialista en arte.

⁵⁰ Así lo plantea el teórico español: “La imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad exterior en momentos particulares de la historia. Lo que implica que una manera de representar la realidad puede perder su lugar mientras otra manera toma su puesto sin que la primera desaparezca del todo, prevaleciendo los sistemas de significado de una sociedad en la cual son las instituciones, los objetos, las prácticas, los valores y las creencias por medio de las cuales la sociedad es producida, reproducida y contestada visualmente” (Hernández, 2005: 25)

Se genera una construcción de categorías analíticas que pueden funcionar como clave decodificadora de las imágenes del Renacimiento, sin caer necesariamente en los comunes análisis iconográficos y formalistas propios de las metodologías tradicionales de la historia del arte.

Las pinturas que asumen las temáticas urbanas y arquitectónicas durante el Renacimiento, evidencian dos vertientes que pueden plantearse de la siguiente manera: por un lado, el surgimiento de un tipo de pintura basada en el empleo del novedoso sistema representativo, el cual se apoya en la adopción del consabido vínculo entre el arte y la ciencia, más específicamente entre el arte y la geometría, es decir, priva el empleo de bases sólidas sobre las "reglas" obtenidas del estudio de la naturaleza, sin desplazar del todo a la tradición pictórica religiosa mantenida durante la Edad Media. Por otra parte, la vertebración a esta tendencia de motivos tomados ahora del imaginario literario, de la especulación filosófica y de la creación de modelos ideales-utópicos para representar una ciudad digna del nuevo estado humanista y burgués.

Se establece entonces una redimensión de las maneras de representar pictóricamente durante el Renacimiento, el empeño en precisar los horizontes tridimensionales en soportes bidimensionales, hacen que la pintura renacentista trascienda los órdenes representativos e inaugure una tradición plástica que, con algunas variantes, se prolongará hasta mediados del siglo XIX.

La conceptualización en la pintura de los siglos XV y XVI abre la posibilidad de interpretar algunos aspectos dentro de la

cultura visual que desencadenó el establecimiento de este sistema representativo en la pintura de ciudad; es el caso del llamado "afán de competencia" propio de la cultura del Quattrocento italiano, que existía entre los conocedores de la obra de arte y que, hacia del proceso de creación de imágenes plásticas un festín de ideas y juicios de valor acerca de la pertinencia o no del uso de los lenguajes figurativos "modernos" con los cuales se debía pintar los escenarios urbanos que servían de ambientación y actualización de los mitos religiosos.

Con ello se observa el principio de sustitución y simultaneidad antes referido, pues la actitud expresada en el diálogo obligado entre el espectador y el artista, hacen que se fortalezca y se lleve hasta la racionalidad excesiva los principios geométricos con que se elaboran las obras de arte:

Pero la convención era que el pintor convirtiera a la superficie plana en algo sugestivo de un mundo tridimensional y recibiera crédito por hacerlo así. Mirar tales representaciones era una institución italiana del siglo XV y en ella se combinaban ciertas expectativas (...) [así] un hombre del siglo XV que miraba un cuadro estaba sometido a un curioso afán competitivo. Estaba al tanto de que un buen cuadro suponía habilidad y se le aseguraba frecuentemente que correspondía al espectador educado formular discriminaciones sobre tal habilidad y a veces hacerlo verbalmente (Baxandall, 1981: 53)

Entre las habilidades y competencias que debía demostrar, tanto el artista creador de una imagen, como el espectador que la observaba consistía en la categorización de los marcos escenográficos adecuados para la recreación de las escenas que, en buena medida, continuaban narrando historias míticas religiosas, sólo que ahora estaban insertas en contextos

visuales de mayor coherencia y pertinencia urbana, es decir, buena parte de la competencia visual con que un hombre adiestrado en la observación de imágenes durante el siglo XV en Italia, era tomado de la realidad circundante, así como también de las especulaciones teóricas y filosóficas imperantes.

De tal manera que, las reformas urbanas así como las imágenes proyectuales diseñadas por los arquitectos y artistas eran conocidas por un selecto grupo de hombres formados en la apreciación de las imágenes, por tanto, es bajo esta óptica que se acercan a los cuadros para determinar las maneras constructivas con que el artista adecua las representaciones de la ciudad, de los marcos arquitectónicos y en algunos casos de las reflexiones propias de la época acerca del concepto de ciudad ideal proporcionado por el Renacimiento.

Se genera de esta manera una dinámica de discusión, cuestionamiento o aceptación de las obras que bien puede ser tomado como justificativo para comprobar el éxito que mantuvo la pintura renacentista; no obstante tal premisa también marcó su agotamiento paulatino.

Los principios prospectivos de la ciudad renacentista recaen casi que exclusivamente, en la bifurcación de dos modelos de representación vertebrados a su vez en la tendencia utópica de pensar ahora una ciudad que a todas luces, debe diferenciarse de la precedente, mostrando valores y atributos de diversa índole que la distinguiera de las otras. Prevalece la intención de crear modelos de ciudad –al menos en el plano teórico–, y que en algunos casos se llegan a construir parcialmente,

caviladas bajo el amparo del pensamiento humanista del siglo XV.

El impulso dado por el humanismo a la urbe renacentista está centrado más que nada en la creación de una especie de conciencia colectiva-ciudadana, donde los valores propios fijados en el arraigo urbano hacen que se construya un sentimiento común de orgullo y de identificación con la ciudad, para ello se integran algunos de los aspectos más importantes de la ciudad medieval, al tiempo que se van creando nuevos valores incluso constitucionales, que abrirán un compás de consolidación de la ciudad renacentista; en consecuencia:

La ciudad ideal de los humanistas y de los políticos activos florentinos, Bruni, Coluccio Salutati, está basada (...) en un agudísimo sentimiento de conciencia civil, madurado por las formas del *Comune* libre: es el redescubrimiento de la ciudad-Estado, que cultural y políticamente puede identificarse con el ideal de la *polis* griega, como aparece en la república y da un vuelco a la visión universalista medieval. (Sica, 1977: 73, cursivas del autor)

Las estrategias de organización de la ciudad gozan ahora del impulso que ofrece la reactualización de los conocimientos históricos ofrecidos como opción de lectura, en tanto que se accede a las múltiples referencias literarias y filosóficas que revelan la existencia de un modelo de ciudad antigua y que se adapta perfectamente a las intenciones de esta sociedad. Así, edificios como el Palacio de la Señoría, el Duomo y otros edificios.

El clima cultural que propicia las nuevas directrices civiles de la ciudad del Renacimiento, abre también la posibilidad de ubicar en un escalafón mayor a los artistas plásticos y

arquitectos, llevándolos incluso al nivel aceptado y privilegiado que tienen los escritores, poetas y filósofos de época. De este modo, la tendencia cultural de expresión de valores y atributos de la ciudad hacen coincidir eficazmente a la historia y la imagen, o al menos provocar en ambos términos encuentros que pueden verse reflejados en obras de arte y proyectos para la ciudad.

Tal premisa puede ser ilustrada a la luz del análisis, aunque sea breve, en uno de los tratados de arquitectura más famosos escritos durante el siglo XV; se trata de la obra *De re Aedificatoria libri decem* (1450) escrito por el teórico italiano León Batista Alberti (1404-1472), en ella se recoge en diez libros —apegado a la tradición vitrubiana—, la summa reflexiva de lo que se consideraba debía ser la arquitectura y su consecución mayor, la ciudad.

Varios aspectos de este Tratado son dignos de analizar a la luz de la relación con la literatura y las artes liberales del Renacimiento, sin embargo interesa observar lo planteado en el Libro VII acerca de lo que debe significar en la arquitectura y la ciudad los preceptos de la *Civitas* arquitectónica, es decir, de los componentes y tipologías que se ponen al servicio de la ciudadanía y que al mismo tiempo contribuya a la formación de un tipo de ciudadano digno del lugar que lo cobija y lo instruye.

Para ello, la construcción de un espacio público reservado como elemento abierto y que no es otra cosa que la plaza pública, evidencia un papel fundamental en la adecuación de la *civitas* albertiana, pues es en ese lugar donde el Ágora griega

pareciera recrearse como una posibilidad nueva de articular los principios civiles y estatales de la nueva ciudad, vinculándose alrededor, los otros principios básicos contenidos en su tratado⁵¹.

Esta disposición a organizar el espacio no es ajena a lo que planteaban de forma pictórica algunos artistas italianos del Quattrocento; si bien es cierto que el Tratado de arquitectura de Alberti carece de ilustraciones, la interpretación que realiza el arquitecto de la recreación de espacios públicos propios de la antigüedad clásica, permite a su vez que artistas concomitantes y concedores de los principios geométricos, racionales y literarios de la cultura del Renacimiento, recrean las visiones y las lleven al plano pictórico.

Es el caso del pintor Piero Della Francesca (1415-1492), quien también realiza investigaciones que arrojan publicaciones en forma de tratados de consulta obligatoria para todos los artistas contemporáneos a él y posteriores⁵².

⁵¹ Los principios contenidos en el Tratado de Alberti se pueden resumir de la siguiente manera: “Las ideas de Alberti sobre la belleza en la arquitectura se sitúan bajo el signo del *decorum*, el decoro. Se pueden distinguir dos dimensiones en esta materia, una ética y social y otra formal y estética. En la medida en que Alberti siempre parte de la *civitas*, de la estructura social que enmarca la ciudad, toda arquitectura debe ordenarse según unos criterios que puedan reducirse a su aspecto social” (Teoría de la arquitectura, 2003: 25)

⁵² Piero Della Francesca escribió los siguientes tratados: DE PROSPECTIVA PINGENDI, 1482 (Sobre la perspectiva para la pintura); LIBELLUS DE QUINCE CORPORIBUS, 1464 (Librito de los quince sólidos regulares); TRATTATO DELL'ABACO (Tratado del Ábaco)

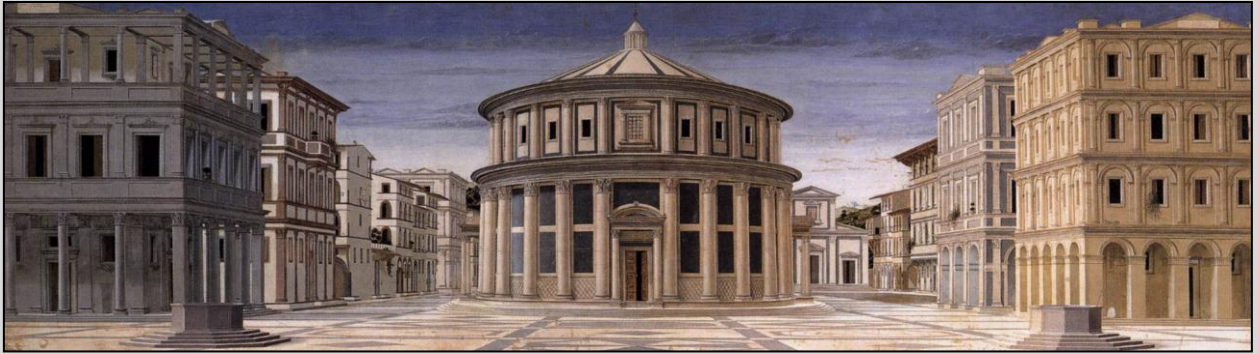


Fig. 2 Piero Della Francesca. La ciudad Ideal, c 1470. Panel, Galería Nacional Della Marche, Urbino

Sin duda que la *Ciudad Ideal* de Piero Della Francesca (fig.2), viene a ilustrar de forma clara lo propuesto hasta el momento, se trata de una pintura que maneja buena parte del lenguaje figurativo propio del Renacimiento, al tiempo que representa un modelo de ciudad basado en las premisas teóricas realizadas por otros artistas que piensan en la ciudad como el espacio digno para la construcción social del individuo y, además, también como expresión de la conjunción de elementos tomados de una tradición literaria, transformada en tratado o directriz y luego hecha imagen visual del lugar, conformando con ello, un ejemplo interesante de lo que se ha planteado como cultura visual.

El empleo de los medios matemáticos para crear un espacio pictórico regido bajo las reglas de la geometría, es una de las constantes que se encuentra en la mayoría de las obras de Della Francesca, más aún cuando la intención es justamente demostrar el manejo técnico y expresivo de los componentes vinculados a la ciencia pero ahora puestos al servicio de la pintura; de esta manera, nada mejor que la representación pictórica de las construcciones arquitectónicas y de los espacios urbanos para

probar las ideas devenidas en teorías y que justifican el tiempo reflexivo dedicado a la contemplación cognitiva de la realidad circundante.

Se puede notar además del extraordinario ejemplo perspectívico logrado por el artista, el detalle constructivo de las fachadas de los edificios que sin duda permite corroborar el empeño de la *civitas* de Alberti en crear espacios con decoro, belleza y proporción; por otra parte, se puede notar que el centro de la pintura se reserva a una edificación períptera circular (tholos), expresada tal vez en la recreación de un imaginario clásico de ciertas tipologías romanas, tal es el caso del panteón del templo de Vespa.

La conjugación del espacio próximo, medio y lejano de la pintura, articula la interpretación de algunas secciones del panel de acuerdo a las premisas conectadas con la imagen arquetípica, la readaptación teórica y el consecuente resultado visual. Lo que se puede considerar plano próximo lo constituye una plaza central, franqueada



por dos especie de fuentes que coronan una breve escalinata; este espacio centralizado además de plantearse como un referente al Ágora de la tradición clásica, es la recreación de la plaza pública como centro urbano, el cual según Alberti, debía compartir su lugar de preeminencia con los edificios sagrados (iglesias, baptisterios), la preeminencia de la arquitectura de la ciudad es menester hacerla sentir en los

lugares centrales y especiales de la urbe. En este detalle se nota justamente la articulación entre monumento y espacio público abierto.

Para ello, Della Francesca emplea el principio básico de la perspectiva artificialis que acentúa a través de un piso enlosado que va disminuyendo en tamaño hasta lograr introducir al espectador en un espacio figurado y a todas luces construido bajo regularización matemática; el tema de la ciudad es definitivamente el tema más idóneo para estimular la memoria.

Una representación pictórica de la ciudad y de la arquitectura en tiempos del Renacimiento, es el resultado de un proceso esencialmente intercomunicativo, espoleado por las intensidades derivadas de la competencia en términos de análisis visual, del empleo de técnicas "modernas", de satisfacción de demandas, de empeño por establecer los lineamientos de un orden moral y civil en función de pequeñas repúblicas con formas de gobierno medianamente alternativas, que se centran en la necesidad de actualizar los mitos y arquetipos religiosos, para con ello establecer un complejo cultural de mayor alcance y difusión.

Ahora bien, dentro de las temáticas desarrolladas en la pintura del Renacimiento, existe un gran porcentaje de temáticas religiosas, situación que experimenta de igual manera el sentido de competencia antes referido entre los espectadores y el artista ejecutor. La sustitución y simultaneidad de los marcos escenográficos urbanos y arquitectónicos observados entre la pintura medieval y la renacentista, establece algunas categorías de análisis que enriquecen la argumentación realizada hasta el momento.

En primer término, se continúa explorando las funciones elementales con que fueron pensadas las imágenes durante la etapa medieval, sólo que ahora existe un mayor énfasis en la enseñanza de lo que se tiene que adorar como motivo litúrgico pero también mundano; la imagen religiosa se fusiona con una especie de lenguaje neoplatónico que hace de los marcos arquitectónicos y urbanos otro elemento a reconocer como propio, envuelto en la dignidad de la civitas⁵³. La imbricación que supone lo sagrado con los motivos clásicos, hace que se genere un lenguaje sofisticado que asegura el funcionamiento de las imágenes con una mayor carga emotiva.

La representación de escenas en los espacios interiores durante el Renacimiento conformó una muy recurrente práctica en los pintores del momento, logrando con ello la aplicación de las leyes geométricas como sustento teórico, para así integrarse al universo visual cultural; asimismo, la funcionalidad de este tipo de obra pareciera activarse como la construcción abstracta de una ventana por la cual el pintor adapta la escena narrativa, se trata de la figura hipotética de un cubo que abre uno de sus lados para entonces estructurar en su espacio interior la escena a representar. Esto es muy frecuente en la pintura florentina, sin embargo, en otras regiones de Italia como Venecia, existe una conciliación de este mismo principio, sólo que se le agrega –como se verá–, un espacio ulterior, legado por la pintura de los países del norte, específicamente

⁵³ En la siguiente transcripción textual de uno de los sermones ejecutados por Fra Michele da Carcano (1427-1498) en 1492, se evidencia la inclinación a establecer los elementos visuales que deben ser “adorados” en las pinturas religiosas: “He sabido que, inflamados por un celo exagerado, habéis estado destruyendo las imágenes de los santos, creyendo que no deben ser adoradas, pero os culpo por destruirlas. Porque una cosa es adorar a una pintura, y otra muy distinta aprehender en una narración pintada qué adorar. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es un cuadro para la gente ignorante que lo mire. Porque un cuadro hasta los ignorantes pueden ver qué ejemplo deben seguir, en un cuadro pueden leer quienes no sepan la letras” (En Baxandall, 1981: 61)

de los Países Bajos y su aplicación de la pintura al óleo, elemento que complejiza la construcción de un doble espacio, el llamado espacio finito (interiores) e infinito (lejano).

Para observar el tratamiento vinculante entre la imagen religiosa, el marco escenográfico coherente (no convencional) y el tratamiento de la ciudad, se hace necesario detenerse en algunas obras escogidas ex profeso para tratar de establecer las conexiones lógicas y naturalizadas de tales dimensiones de interpretación y recreación. *La muerte de la Virgen*, 1460 (fig. 4), es una obra del pintor veneciano Andrea Mantegna (1431-1506), uno de los exponentes más reconocidos de la segunda generación de pintores del Renacimiento.

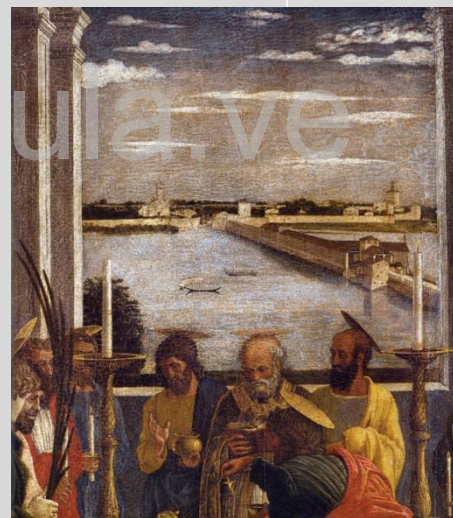


Fig. 4 Detalle

varios aspectos se suman para concebir por una parte, ese escenario que supone la Muerte de la Virgen María, por otra parte se observa en una formación en "U" esgrimida por los apóstoles quienes asisten al momento del fallecimiento de la

Virgen. Justamente, el espacio finito lo genera un recinto realizado a escala de las figuras humanas contempladas en la pintura, del lado izquierdo se observa una serie de pilastras romanas que acentúan la profundidad del recinto, del lado derecho, una serie de columnas de fuste estriado que finalizan junto a las pilastras en una gran ventana o mirador.

Siendo un dilecto encargo que le realizara al artista, el Marqués de Mantua Ludovico III (1412-1478), para que la obra engrosara el patrimonio artístico del aristócrata, la recreación del espacio infinito, es decir, la panorámica del Lago de Mantua que se extiende al fondo del cuadro, corresponde con la vista de los aposentos privados del Marqués, es decir, se trata de un cuadro cuya apreciación corresponde casi que exclusivamente con la vista que tienen diariamente desde los aposentos del Palacio Ducal de Mantua, por tanto, no se trata de un cuadro de apreciación colecta, se trata de una obra privada que demuestra la importancia que posee la ciudad como referente para los señores de la aristocracia y burguesía renacentista.

No se puede dejar de mencionar en este mismo sentido, los aportes realizados por la pintura flamenca del siglo XV, aportes que se centran más que nada en la creación y formulación de nuevos materiales orgánicos, cuyas asociaciones químicas terminaron creando una de los materiales más trascendentales empleados en la pintura moderna, el óleo. Por otra parte, son los pintores flamencos del siglo XV la generación de artistas más importantes en la creación de retratos, alcanzando niveles de verosimilitud que no fueron superados hasta el llamado hiperrealismo del siglo XX.

Uno de los artistas más consagrados de Flandes se encarna en la figura de Jan Van Eyck (1390-1441), cuya prolífica producción plástica aborda desde la perspectiva flamenca el uso de los fondos pictóricos para la extraordinaria recreación de las ciudades más destacadas de Flandes del siglo XV.

De forma casi simultánea a los pintores italianos, los artistas del norte desarrollaron una pintura que según Rafael Argullol (1982: 36), establecía una búsqueda similar a las inclinaciones italianas, sólo que basadas más que nada en las especulaciones cognitivas logradas a través de la observación detallada de los objetos, es decir, no aplicaron con rigurosidad matemática, las reglas de la geometría que sí hicieron sus pares italianos; sus pinturas son según Erwin Panofsky (1981) matemáticamente incorrectas, sin embargo en cuanto al detallismo, captación de la luz, extremo realismo, muy superiores a las italianas.

La Virgen con el Canciller Rolin, 1435 (fig. 5) es uno de los ejemplos más recalcados para explicar el uso de los espacios arquitectónicos y urbanos en imbricación con la tradición financista del mecenas que aparece en el cuadro acompañando a la virgen y el niño.

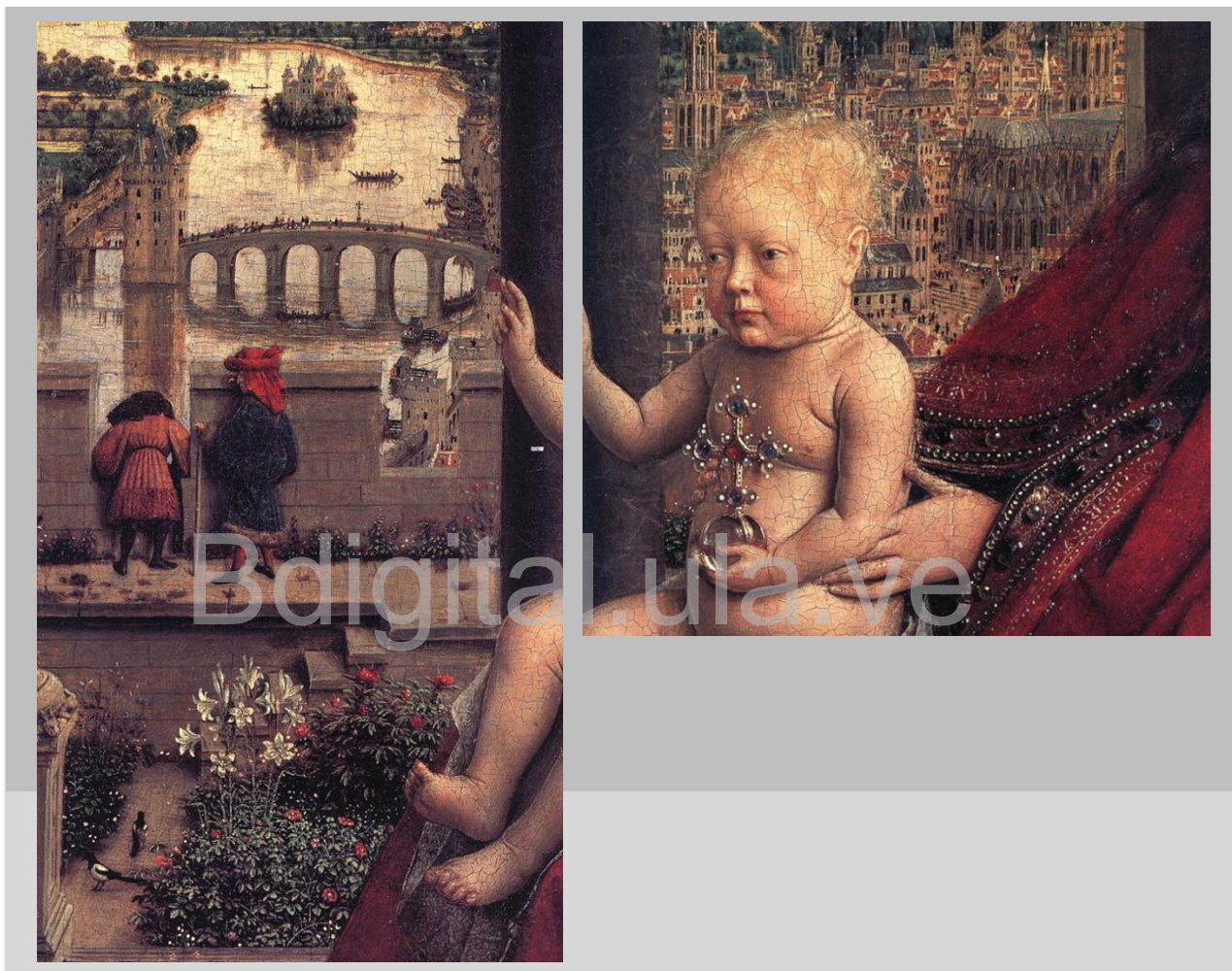


Fig. 5. Jan Van Eyck.
La virgen con el
Canciller Rolin, 1435.
Louvre.

La ciudad que se representa es a todas luces, el orgullo del Canciller, donde destaca una iglesia de tipología arquitectónica gótica, pues en los Países Bajos no se observó con mayor profusión ese apego a los modelos clásicos de la antigüedad que sí experimentó la pintura italiana, en este caso el tradicionalismo hace valer la ciudad medieval que sirve como fondo de una pintura de mediados del siglo XV, cumpliéndose así la fuerza constructiva del detallismo que determinará en gran medida este tipo de pintura. Centros urbanos del lado derecho y espacios rurales periféricos del lado izquierdo, permiten asignarle un mayor valor estético a esta obra.

Habría que esperar hasta los siguientes siglos para observar cómo la ciudad se transforma en una temática pictórica que es determinada por necesidades de divulgación o en su defecto de

“vitrina” emblemática a propios y extraños y que a todas luces se exhibirá como orgullo ciudadano, coincidiendo en algunos casos con la Civitas Albertina pero llevados a niveles hasta el momento insospechados de construcción visual.



2.5.3 La ciudad como temática pictórica. Entre arraigo y estrategia visual.

Los siglos XVII y XVIII sirven de marco histórico al nacimiento de los primeros episodios temáticos de la ciudad como expresión de género pictórico. Varios aspectos se vertebran al hecho

concreto de ver la ciudad no sólo como marco, sino forma y figura en la obra plástica, se asiste a una toma de conciencia de los espacios urbanos que se erigen incluso, como una opción necesaria y arraigada de sentimientos y valores, sobrepasando el sentido ciudadano para convertirse en motivo de lucha, de orgullo.

Varios son los pintores que hacen de la ciudad y sus opciones urbanas motivos plenamente iconográficos, sin embargo no todos los marcos históricos son coincidentes y coadyuvan en la manera de asumir la temática, asimismo, la expresión de ciertos referentes del imaginario ahora hechos arquetipos míticos, moldearán las maneras en que se representan las urbes europeas⁵⁴.

De este modo, la extrema dualidad que distingue la ciudad barroca, se acentúa con mayor profusión cuando se examina con cuidado el abundante testimonio plástico que alude por un lado a las ciudades devenidas del fortalecimiento de las cortes aristocráticas y por otra parte, de las ciudades formadas bajo un firme estamento burgués; así, se aprecian dos modelos de ciudades, que marcan tópicos urbanos singulares, pero al mismo tiempo, demuestran competencias urbanas distintas y que pueden ser claramente observadas en las obras de arte, distinguiendo eso sí, a las familias y cortes más adineradas al hacer patente

⁵⁴ La asunción y análisis de obras de arte de pintores europeos en esta investigación, obedece a la necesidad de plantear la manera en que una teoría sobre el estudio de las ciudades surge —como se observará—, del análisis de una obra de arte en particular, específicamente una pintura del siglo XVIII. Esta actividad no sólo genera una manera de observar la ciudad y sus opciones de representación, sino que también hace pertinente la sumatoria de otros elementos absolutamente aplicables para casos latinoamericanos y específicamente observables en la construcción, interpretación y análisis de la imagen de la ciudad de Mérida que se está proponiendo en esta investigación.

su influencia en todos los ámbitos de la cultura urbana europea de los siglos XVII hasta bien entrado el siglo XVIII.

La ciudad europea empieza a transformarse de una manera acelerada, hasta ese momento se había caracterizado por cierta homogeneidad tanto en la estructura interna y especialmente en la sociedad. Se pueden precisar varios detonantes para esta transformación paulatina pero firme de la gran mayoría de las ciudades europeas durante el siglo XVII.

No obstante, sin desmerecer otros, se cree que el factor político hace que se manifieste un impresionante despliegue de poder, transformado ahora en una maquinaria del espectáculo y de la propaganda absolutista; consecuentemente, este ejercicio político de concentración hace plausible que en esas ciudades se observe el mayor desarrollo urbano, siendo determinante la sobre dimensión y uso de algunas tipologías arquitectónicas centradas en el palacio como centro neurálgico de la mayoría de las ciudades europeas.

Se debe dejar claro que a las ciudades-corte⁵⁵, se les antepone las llamadas *ciudades mercantiles*, especie de emporios forjados a partir de la puesta en práctica de medios capitalistas de gran envergadura:

Las ciudades-cortes con esos modos de vida peculiares en el epicentro del poder político, ornadas con todas las formas del lujo barroco, se les puede oponer el conjunto de las grandes ciudades mercantiles, que tenían un formidable peso económico, habitadas y regidas por viejas burguesías que no habían hecho este proceso de fusión de su patriciado con

⁵⁵ Término que emplea el historiador de las ciudades, el argentino José Luis Romero para designar aquellas urbes que son producto de un avance paulatino e hibridación de la burguesía macerada en el propio siglo XV y XVI y las cortes aristocráticas, muchas de ellas devenidas incluso desde el Medioevo (Romero, 2009: 153-156)

los elementos de la aristocracia tradicional. Entre estos dos tipos de ciudades hay un contraste. (Romero, 2009: 156)

El contraste observado por Romero, puede palpase de distintas maneras, empero, la cultura visual es tal vez el medio que mejor se presta para detallar las patentes diferencias en el ámbito de la cultura urbana escenificada, desde luego, en los centros de poder más destacados y que se muestran como iconografías fundamentales de la pintura de la época.

Al detenerse brevemente en algunas de las características más importantes de la organizada burguesía de los países protestantes, se puede observar que el propio siglo XVII verá el surgimiento de nuevos estados independientes, es el caso de Holanda⁵⁶, cuya independencia no sólo significó una importante pérdida para el imperio español, sino que dio paso a una pujante nación que echará las bases firmes de un estado moderno protestante, con amplio dominio de las gélidas aguas del Atlántico Norte y sobre todo, como un claro adversario para las demás potencias europeas.

Se pueden considerar algunos aspectos vertebrados al éxito de las ciudades burguesas de ascendencia protestante en Europa, transformándose en puntos referenciales que la cultura visual de la época sumará a los ya existentes atributos de la ciudad; uno de ellos constituye el ahorro, actividad característica que

⁵⁶ Hacia mediados del siglo XVII, el reino de España experimenta una serie de sublevaciones en las distintas provincias extra peninsular que conformaba su haber territorial. En 1648 logra dominar las insurrecciones acaecidas en los territorios del sur de Italia, específicamente Nápoles y Sicilia, sin embargo, con el Tratado de Paz de Westfalia de ese mismo año, las Provincias Unidas de los Países Bajos obtendrán su independencia, trasformándose en dos estados donde privará entre otros aspectos, un equilibrio entre católicos y protestantes. El sur aun se mantendrá bajo la mirada atenta de España y se convertirá posteriormente en la moderna Bélgica; el norte verá nacer a uno de los estados más pujantes de Europa durante los próximos siglos, Holanda. Su independencia será objeto de una brillante expresión de cultura visual que mostrará una manera de ser y de pensar el paisaje urbano, el paisaje natural y la geografía como emblemas de orgullo nacional.

conllevo a la estructuración de las principales casas de monedas del viejo continente.

Es bien sabido que gran parte del oro extraído de los territorios colonizados por España, iban a engrosar las arcas de los bancos holandeses e ingleses, así como también en las casas de comercio y de producción manufacturera, aun siendo éstos enemigos tradicionales de España. Para ello el ahorro y la mayor mesura demostrada por las sociedades holandesas, se contrasta también con el evidente despilfarro y derroche desmesurado de las ciudades-corte más tradicionales de Europa, es el caso de París, Madrid, Viena y la Roma papal.

Por otra parte, se establecen los alcances de una forma de comportamiento social que se implanta como opción "moralista" de las sociedades actuantes en las ciudades del norte protestante, esta singularidad se ve expresada mayormente en la adecuación y propagación de ciertas conductas de vida que pudieron transformarse y llevarse al resto de la sociedad, es decir, a diferencia de las ciudades-cortes de opulencia y magnificencia, cuyos hábitos de vida y ocio fueron reservados exclusivamente para la élite gobernante, donde el resto de la población se vio sumida en un ostracismo que alcanzó niveles insospechados de miseria.

En descargo, las sociedades burguesas mercantiles, hallaron la fórmula que les permitió redireccionar la atención del resto de la población como una manera correcta y estructurada de vida y comportamiento social:

Los países católicos tuvieron una preeminencia muy fuerte de tradición señorial y se resistieron a esta formulación burguesa. La formulación de la moral burguesa tal como se dio en Holanda, era impensable en España o Francia. Hubo que esperar al siglo XVIII para que Voltaire dijera que parecía bien lo que decían los holandeses e ingleses —se podría leer 'protestantes' cuando él dice holandeses e ingleses— y transportara los principios de la ética a un sistema de normas que finalmente iba a ser el que difundiría la *Enciclopedia* (Romero, 2009: 177. Cursivas del autor)

Esta actitud, coadyuvó a fortalecer una clase social que avanzó en firme en la consolidación de un sistema de representaciones visuales de tales acciones, siendo entonces la ciudad el marco específico que permitió la exacerbación de valores de arraigo hacia la ciudad y sus opciones laborales, asimismo, se puede establecer una especie de extrapolación de los alcances de la élite burguesa que sin duda, derivará en acciones contundentes en la historia moderna occidental.

Para ello, se logra rastrear los alcances de esta visión peculiar moralista, de carácter expansionista y capitalista desde el propio siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, teniendo como epicentro la ciudad burguesa; es el caso de la revolución holandesa, que fue la primera expresión política de esta época y que derivó en la creación de la República de las Provincias Unidas de los Países Bajos.

Asimismo, tal comportamiento impulsó la revolución inglesa del siglo XVII que le costó la cabeza al propio rey Carlos I de Inglaterra, quebrando con ello la dinastía de los Estuardo, de igual forma, esta misma concepción propició buena parte de los argumentos políticos de la Revolución Francesa del siglo XVIII.

Dentro de una amplísima variedad de artistas plásticos holandeses dedicados a representar las principales ciudades de ese país, se puede destacar la obra de Gerrit Adriaensz Berckheyde (1638-1698), pintor especializado en representar escenas de ciudad, hábitos urbanos y sobre todo, acciones dentro de la cotidianidad de las poderosas ciudades de Holanda. La ciudad se ha transformado en protagonista de este género pictórico, se elaboran técnicas de aprehensión de las imágenes urbanas centradas en los avances técnicos de visión que en muchos casos, son empleadas como auxiliares de navegación; es el caso del catalejo bifocal y de los primeros intentos de elaboración de cámaras oscuras.

La especialización de los artistas en la representación de las ciudades mercantiles, contribuye a su vez en la determinación de valores civiles y ciudadanos, pues para ellos, uno de los aspectos más determinantes en su historia radica en renovar el espíritu independentista que les llevó a mantener un conflicto armado con España, así como también ya de forma independiente, con Prusia, Inglaterra y Francia. De ahí que, la lograda estabilidad no sólo es motivo de orgullo, sino importante referente dentro del imaginario ciudadano que se adiciona a la estimación del paisaje natural y sobre todo, a las costumbres civiles, morales y de ser necesario, nuevos motivos de sacrificio para conservarla a toda costa.

Así pues, la actividad mercantilista expresada en buena medida como motivo de vida por las sociedades burguesas protestantes, también se recrea como un motivo iconográfico, donde los espacios públicos destinados para tales actividades son referencia urbana y visual de imponente valor; es el caso de

Mercado de Groote en Haarlem, 1673 (fig.6), una pieza que se adecua a los planteamientos esbozados con anterioridad.



Fig. 6. Gerrit Adriaensz Berckheyde *Mercado de Groote en Haarlem, 1673*. Hermitage, San Petersburgo

El pintor recrea uno de los vértices más concurridos de la plaza de Groote, zona comercial por excelencia durante casi todo el siglo XVII en la ciudad de Haarlem, se puede notar que el artista se esmera en la representación de uno de los sectores tal vez menos concurridos de la popular plaza, no obstante la intencionalidad de seleccionar este espacio, radica en el deseo de establecer con la suficiente maestría, uno de los recursos más asiduo de la pintura del barroco: el claroscuro, contrastes violentos de luces y sombras que hacen

de la pintura una extraordinaria expresión de dinamismo al dedicarse plenamente en los detalles, contornos, relieves, colores y volumen de las figuras representadas.

Ahora bien, existen en este cuadro suficientes elementos que permiten destacar los aspectos más recurrentes de la cultura urbana de una típica ciudad mercantil burguesa del siglo XVII; en primer término se observa que, justo a través de la adecuación de los contrastes entre luces y sombras, el pintor holandés resalta la altura del edificio más representativo del lugar, se trata de la antigua iglesia católica de San Bavón, recinto arquitectónico que evidencia las tradicionales tipologías arquitectónicas del Gótico, estilo más distintivo de esta zona.

El detalle en representar la iglesia puede encontrar algún sustento en el hecho que, se trata de una de las iglesias conversas al anglicanismo cuyo edificio forma parte de una destacada convicción popular de orgullo ciudadano, por otra parte, se puede notar que el tamaño de la construcción propicia el efecto contrastante de la sombra que envuelve a los personajes y las actividades que se desarrollan a los pies de la iglesia, y por otra parte, el iluminado espacio de fracciones de la plaza así como también, de las casas comerciales que destacan el lado izquierdo del cuadro.

Como quiera que sea, la intencionalidad del artista se centra más que nada en la recreación de las actividades comerciales del lugar, pequeñas ventas del lado izquierdo, donde recurre un grupo de personas a observar los productos que se exhiben, destaca entonces la maestría en pintar en una envolvente sombra

a los personajes y las actividades de ese extremo del cuadro. Del lado derecho se encuentra de forma diagonal, una serie de ocho casas, cuyas fachadas son rematadas por una de las estructuras más recurrentes de la arquitectura holandesa: el hastial.

Estas casas comerciales se destacan por cumplir una doble funcionalidad, por una parte, los espacios inferiores del recinto se reservan como depósitos de materiales y oficina de ventas, hay que recordar que la salida de Holanda al Atlántico Norte, certificó una extraordinaria dinámica comercial de todos los productos más importantes que se pudieran exhibir y vender en este momento. Esas oficinas, garantizaban su compra-venta al tiempo que, el primero y segundo piso se reservaba como habitación familiar, por tanto, el pintor acentúa en su obra, la actividad económica y social más sobresaliente del lugar, concentradas en un mismo recinto.

En el centro de la pintura, se puede observar cómo se transportaban algunos materiales, recurriendo al uso de la "tracción a sangre", aspecto este que permite el uso de la fuerza animal y humana para llevar las barricas de vino y otros productos. Asimismo se observa una pareja burguesa pasear con su hijo por la soleada franja que deja libre el imponente edificio. No se observa algún detalle que haga alusión a ostentaciones, cortes, desfiles u otro tipo de actividad que no sea un "recatado" comportamiento social, y que al mismo tiempo evidencia la mayor fortaleza de esta sociedad: la actividad comercial capitalista.

Otra de las obras de Berckheyde que da cuenta del paisaje urbano y de las costumbres burguesas de una típica ciudad holandesa en el siglo XVII, lo constituye *La curva en el Herengracht en Ámsterdam, 1672* (fig. 7), una extraordinaria vista de tal vez, el sector más rico y pudiente de la ciudad de Ámsterdam durante el siglo XVII. Una panorámica en perspectiva sólo interrumpida por la curva del canal que marca el final de la prolongada calle construida al margen del canal de agua; el nombre de la calle tiene su raíz en la nominación "heren", que significa diecisiete (17), se trata del excepcional sector de habitación de los diecisiete señores más ricos de la capital holandesa, sus patrimonios se centraban más que nada en el comercio con las llamadas Indias Orientales. Hoy en día las mansiones forman parte del patrimonio urbano de la ciudad.

Se observa entonces una serie de amplias residencias, donde sus vanos de acceso lo distinguen dos escalinatas dispuestas en forma lateral al propio vano de acceso; se trata de edificios de dos y tres plantas, a diferencia de las casas antes descritas en el mercado de Haarlem, éstas sólo están dedicadas como residencias, pues sus oficinas y actividades se encuentran diseminadas en otros lugares de la ciudad. Valga señalar que este pintor holandés se especializó en la representación de obras exclusivamente dedicadas a la ciudad, en este caso, el empeño del pintor radica en mostrar un exclusivo sector.

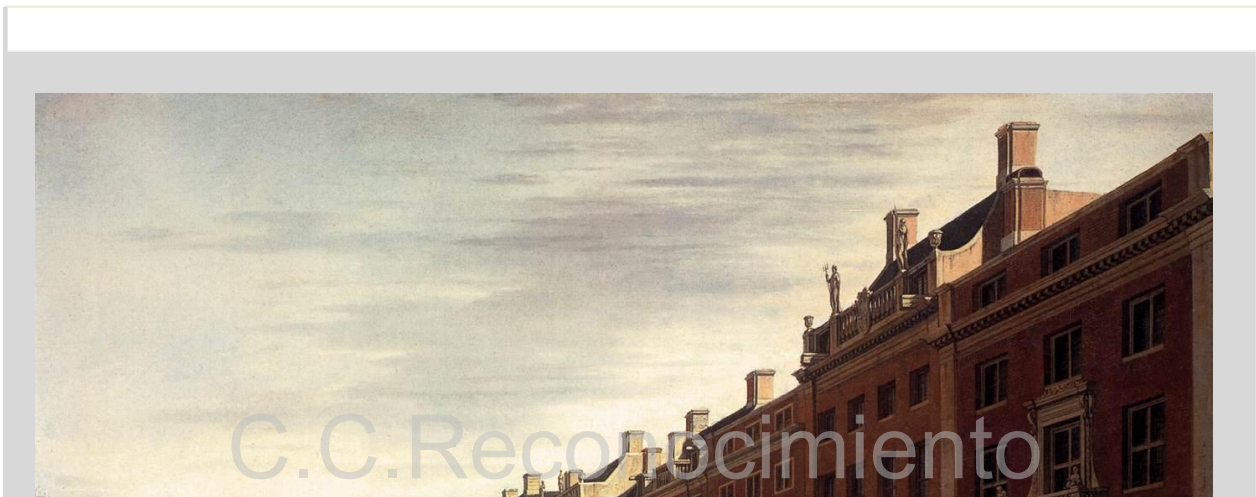


Fig 7. Gerrit Adriaensz Berckheyde *La curva en el Herengracht en Ámsterdam*, 1672. Rijksmuseum, Amsterdam

Al poderío económico se contraponen cierta sobriedad en las mansiones, donde el exterior nada tiene que ver con la fastuosidad del interior de las casas de la época, aspecto este que permite suponer que las sociedades burguesas protestantes intentaban copiar algunos hábitos de sus pares cortesanos de la Europa Católica, sin llegar necesariamente a la ostentación pública de sus bienes y recursos.

El empleo de los contrastes de luces y sombras en esta pintura, hace que se propicie una correspondencia en las imágenes reflejadas en el canal marítimo de parte de las extraordinarias fachadas de la calle, el empleo del amplio vano de luz que entra por el lado derecho de la pintura destaca las fachadas de las mansiones dispuestas en el lado izquierdo del cuadro. Algunas personas deambulan por la calle al tiempo que se alterna el uso de éstas por el transporte de ciertos materiales (insumos) para las casas de los señores. Sobriedad y majestuosidad se unen en una representación donde imagen e

historia están claramente expresadas en pinturas urbanas de extraordinario valor histórico y estético.

El pintor italiano Viviano Codazzi (1604-1670), es uno de los primeros artistas radicado en Roma en probar con el género de pintura de ciudad, dedicó buena parte de su producción a representar los distintos lugares de la ciudad eterna, sobre todo en los momentos en que la metrópoli experimentó los mayores cambios a nivel físico y urbano. Desde el mismo siglo XVI, las reformas ordenadas por el Papa Sixto V (pontif. 1585-1590), al arquitecto Domenico Fontana (1543-1607) para hacer de Roma una ciudad más apta para la peregrinación en masa de los fieles católicos y así consagrarse como la *Caput Mundi* (Gideon, 1984; Argan, 1964).

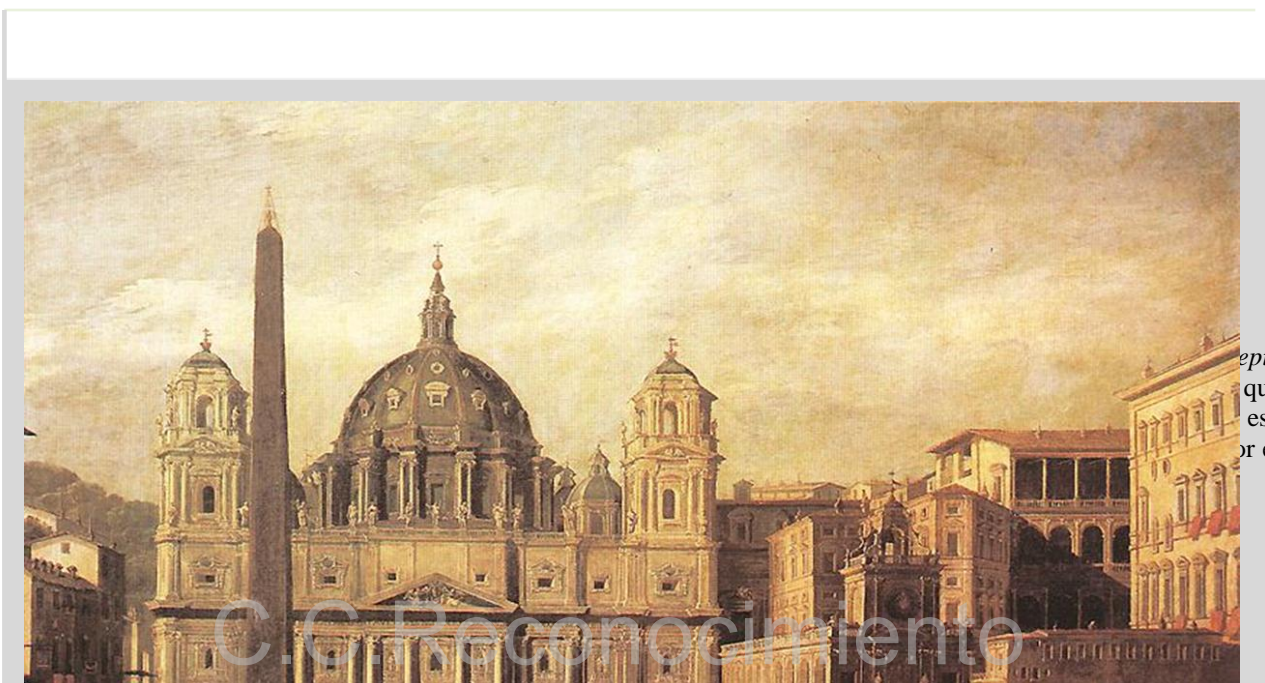
Se trataba entonces de hacer más notable la presencia de la Basílica de San Pedro, edificación que estaba siendo objeto de monumentales transformaciones, pasando por las iniciativas de los más prominentes arquitectos italianos de los siglos XVI al XVII —Bramante (1443/1444-1514), Rafael (1483-1520), Antonio da Sangallo (1484-1546), Miguel Ángel Buonaroti (1475-1564), Carlo Maderna (1556-1629) y Gianlorenzo Bernini (1558-1680) entre otros—, también se trataba de conectar a través de vías amplias y modernas las principales iglesias de mayor feligresía y de antigua data, es el caso de Santa María la Mayor, de San Juan de Letrán y Santa Cruz de Jerusalén, iglesias que podían ser visitadas a través de un recorrido por calles adecuadas y que terminaría en el atrio de la Basílica de San Pedro.

Desde luego que tal iniciativa poseía un trasfondo económico, al transformar y concentrar el interés en los comercios de los

productos artesanales que se irían generando luego de la transformación del Coliseo en una gran estructura productiva (Gideon, 1984: 289)⁵⁷.

Hay que destacar que la mayoría de los pintores italianos del siglo XVII que se dedicaron a pintar la ciudad y sus instancias, optaron por representar la monumentalidad del nuevo templo católico, pues sin duda sería éste la consolidación de una forzada concentración de poder y recursos para transformar efectivamente esta urbe como la capital espiritual de los católicos.

Ingentes recursos fueron dispuestos para satisfacer tan grande iniciativa, no sin antes generar también importantes conflictos y cismas que la institución cristiana debió afrontar, logrando con ello establecerse como una de las ciudades-corte más importante de Europa junto con París. Codazzi, dejó un grupo de obras que dan cuenta de esta realidad, es el caso de *San Pedro*, 1630, (fig.8) una vista frontal de la plaza y al fondo la monumental fachada de la principal iglesia congregacional católica.



pto
que
ese
or el

Fig.8 Viviano Codazzi, *San Pedro*, 1630. Óleo/madera. Museo del Prado

Bdigital.ula.ve

La imagen de la fachada da cuenta de las reformas realizadas por el arquitecto Carlo Maderna (1556-1629), quien además proyectó un alargamiento de la nave principal, logrando con ello la conjugación de dos tipos de naves para la iglesia: central y longitudinal. Consecuentemente, Codazzi se ubica de manera frontal a la fachada, esto con el objeto de tener una primera vista además de la imponente fachada del Obelisco de cierto acontecimiento social que se sucede en el atrio central de la Basílica.

Se puede notar una especie de desfile cortesano, que hace referencia a la corte papal, característica que se asemeja bastante a las costumbres y actividades sociales de las ciudades-corte. De este modo, una de las cualidades más comunes del tipo de ciudad barroca radica en la adaptación de la ciudad

como un gran marco teatral, es decir, la ciudad barroca de tipo corte —aunque de alguna manera, también es extendible a la ciudad burguesa—, como un vasto escenario, y casi todos los elementos que se pueden encontrar para definir esta sociedad, revelan la vocación por el espectáculo.

Dentro de la forzada taxonomía social que se establece en la ciudad barroca, se debe tener claro que la exhibición del poder se entiende como un sofisticado sistema de significados que rige el comportamiento social, tanto de los que participan directamente, como de aquél innumerable grupo de personas que contemplan a la distancia la procesión multicolor que tienen ante sus ojos.

Uno de los grandes aportes de la arquitectura barroca es la fachada, pues encarna el “rostro” del edificio que se muestra para propios y extraños, en ese sentido, la vista de Codazzi no hace otra cosa sino comprobar visualmente lo que se plantea como alternativa de lectura de las imágenes que tienen ahora a la ciudad como protagonista.

En ambos artistas existe un punto en común, se trata de la representación de un espacio público, o al menos considerado público dentro de las prácticas sociales, pero que muestran costumbres diferenciadas, sustentadas en la exhibición del poderío económico y social; en la anterior un mercado de la ciudad y una calle exclusiva de Ámsterdam, se nota cierto recato pero no por ello se puede desmerecer el poderío económico que se concentra; en las obra de Codazzi se aprecia una exhibición exuberante de tal vez, la práctica social más recurrente del barroco, la muestra cortesana del poder en un

marco escenográfico pensado para el espectáculo y la ostentación.

De este modo, se determina la aparición de la ciudad como género pictórico. Ha dejado de ser el marco familiarizado de las historias religiosas para convertirse en el escenario de poder y de estratificación social de mayor importancia; por otra parte, la ciudad mostrada visualmente contiene esas variantes que pueden ser extraídas de la pintura si se adentra en los componentes propios de la cultura urbana y referidos en los textos históricos, así como también en las alusiones literarias que se han realizado de la sociedad de la época.

Se observa una especie de naturalización de conflictos, donde la pintura pareciera cauterizar las diferencias, los trances y toda clase de disonancias que de forma lógica existen en unas sociedades marcadas por un uso de la ciudad y de sus espacios muy particulares.

2.5.4 El siglo XVIII: La ciudad como escenario pictórico. Recorridos y construcción cultural.

El siglo XVIII, observará una prolongación acentuada de los modelos de vida exhibidos en las ciudades-corte más representativas de Europa. Justamente la consolidación de las ciudades burguesas determinará la sobre dimensión de los hábitos sociales, logrando con ello que las ciudades insertas en este sistema de vida, así como también de los ciudadanos que las habitan, vean fortalecer el fastuoso espectáculo que se recreará para la satisfacción particular de un reducido grupo de personas; ahora bien, los hábitos vendrán acompañadas de

otras actividades más vinculadas con la exploración, estudio y sobre todo aprehensión de las culturas urbanas de buena parte de las principales ciudades del viejo continente.

Esta recurrente actividad propiciará al mismo tiempo, la elaboración de todo un complejo sistema visual representativo de las ciudades, en mayor medida, aquellas cuyo índice de visitas de viajeros cosmopolitas ávidos de formación histórica, estética y sobre todo visual, posibilite la difusión de los lugares más prominentes de esas urbes.

Consecuentemente, la vinculación que se irá estableciendo entre el ejercicio del viaje y la posibilidad de mostrar los lugares más destacados de las ciudades visitadas, determinará una simbiosis que paulatinamente irá construyendo una de las industrias más prominentes de Europa: el turismo. Sin embargo, son otros los aspectos que por lo menos a comienzos del siglo XVIII, se establecerán como norma, principio y prioridad de los recorridos, coincidiendo con los preceptos del llamado historicismo y de la reinterpretación ahora basada en principios científicos del pasado clásico existente en determinadas ciudades europeas.

La imbricación existente entre el llamado Grand Tour o *Grand Voyage* y las denominadas pinturas de veduta, determinó buena parte de las actividades que se reservaban a las personas que podían extender más allá de las aulas de clases sus conocimientos sobre otras culturas y sobre todo, dedicarse al placer de explorar, teorizar y luego mostrar los atributos de otras regiones y ciudades. En este sentido, el gran turista puede considerarse como:

Un nuevo tipo de viajero surge en el siglo XVIII en conexión con las transformaciones económicas y culturales en la Europa del Iluminismo y de la Revolución Industrial. No se trata aquí del viajero de expediciones de guerras y conquistas, o del misionero o peregrino, tampoco del estudioso o científico natural, o del diplomático en misión oficial, pero sí del *grand tourist*, tal y como era llamado el viajero amante de la cultura de los antiguos y de sus monumentos, con un gusto exacerbado por las ruinas que lindaba hasta la obsesión, así como una inclinación inusitada para contemplar paisajes con su mirada entrenada en el encuadre de amplias vistas panorámicas, compuesto por un idioma de valores estéticos sublimes. (Salgueiro, 2002: 291. Cursivas de la autora)⁵⁸

Valga señalar que los viajeros que se hacían a la ruta en pro de ganar nuevas experiencias para su formación eran, en principio, personas que poseían un extraordinario poder económico, conjugados con cierta sensibilidad hacia el arte y la cultura sobre todo después de la primera mitad de siglo XVIII, donde las aperturas de lectura e investigación de nuevas civilizaciones excavadas y exhibidas como logros imponentes y reforzados de ciencias como la arqueología, la antropología, la estética y los albores de la historia del arte en tanto ciencia y disciplina equipada con métodos de trabajo, hacían que los jóvenes aristócratas de la época se inclinaran por realizar tales travesías, transformándose poco a poco en una actividad casi obligatoria en la formación de estos personajes.

La atracción que generaba la búsqueda de horizontes culturales distintos, construía al mismo tiempo una vertebración centrada en el conocimiento mínimo no sólo de la ruta a seguir, tomando

⁵⁸ Traducción libre de: “Um novo tipo de viajante surge no século 18 em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Trata-se aqui não do viajante de expedições de guerras e conquistas, não do missionário ou do peregrino, e nem do estudioso ou cientista natural, ou do diplomata em missão oficial, mas sim do *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorámicas, compostas segundo um idioma permeado por valores estéticos sublimes.”

en consideración que las vías de transporte terrestre, así como también las marítimas carecían de los servicios y comodidades mínimas para ejecutar la tarea, así, surge una especie de producción escrita y en muchos casos profusamente ilustrada, de los lugares que se tenían al menos previsto visitar.

Una visión cultural del lugar y de las opciones representativas se ligaban con la necesidad de dar la mayor información al viajero, por otra parte, generaba las suficientes expectativas de las ciudades a visitar; esta situación puede verse reflejada en el siguiente texto:

Algunas lecturas constituían parte de la preparación para el viaje, entre los cuales los tratados y obras célebres de los antiguos y renacentistas influyentes en las artes y en la arquitectura. Goethe, por ejemplo, leyó al arquitecto italiano Andrea Palladio (1508-1580), célebre por su interpretación de los valores clásicos de la arquitectura de la antigüedad hasta la época del Renacimiento (...) La famosísima *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), de Joachim Winckelmann, aun hoy básica para cualquier historiador del arte, fue muy consultada por los viajeros a Roma, habiéndose transformado para la época en un verdadero *must* para los que buscaban en los antiguos una veneración casi religiosa. Dentro de las guías más celebradas, figuraba también la conocida colección de vistas de la ciudad de Roma de Giovanni Battista Piranesi —la *Vedute di Roma*—, tan difundida y apreciada hasta el día de hoy. (Salgueiro, 2002: 297-298. Cursivas de la autora)⁵⁹

La puesta en práctica de esta actividad formativa trajo consigo varias consecuencias que sin duda repercutirán no sólo

⁵⁹ Traducción libre de: “Algumas leituras constituíam parte da preparação para a viagem, entre as quais tratados e obras célebres de autores antigos e renascentistas influentes nas artes e na arquitetura. Goethe, por exemplo, leu o arquiteto italiano Andrea Palladio (1508-1580), célebre por sua interpretação de valores clássicos da arquitetura antiga a época do Renascimento (...) A famosíssima *História da arte na Antiguidade* (1764), de Joachim Winckelmann, ainda hoje básica para qualquer historiador de arte, foi muito lida por viajantes em Roma, tendo se tornado a época um verdadeiro *must* para os que buscavam nos antigos uma veneração quase religiosa. Dentre os guias mais celebrados, figurava também a conhecida coleção de vistas da cidade de Roma por Giovanni Battista Piranesi —a *Vedute di Roma*—, tão difundida até hoje e muito apreciada.”

en el conocimiento y estudio sistemático de las distintas regiones y ciudades europeas, sino que a la luz de los nuevos aportes dados por el Enciclopedismo y la Ilustración, se gestaría la conformación de grupos de estudios y sociedades de conocimiento avocadas a la disertación de métodos de comprensión, trabajo y análisis histórico-cultural de estas ciudades.

De tal manera que, el interés por los estudios de las culturas antiguas obtiene un decidido espaldarazo, sobre todo en las sociedades inglesas, donde se observa el amparo dado a las notas, manuscritos, pinturas y todo ese caudal informativo que traían los viajeros a su regreso, justo con la intención de organizar unidades de trabajo que exterioricen haciendo público y notorio su conocimiento por tan particulares situaciones históricas-culturales⁶⁰.

La casuística determinación de algunas formas de gobiernos presentes en ciertas ciudades, coadyuvó en la planificación de lo que se podría señalar como estrategias visuales de divulgación de las ciudades, en otras palabras, consientes algunas personas de los posibles beneficios que la internacionalización de sus urbes podrían tener, se emplaza en la adecuación de un importante conglomerado de disposiciones que apuntan justo a la exhibición de la ciudad y de su imagen como una construcción mental que podría incidir no sólo en el pensamiento de propios y extraños, sino también en la posibilidad de estimular determinados posicionamientos

⁶⁰ En 1734 se funda en Londres la *Society of Dilettanti*, creada por un grupo de investigadores y personajes interesados por estos temas, donde la gran mayoría de ellos habían realizado el Grand Tour por Italia y otras regiones cercanas al Mar Adriático. Poseían como principal interés promover la investigación y la publicación de los resquicios de las grandes civilizaciones del pasado, además de conceder subvenciones para los viajes de estudios hacia Italia y otras regiones de interés. (Salgueiro, 2002: 301)

culturales que harían de la visita ofertada a la ciudad una experiencia acogedora, colorida y visualmente confortable.

Por otra parte, se habla de países como Alemania e Italia, cuya diseminación en pequeños reinos hacían proclive una vez más, aquél afán de competencia cultural, que posibilitaba por un lado, una proyección de los valores propios de sus culturas urbanas a la par que permitía exhibir las potencialidades económicas, políticas y culturales que poseían; y por otra parte, mostrar al mundo que estados como Venecia, siempre amenazados por el Imperio Turco, requerían de la ayuda en determinado momento para conservar entre otros valores, los objetos patrimoniales con que contaba y aun hoy día cuenta, motivando la sensibilidad de sus posesiones que bien pueden ser compartidas si existe un adecuado convenio con los otros países que contribuyan a su estabilidad.

Como estrategia visual, la pintura de las ciudades o más específicamente el género de las *Vedutas*, posibilitaron la creación de muchos de los referentes visuales más representativos de las principales ciudades mostradas por los grand turistas, siendo Venecia tal vez, una de las más importantes urbes expuestas.

La idea de una Venecia mítica y grandiosa, se remonta incluso hasta el siglo XIV, donde se había difundido la fama de una ciudad única en el mundo. Orgullosa de su propio deber, los gobiernos y regencias políticas de turno, reforzaron tal sentimiento con una verdadera propaganda visual, generando una especie de mito-poético destinado a durar mucho tiempo, aun

cuando sólo quedaran algunas edificaciones que evocaran el lugar y su trascendencia histórica.

Se aprecia entonces la creación de un aparataje visual, instituido en función de lo que se podría señalar como una estrategia política, cultural y hasta económica que vertebrara en ciertos tipos de representación plástica, la intencionalidad de evocar un sentimiento casi pre-romántico del lugar, amparados en la estructuración intencionada de estimulación de los sentidos, del carácter nemotécnico y sobre todo, de la consolidación de un mito que se plantea como algo prácticamente insustituible de la ciudad; así pues, se naturaliza un efecto visual por encima de cualquier otra situación que resultara distinta a las intenciones del artista.

De este modo, existe una coincidencia entre esta estrategia visual y algunas reflexiones, elaboradas por teóricos centrados en el estudio de las encriptaciones míticas-urbanas en el subconsciente colectivo, con propósitos e intencionalidades variopintas, apelando para ello en la definición de ciertas estructuras o figuras-puente que permiten la imbricación señalada:

El puente que conecta los extremos de esas geografías visuales y que se inervan en la persona es el sistema de creencias que estructura el modo de vida de la comunidad y que se cubre tras los mitos y las imágenes simbólicas con los que la comunidad consigue estabilizar al mundo en que desarrolla su vida; que esos mitos e imágenes simbólicas son la materia fundamental de expresión de las ciudades que habitamos, que establecen un sistema de correspondencias tan fuerte –y autorreferente– como el lenguaje y que este proceso se apoya en una circularidad, que va de la imaginación a la materialización y de ésta de nuevo a la creación de significados, que desencadena una profunda correspondencia entre la persona y su morada. (Narváz, 2003: 12)

Al pretender estabilizar ese universo en el que se habita a través de un orden representativo, simbólico y visual, se accede a una estructura de reciprocidad entre los monumentos, el espacio urbano y la propia colectividad, trazándose así las directrices funcionales de un proceso que pareciera mostrarse como único y unidireccional en sus opciones interpretativas.

La ciudad de Venecia, por ejemplo, durante el siglo XVIII fue objeto de esta estrategia al tiempo que logró reunir varias generaciones de artistas avocados a la representación plástica de la ciudad, barruntados en la intención de acudir ya sea de forma conciente o inconciente al propósito representativo de la voluntad imaginativa y creativa de la metrópoli; entre ellos se puede mencionar a Francesco Guardi (1712-1793), Bernardo Bellotto (1721-1780), Michele Murieschi (1710-1743), Luca Carlevarijs (1663-1730) y Giovanni Antonio Canal, mejor conocido como Canaletto (1697-1768), siendo este último el más reconocido de los pintores vedutistas dedicados a representar a la ciudad de Venecia en el siglo XVIII.

En atención a la importancia de la obra del Canaletto y en función del análisis de una de sus obras más importantes, deseamos mostrar algunos aspectos determinantes que harán más comprensible la adecuación de su pintura de la ciudad de Venecia en función de los intereses de la presente investigación. Consecuentemente, en la obra del pintor se puede observar el uso de los instrumentos más sofisticados de visión y representación, sino que se vale de una gran cantidad de datos e informaciones devenidos del imaginario mítico de la

propia ciudad. Sin embargo, para lograr un mejor encuadre de la obra de Canaletto, se hace necesario en primera instancia distinguir dos géneros pictóricos propios en la obra de este artista veneciano, así como también en las creaciones de algunos de sus más prominentes seguidores: se trata de la distinción entre la *Veduta* y los llamados *Caprichos*.

En algunas páginas anteriores, se señaló como las llamadas *Vedutas* estuvieron a la orden del día como opción de conocimiento e información visual para los viajeros o gran turistas que se dedicaron a recorrer las principales regiones y ciudades de Europa, siendo una de las principales características, la representación fidedigna de ciertos paisajes urbanos en perspectiva llegando a veces a un estilo casi cartográfico, donde la opción de representar cada detalle de la ciudad los canales de navegación, los edificios y todos aquellos atributos urbanos que contribuyeran a crear una vista de la ciudad con la suficiente dignidad para que pueda ser recordada aun con el pasar del tiempo.

Canaletto también cultivó otro género vinculado a la *Veduta*, se trata de los llamados *Caprichos*, y que según lo refiere el catálogo de la Exposición titulada *Canaletto. Una Venecia imaginada* (2001), se trata de una especie de compilaciones de distintas imágenes de la ciudad de Venecia y de la misma región del Véneto italiano, que tratadas desde una visión integradora de la ciudad, representa una imagen conformada por recursos provenientes del contexto urbano o natural que presencia el artista, y el tratamiento singular que le asigna a estas imágenes de la ciudad:

Para Canaletto, la transgresión de la evidencia topográfica constituye la norma, no la excepción: el capricho, lejos de poseer aquel papel marginal asignado por la crítica tradicional, se eleva a elemento fundamental y resorte secreto de toda la producción de Canaletto, en la que la exactitud iconográfica se configura como una desviación respecto a la regla de la manipulación (Canaletto. Una Venecia imaginaria, 2001: s/p)

En la selección de obras que engrosan este pequeño corpus visual, se puede precisar una titulada *Capricho: un diseño de Palladio para el puente de Rialto, con edificios en Vicenza, 1740* (fig.9), extraordinaria vista imaginaria del Gran Canal de Venecia, con la recreación del Puente de Rialto según el proyecto elaborado por el arquitecto veneciano Andrea Palladio (1508-1580)⁶¹ y otros edificios elaborados por este arquitecto en la vecina ciudad de Vicenza.

Bdigital.ula.ve



⁶¹ El mayor punto de sus inarquitecto quien en las palladio

tipologías de medio embargo, los de la (1508-1595), emergidas n paisaje

C.C.Reconocimiento

Fig. 9 Canaletto. *Capricho: Un diseño palladiano para el puente Rialto y otros edificios 1740*
Óleo/madera. Galería Nacional de Parma

Varios elementos se pueden señalar de esta obra, en primer término, se trata de un "Capricho inducido"⁶², es decir, comporta lo que bien pudiera definirse como una apología de la obra de Palladio en la región del Véneto, pues, en atención al conocimiento que posee Canaletto de la ciudad de Venecia, así como también otros atributos urbanos presentes en Vicenza, logra amalgamar de una manera extraordinaria una vista imaginaria de lo que pudo ser el Puente Rialto según la transformación que concibiera Palladio para ello, al tiempo que, pinta dos de los principales edificios también construidos por el arquitecto pero que no corresponden a Venecia sino a la ciudad de Vicenza.

La intención sin duda, se centra en una especie de apología de la obra palladiana en la región del Véneto, así como también, de la exaltación de los valores arquitectónicos que tiene aún

⁶² Existe un documento suscrito por el comerciante y conocedor del arte italiano Francesco Algarotti (1712-1764) y dirigida al señor Próspero Pesci en Bologna el 28 de septiembre 1759. En ella se deja ver claramente las indicaciones que este importante mecenas veneciano le asignó a Canaletto, para elaborar el cuadro que se hace referencia en esta investigación. A este respecto, la carta hace énfasis en el proyecto de Palladio, es decir, siendo Algarotti un conocedor del arte y de las opciones que la arquitectura del Renacimiento ofreció para las ciudades de Venecia y Vicenza, le pide a Canaletto que junte en una sola vista y panorámica los edificios más prominentes de este arquitecto, convirtiéndose entonces en una apología visual-pictórica de la obra de Palladio en la región del Véneto. (disponible, <https://www.idmarch.org/document/Francesco%20Algarotti%20Lettera%20al%20Signor%20Prospero%20Pesci%20a%20Bologna%20Riolo,%2028%20settembre%201759/4S3d>)

en el siglo XVIII y para la ciudad de Venecia la arquitectura renacentista. En consecuencia:

La tela, encargada en 1744 por Francesco Algarotti, puede ser considerada el manifiesto del neopalladianismo en el Véneto, la corriente de pensamiento más innovadora de la época que hallaba en el seno de la propia tradición del Renacimiento la excelencia de la antigüedad, o bien el orden del mundo (...) aquellas arquitecturas perfectas no sólo estaban destinadas a embellecer la ciudad y a albergar decentemente a sus habitantes, sino que realizaban visualmente un modelo, el del edificio moral de una futura sociedad regenerada. (Canalieto. Una Venecia imaginaria, 2001: s/p)

Valga señalar entonces, que las circunstancias que envuelven la idea de una imagen de carácter analógico, familiarizada con los reductos imaginarios presentes en la mente del artista abre asimismo un sinfín de posibilidades exploratorias de otras imágenes y momentos históricos susceptibles de ser analizados bajo esta misma premisa, por otra parte, se instaura también como un reducto conclusivo de los argumentos esbozados hasta el momento en la investigación:

1. Se observa la manera en que se construye una imagen siguiendo desde el proceso perceptivo, hasta la adecuación selectiva de los estímulos que las generan.
2. Tal premisa se transforma en una actividad concomitante tanto para la creación con intencionalidades estéticas provenientes de la literatura y de la plástica.

3. En determinados momentos históricos se hace palpable la necesidad de expresar en imágenes urbanas, las formas en que la ciudad se representa plásticamente, asimismo se puede determinar la inversión del proceso constructivo al precisar cómo el arte puede determinar y construir una imagen tipo de la ciudad.
4. Se plantea como tema recurrente dentro de la reciprocidad e intersubjetividad establecida entre los objetos urbanos y el artista, una dinámica combinatoria de lo lógico y lo analógico, en tanto vínculo relacionamiento-construcción mental de imágenes y simultaneidad de estímulos requeridos en un orden que pudiera verse como anárquico o poco convencional.
5. El resultado de tal combinación de elementos no puede ser sino original, auténtico, en muchos casos imprevisto, pero sobre todo genésico de los procesos de proyección artística de la ciudad y sus opciones de representación.

De este modo, la convergencia acertada de los más distintos valores de la ciudad transformados en imágenes expresan los puntos de conexión más íntimos de la ciudad, revelándose como nodos de significados culturales urbanos. Como *figura-puente*, tal articulación se presenta como instrumento analítico e interpretativo de la cultura urbana de una ciudad, donde la conjunción de las formas materiales y culturales determina sus

valores, atributos y en muchos casos, ausencias por definir y re-construir desde una apertura interpretativa.

Bdigital.ula.ve

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

Capítulo 3

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

3.1. Imagen Análoga. Figura puente y densidad representativa.

Dentro de las posibilidades de relacionamiento entre las estructuras físicas construidas de la ciudad y sus consecuentes representaciones simbólicas, media una vital construcción que en la mayoría de los casos, debe elaborarse siguiendo parámetros que no se inclinen por uno de los extremos, toda vez que, la conjunción de ambos componentes resultan imprescindibles para una justa comprensión de los fenómenos urbanos y sus consecuentes historias culturales.

En ese sentido, debe privar una base racional que permita bajo la mirada atenta de los componentes constitutivos de la ciudad, ir incorporando los caracteres simbólicos que generan un entendimiento de amplia base, al repotenciar las informaciones que están contenidas en las imágenes de la ciudad y que supone entonces, un proceso de interrogación ficcional de las ciudades para acceder a niveles necesariamente complementarios de su parcialidad o totalidad cultural.

Una de las maneras en que se puede establecer esta imbricación, se centra en una especie de operación sintética que hace presente una necesidad de análisis basado en la interpretación, convirtiéndola en un programa fundado en las vinculaciones entre figuración artística y producción de simbolización cultural.

La reunión escenográfica de estos componentes físicos de la ciudad, hechos ahora representación pictórica, forma parte de un programa de cultura visual muy bien dirigido a estimular los caracteres nemotécnicos de los individuos para así, consolidar una imagen de la ciudad basada en componentes arquitectónicos pero al mismo tiempo, estructurada sobre la base de los valores históricos y culturales que la misma ciudad de Venecia ha generado a lo largo del tiempo.

Por otra parte, se puede inferir que son estas obras arquitectónicas, los objetos por medio de los cuales el talento de Canaletto permite extrapolar una de las condiciones que luego la historia del arte designará como valores constitutivos y patrimoniales de la ciudad, es decir, le asigna un valor más profundo en función de señalarlas como una "expresión humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética. Y así, es ella misma no sólo el lugar de la condición humana sino una parte misma de esa condición" (Rossi, 1986: 76)

Consecuentemente, una obra de arte pictórica, cuyo eje temático gire en función de la representación de imágenes de la ciudad es al mismo tiempo, un territorio fértil que alimenta las presunciones históricas en Pro de alcanzar en sus diferentes planos de sentido, vías de análisis y formas de comprensión de la ciudad, al poner en juego de manera simultánea la ciudad real, la ciudad idealizada y la ciudad ideologizada; planos de sentido que al reforzar de forma correcta los niveles de interpretación de los códigos visuales contenidos en ellas, se accede a valiosa información que sólo la imagen urbana por sí misma, es incapaz de suministrar, en tanto que los procesos de

amalgamiento histórico de la misma imagen urbana, hace complicado la sustracción de éstas a partir del empleo de otras maneras de interpretación.

En ese sentido, las representaciones escenográficas de la ciudad en función de recoger o nuclear en una sola obra, distintos atributos físicos urbanos de la ciudad, es un elemento que ha tenido momentos históricos importantes:

La reunión escenográfica de edificios y sitios urbanos existentes e imaginarios (proyectados por los contemporáneos o tomados como modelos ideales de la Antigüedad) era frecuente en el arte desde el Renacimiento, tanto porque las artes visuales se constituyeron en un campo de experimentación acerca de la relaciones entre pasado, presente y futuro (...) es decir, en esas obras ya se hacen presentes las relaciones estrechas, históricas, entre figuración artística, producción de simbolizaciones culturales, prefiguración intelectual y construcción de la ciudad. (Gorelik, 1999: 215)

Como se aprecia, la necesaria incorporación de los distintos planos de sentido que conforman las capas o sedimentos culturales de la imagen de la ciudad, puede ser el acicate que permite de forma realmente efectiva, vincular en una sola y contundente lectura, los componentes físicos y simbólicos que integran su imagen, en tanto que, ambos son esencialmente complementarios y comportan las dinámicas de análisis de las ciudades más comunes de los últimos años.

De ahí que aquél planteamiento esbozado páginas atrás acerca de la consecución de opuestos culturales como una opción laboral e interpretativa de las imágenes de las ciudades, puede hallar en esta propuesta integradora una opción mucho más generosa para la aplicabilidad de casos de estudio de imágenes de las

ciudades, que no se centre únicamente en la repartición gestáltica (al mejor modelo de Kevin Lynch), de fragmentos urbanos para poder estudiar sus formas físicas y modelos de legibilidad, ahora se puede acceder a niveles mayormente ricos en información simbólica, aprehensión estética, prácticas y comportamientos culturales en la ciudad que modelan su propia imagen.

Asimismo, el ejercicio interpretativo de los distintos planos de sentido de la ciudad, hace casi imperiosa la necesidad de emplear un catálogo de fuentes alternas, no necesariamente vinculadas con la literatura técnica emanada de los estudios provenientes del urbanismo y de la propia arquitectura, ahora se incorpora a éstos otros modelos de estudio que abren incluso —como se ha señalado—, la extraordinaria posibilidad de observar la manera en que las obras de arte modelan la ciudad, invirtiendo el proceso lineal de conformación e influencia de la ciudad en el arte; a partir de ahora se puede decir: el arte que modela la imagen de la ciudad.

3.1.1. La historia cultural urbana y la imagen análoga. Hacia una construcción teórica.

En la determinación de un corpus que pudiera servir de enlace entre las percepciones de la ciudad, imágenes, imaginarios y representaciones dentro del lapso de tiempo propuesto en esta investigación, se considera conveniente precisarlo en el acto de reexaminación de diversos tipos de fuentes, que buscará observar las maneras de enlazamiento cultural que coexisten en un momento determinado del devenir de la ciudad, siendo parte importante escudriñar con atención las formas simbólicas

generadas, casi siempre a partir de la puesta en marcha de procesos o cambios a nivel morfológico o de otra índole dentro de la cultura urbana, las cuales generan lógicas reacciones colectivas o individuales, susceptibles de ser estudiadas como depositarias de expresos vínculos socio - culturales.

La historia cultural es considerada una subdisciplina de la historia que desarrolla metodologías de análisis con énfasis en las lecturas de particularidades, así como también en la determinación de codificaciones o fuerzas gestadas en las propias dinámicas históricas que adquieren fundamentalmente algún tipo de relevancia simbólica. Ya no se trata de elaborar grandes narrativas ni enciclopédicos estudios, se trata ahora de determinar especificidades de la realidad socio - cultural, que puedan ser analizadas desde una visión más bien abierta, y en concordancia con la articulación de diversos tipos de fuentes no necesariamente especializadas.

Para el historiador cultural inglés Peter Burke, existe una especie de acuerdo tácito entre los historiadores culturales, cuyas investigaciones generalmente apuntan hacia la observación de fenómenos socio-culturales manifestados en su expresión simbólica, es decir, la búsqueda de "epifanías" culturales que sin duda forman parte de las dinámicas sociales:

El común denominador de los historiadores culturales podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su *interpretación*. Concientes o inconcientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana, pero una aproximación al pasado en términos del simbolismo no es sino una aproximación entre otras. Una historia cultural de los pantalones, por ejemplo diferiría de una historia económica del mismo asunto, al igual que una historia cultural del Parlamento diferiría de una

historia política de la misma institución. (Burke, 2006: 15).

Existe según Burke una diferencia entre la historia cultural y otras formas de historiar. La historia cultural realiza interpretaciones intensivas de las maneras en que el hacer cultural y la cotidianidad se entrecruzan en determinados momentos históricos; consecuentemente, la historia cultural le asigna una mayoritaria importancia a la cultura popular y a la cotidianidad por considerar que en ellas se alberga el verdadero sentir de la sociedad que experimenta los cambios y transformaciones orquestadas por los entes encargados de dirigir una sociedad en un momento determinado, así como también cualquier otro evento que represente un posible acontecimiento digno de observar desde la conjunción de diversos enfoques, donde se fija en la memoria eventos y acciones de gran carga y contenido simbólico.

De este modo, la historia cultural urbana genera el impulso necesario para plantear las vinculaciones que existen entre la imagen de la ciudad, y la conformación de los imaginarios y las representaciones, pues es justamente a través del valor simbólico encontrado en ciertos momentos o acontecimientos escenificados en la ciudad en que la historia cultural urbana refuerza sus tópicos metodológicos.

En la adecuación plena de los preceptos teóricos y metodológicos de la historia cultural urbana, así como también de la conjunción bosquejada entre este método de trabajo y la precisión de los imaginarios urbanos y las representaciones artísticas, se encontró que en el lapso de tiempo propuesto para la investigación se instituye como un período de

conformación de la imagen de la ciudad de Mérida creada a partir de ciertas representaciones plásticas y literarias previas a la etapa de tiempo en análisis, reemplazadas de forma más sistemática por los poderes civiles, eclesiásticos y académicos para articular una *imagen dura* urbana que se ha mantenido a través del tiempo como una especie de legado, enmarcado en la visión moderna transformadora de la ciudad de ciertos grupos. La imagen de la ciudad de Mérida analizada tiene una primera conformación plástica, discursiva y narrativa, luego una readaptación a la ciudad prospectiva de la década del cincuenta y una consolidación que llega incluso hasta nuestro días.

Así pues, la captación de imágenes plásticas y narrativas arrojan extraordinarios resultados que permiten postular hipótesis interpretativas basadas en primer lugar, en la suposición que existe una imagen oficial generada por elementos de poder que han hecho, históricamente, vida activa en la ciudad, plasmada desde la homogeneidad y en función de una *venta* de una especie de emblema turístico de la ciudad; en segundo lugar, las obras plásticas seleccionadas dan cuenta de una representación que puede enseñar posturas domeñadas, apacibles o en su defecto absolutamente opuestas al programa constructivo, más bien apegada a valores imaginales gestados desde la literatura; y en tercer término, continua existiendo un imaginario de la ciudad hasta bien entrado la década de los setenta, estructurado en la imagen literaria y plástica de los cuarenta primeros años del siglo XX.

Ahora bien, ¿cuál sería en el mejor de los casos la fórmula interpretativa que permita acceder a ese universo de representaciones de la ciudad que generen tan recíproco modo de

construcción cultural de su propia imagen? Para ello se propone una vía que reinserte desde el universo de la cultura visual y escrita en primer término, la precisión de modelos o patrones de imágenes de la ciudad que sean realmente recurrentes, construidos bajo la mirada atenta de entes gubernamentales o en su defecto, como expresión libre e intelectualizada, fomentadora de prácticas urbanas y generadora de propuestas estéticas.

Del mismo modo, que posibilite observar desde una mirada crítica las fórmulas "cauterizadas" o si se quiere, pacificadas con que la imagen de la ciudad oculta las lógicas confrontaciones que también forman parte de esa historia cultural urbana, pues es seguro que al exponerlas, se accede a información fundamental para entender la visión de ciudad del presente, generada en el pasado y con visiones prospectivas del futuro, así como la determinación del tipo de representación y de los imaginarios presentes en ella.

El conflicto entendido como confrontación o idea distinta de la visión generalizada de la imagen de la ciudad, debe exponerse como opción analítica, pues estamos convencidos que en una obra de arte es tan importante lo que está expresado como lo que no se puede observar explícitamente⁶³.

⁶³ La elaboración de una corpus de análisis, que confronte la imagen pictórica de la ciudad y el contexto cultural puede servir para demostrar entre otros aspectos, que lo que está expresamente representado en la obra, no es en esencia la visión real del momento que pretende ser ilustrado; en ese sentido, Peter Burke en su libro *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (2005), deja claro los riesgos de tomar las imágenes urbanas como una verdad irreductible, en contra parte, alienta a la observación-confrontación de éstas con el contexto histórico, aspecto que sin duda genera una visión distinta del asunto a analizar. Para ejemplificar tal situación, el historiador recurre al análisis de una pintura titulada "El puerto de Rochelle", elaborada en 1763 por el pintor francés Claude-Joseph Vernet (1714-1789), una obra que muestra una vista del puerto en medio de un importante ajetreo comercial, marcado por el desembarco y posterior transporte de distintos materiales, creando así una sensación de movimiento comercial con incidencias desde luego en lo económico para la región. El cuadro es la expresión de un movimiento capitalista importante que según se puede inferir en el obra, genera una imagen

En la intención de hallar algún tipo de fórmula metodológica que examine este juego dialéctico presente en los modelos de aprehensión de la ciudad, entre lo físico construido y lo simbólico, la científicidad y la biografía, la racionalidad e imaginación, la historia y memoria, historia y mitología, descripción y proyecto, realismo y experimentación.

La catalogación y puesta en práctica de vinculaciones y los relacionamientos que los conduzcan por la senda de la experimentación cultural de la ciudad, se encuentra que el elemento que mejor se adapta a esta búsqueda es la idea que en la década del sesenta del siglo pasado, planteó el arquitecto italiano Aldo Rossi, a través de su teoría de la *Ciudad Análoga*, especie de suma reflexiva que permite establecer los puentes conectores entre aquellos ejes temáticos, que incluso, la historia del arte por su inclinación mayormente de análisis iconográfico, se ve reducida en la asunción de ciertos fenómenos urbanos presentes en las distintas maneras de hacer historia urbana.

La selección de este modelo de análisis parte justamente de un hecho trascendental para esta investigación, pues el origen de tal propuesta —lo ha señalado abiertamente y en distintas ocasiones el propio Rossi—, se genera a partir de vivencias autobiográficas durante su estadía en la ciudad de Parma a propósito de los trabajos de reconstrucción del Teatro

pujante de esta ciudad portuaria francesa; sin embargo: “el artista muestra un puerto lleno de ajeteo en un momento —mediados del siglo XVIII— en el que, según otras fuentes, el comercio de la Rochelle estaba en franca decadencia. ¿Qué es lo que pasa? (...) Vernet no podía permitirse el lujo de ser demasiado realista. Sus cuadros iban a exhibirse como una forma de propaganda del poderío naval de Francia. Si las cartas y demás documentos que aclaran la situación no se hubieran conservado, los especialistas en historia económica quizá habrían utilizado este cuadro para extraer unas conclusiones excesivamente optimistas respecto a la situación del comercio francés.” (Burke, 2005: 108-109)

Pagannini y la ordenación inmediata de la plaza de la Pilotta en 1964.

Esta pasantía laboral en la mencionada ciudad, le llevó a contemplar en la Galería Nacional de Parma una de las obras de Canaletto que forma parte de la colección del Museo (obra referida y mostrada en el último apartado del capítulo anterior); este ejercicio contemplativo y analítico de la mencionada pintura es considerado por la crítica especializada, como el origen de la teoría de la *Ciudad Análoga*, fundamento extraordinario que surge de una experiencia autobiográfica, específicamente del análisis de una pintura del siglo XVIII, lograda a partir de una intuición ante el cuadro y no necesariamente de un razonamiento lógico.

No se pretende adentrarse en el universo proyectual de Aldo Rossi, pues el estudio de su obra ha copado los espacios de la historiografía de la arquitectura moderna y cualquier intento de ahondar en lo tratado, correría el riesgo de verse tan sólo como una disertación soporífera; no obstante, se pretende precisar los elementos más importantes contenidos en su idea de Ciudad Análoga, pues lo que se busca es demostrar cómo no sólo resulta absolutamente pertinente establecer los puentes interpretativos entre las imágenes de la ciudad y su construcción cultural, sino que, al tomar en consideración que dicha propuesta partió del proceso perceptivo-contemplativo de una pintura, pudiera asimismo dar las claves para entender con mayor intensidad la reciprocidad que se teje entre el arte y la ciudad.

En el prefacio a la segunda edición en italiano del libro *La arquitectura de la ciudad* de 1969, Rossi comenta la experiencia

que le significó observar el cuadro de Canaletto para encaminar su teoría, donde la experimentación que se gesta en los procesos perceptivos pueden crear una imagen tan contundente de un espacio urbano, que logra al mismo tiempo, ser la resulta de una especie de catálogo visual de atributos urbanos (mayormente arquitectónicos), asignándoles una función más humana, cultural y representativa del lugar, es decir, una fusión entre espacio urbano, obra arquitectónica e imagen pictórica:

Refiriéndome a tales conceptos he propuesto, después de este libro, la hipótesis de la *ciudad análoga*, con la que entiendo referirme a las cuestiones teóricas del proyectar en arquitectura; esto es, a un procedimiento compositivo que gira sobre algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales construye otros hechos en el marco de un sistema analógico.

Para ilustrar este concepto, he hecho algunas consideraciones sobre la perspectiva de Venecia del Canaletto (...) donde el Puente de Rialto del proyecto palladiano, la Basílica y el Palacio Chiericati se ven enfocados y descritos como si el pintor produjese un ambiente urbano observado por él. Los tres monumentos palladianos, de los que uno es sólo un proyecto, constituyen así, una Venecia análoga cuya formación es realizada con elementos ciertos y ligados tanto a la historia de la arquitectura como a la de la ciudad. (Rossi, 1986: 43, cursivas del autor)

Para Rossi, la adecuación que realiza el artista en la mencionada obra, es consecuencia de una operación lógica formal, en tanto que determina ciertos edificios, cuya imagen y proceso de aprehensión, están prefijados y formalmente definidos en la memoria de propios y extraños, ya sea por el carácter tipológico arquitectónico, o en su defecto por la funcionalidad representativa que ejercen; de este modo, aún cuando la pintura anteriormente mencionada es la elaboración de una especie de apología de la obra de Palladio en la región del

Véneto, para Rossi y para muchos de sus estudiosos, es una imagen de Venecia⁶⁴. No es nuestra intención en esta investigación, adentrarnos en los pormenores historiográficos que enmarcaron la elaboración del cuadro, nuestra intención se centra en la configuración de la teoría de la ciudad análoga de acuerdo a los principios que Aldo Rossi concibe desde una perspectiva eminentemente culturalista.

En función de lo anterior, se puede señalar que pensamiento lógico más carga autobiográfica, se instalan como los motivos fundamentales con que un artista genera una obra de arte cuya potencialidad visual se centra en el suministro de valiosa información que da cuenta del actuar compositivo del pintor, así como también, de la manera en que combina los elementos físicos y simbólicos presentes en la ciudad.

Consecuentemente, más allá del ámbito proyectual arquitectónico y de la teoría urbana, la idea de la Ciudad Análoga es poco conocida dentro de los estudios de la historia del arte, circunstancia que anima a redireccionarla no sólo para mostrar sus alcances, sino también para poner en evidencia su pertinencia aun hoy en día; en otras palabras, la propuesta del italiano no hace otra cosa sino reforzar la idea que planteada en que una obra de arte puede generar la imagen de una ciudad, en tanto se invierten los modelos complementarios de

⁶⁴ En 1975, la revista *Construcción de la ciudad*, publica el artículo “La arquitectura análoga”, donde Aldo Rossi retoma el tema ahondando en los pilares teóricos que lo sustentan: “Este concepto de ciudad análoga se ha desarrollado en el sentido de las analogías y por tanto hacia el concepto de una arquitectura análoga. La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas (...) En esta definición creo encontrar así mismo un sentido distinto de la historia; vista no como cita sino como una serie de cosas, de objetos de afecto (oggetti d’affezione) de los que se sirve el proyecto de la memoria. Creo haber comprendido así la fascinación del cuadro de Canaletto, en el que diversas arquitecturas y su transportación, constituyen a su vez una representación analógica inexpresable con palabras.” (Rossi, 1975: 8)

construcción cultural de la ciudad como una estructura de combinaciones entre forma y cultura.

Es necesario dejar lo suficientemente claro que, no se pretende afirmar que lo analógico sea un tipo de pensamiento alternativo que sustituye el análisis lógico formal de los objetos y los espacios, de forma tal que lo excluya o en su defecto, lo derogue por otro cimentado sólo en imágenes y propuestas imaginarias, sino que es una estructura mental que llega a informar empleando recursos fundados en la reciprocidad y simultaneidad de los componentes que integran la imagen de la ciudad.

La *Ciudad Análoga*, sustentada en la adición de pensamiento lógico y referentes biográficos de aprehensión de la ciudad, se alinea de forma privilegiada a la intención de generar un cuerpo de estudio de una imagen de la ciudad a partir de la interpretación de sus representaciones e imaginarios, de dar respuesta efectiva de las relaciones que se pueden establecer entre realidad e imaginación en el contexto urbano.

La conformación de tal planteamiento teórico por parte de Aldo Rossi, puede verse reflejada en los innumerables trabajos de corriente culturalista que se publicaban y disertaban en Europa, —o en su defecto que rescataban esa intención de ver la reciprocidad de los protagonistas de la sociedad en función de generar una imagen total de algún fenómeno social—, al momento en que el arquitecto italiano afinaba sus reflexiones en torno al tema de la Ciudad Análoga, su pensamiento apuntaba al descubrimiento de ese carácter de totalidad cultural que conformaría los estudios urbanos a través de su propia duración

y de las propias leyes de aprehensión de la imagen de la ciudad que se estaba creando.

Asimismo se dirige la mirada hacia el sentido de autonomía de la ciudad, la cual supone desde la perspectiva culturalista un movimiento complementario de identificación de cada uno de los objetos de mayor incidencia simbólica dentro de la trama urbana.

Se puede observar la importancia que tienen las representaciones y los imaginarios urbanos en estas propuestas de sustentación de la imagen de la ciudad, pues es evidente que las tramas de sentido, las imágenes generadas y las operaciones simbólicas desarrolladas en la ciudad pueden determinarse ahora a partir de la información que suministra cada componente descrito, narrado, pintado, fotografiado, en fin, representado en las imágenes urbanas por analizar, como una manera de meditación sobre materiales del pasado en una acción volcada desde dentro de la misma obra de arte.

Hasta el momento, hay varios aspectos a tener en consideración en el uso y adecuación de la figura de la Ciudad Análoga para esta investigación; en primer término, recalcar su pertinencia para el ejercicio de relacionamiento de opuestos en la aprehensión de la imagen urbana, segundo observar con detenimiento qué es la obra de arte por su carácter figural y expresión atemporal, la que permite conjugar distintos tiempos visuales de la ciudad en una sola representación, asimismo, destacar el énfasis que se ha expuesto a largo de estas páginas, en señalar las formas en que la obra de arte construye de manera determinada la imagen de una ciudad; tercero, la

imbricación que supone la ciudad análoga y sus referentes visuales con la relación de las representaciones y los imaginarios supone desde ya un nuevo planteamiento que revaloriza los modos de superposición de éstos como productos culturales, como figuraciones de la ciudad.

Ahora bien, no se puede dejar de tener presente que las obras de arte son el producto de una expresión espontánea, pero no necesariamente libre, es decir, obedece a movimientos endógenos que en muchos de los casos, están sujetos a directrices de sentido que engloban el contexto de realización de la obra de arte; por tanto, los objetos representados –imágenes de la ciudad o paisajes urbanos–, son el resultado de la selección de “objetos de afecto”, de elementos referenciales o circunstancias que son manipuladas o puestas en exhibición con intencionalidades y modalidades pre-definidas.

La ventaja que suministra el tema de la ciudad análoga para el estudio propuesto, se focaliza en la idea de ir desplegando los planos de sentido y comprensión de la imagen de la ciudad a partir de las modalidades de conexión o en todo caso, yuxtaposición que se elaboran en las obras pictóricas y en los espacios narrativos literarios (discursivos, ensayísticos, históricos), pues como se ha demostrado, ambos son la expresión de un tipo de poética donde imagen y palabra se articulan para generar representaciones y éstas a su vez contienen los imaginarios urbanos, cuya acción puede ser considerada como reactiva o díscola si se puede colocar en un orden de confrontación entre imagen, palabra e historia, logrando así que se expongan los niveles en que esos objetos de afecto son o están siendo naturalizados en la imagen.

Hasta ahora se ha demostrado a través del análisis de una serie de pinturas, cómo la imagen plástica está embebida de contextos culturales, del mismo modo de planos narrativos literarios que se vertebran para demostrar una visión cauterizada de la ciudad y de sus protagonistas urbanos, pasando desde la visión mística-religiosa, hasta la adecuación análoga de una imagen de la ciudad que sirvió como referente artístico de una operación compuesta de varios emblemas urbanos hecho imagen síntesis.

Sin embargo, dentro de la propuesta de trabajo esbozada, la intención se centra en potenciar los niveles interpretativos de tales imágenes, de escudriñar en los planos de sentido existente para ver no sólo la imagen objeto de trabajo, sino lo que no está visualmente referenciado, para al final de ello, demostrar cómo ese núcleo duro de las imágenes urbanas es la sumatoria de acciones devenidas de estrategias visuales y que apuntan a la naturalización cognoscitiva de sus referentes en función de crear mitos urbanos, imágenes manipuladas, correlativas construcciones entre operaciones simbólicas de tiempos y figuraciones distintas.

En tal sentido, para lograr la aplicabilidad efectiva de la Ciudad Análoga como principio de correlación entre tiempos, ideas, representaciones y planos de sentido, se debe primero observar de una manera sistemática las ventajas que posee esta construcción teórica para el análisis de la imagen urbana de una ciudad como Mérida, cuya fuerza de interpretación es la sumatoria no sólo de elementos construidos (ya hacia mediados del siglo XX), sino que adiciona una fuerte incidencia del entorno natural, elemento absolutamente inaplazable en

cualquier intento por realizar alguna historia urbana de la ciudad; a esto hay que sumar la recurrente construcción intelectual que ha generado toda una gama de reflexiones sobre la propia ciudad, su cultura y otros aspectos que se irán demostrando; empero, desde ya se atisba que muchos de estos elementos "digeridos", naturalizados y hasta cierto punto pacificados, no pueden ser sino el resultado de otras estrategias de apaciguamiento y dominación de actores sociales, que se fue entretejiendo en esta "montañosa urbe" como bien la señalara Mariano Picón Salas en 1943.

Así, lo intrincado de su ubicación, la dificultad de acceso, fue fortaleciendo un núcleo duro de la imagen urbana que aun resuena con fuerza; en consecuencia, la propuesta de deconstrucción de sus planos de sentido, el aislamiento de los patrones de comportamiento y efecto que ejercen sus representaciones e imaginarios están centrados en esta estrategia culturalista que suministra el tema de la Ciudad Análoga, o en todo caso lo que se propone como imagen análoga de la ciudad de Mérida.

3.2. Las naturalizaciones implícitas en la imagen de la ciudad. Deconstrucción de contenidos.

La exhibición de varios tipos de imágenes alusivas a la ciudad, puestas en planos pictóricos o narrados como prosa descriptiva,

suministran de forma generalmente fragmentada las ideas más vivaces de la misma ciudad que se representa, conformando en el mejor de los casos, una especie de catálogo o de enumeración de atributos urbanos que pueden ser reconocidos o no por los habitantes de la ciudad e incluso, en una primera instancia, por extraños, visitantes u otro tipo circunstancial de practicante urbano.

Esta dialéctica común en los espacios urbanos tiene implícito entonces la seguridad de condensar una serie de valores considerados "inmutables", consecuentes, familiares, es decir, se plantean como una especie de síntesis de los lugares mayormente frecuentados por los usuarios, porque ex profeso, se procura exaltar algunos valores históricos como si fueran los testigos silentes de acontecimientos vívidos y fundamentales para la sociedad que se articula en esos espacios.

La ciudad por tanto, es la construcción colectiva más importante que el hombre ha podido generar, sin embargo, la adecuación familiarizada de los espacios urbanos, reunidos como si fueran tan familiares como un álbum de fotografías, puede al mismo tiempo, ser el resultado de una selección exhaustiva, vinculada a estados de ánimo y excitaciones del sentido común que apuntan a la marginación de otras imágenes que no coinciden con el plano de sentido y de valorización elaborado con antelación, en consecuencia, las imágenes de la ciudad que no estén vertebradas a los planos de sentido con que generalmente se procura mostrar ciertas caras, fachadas, rostros urbanos, quedan fuera de esta pre-objetivación de tales espacios.

El sentido común urbano, opera bajo una lógica de construcción y representación de los momentos que son familiares y de los cuales se puede estar identificado, no obstante el principio culturalista de conformación colectiva de la ciudad supo al mismo tiempo planificar la identificación con los espacios seleccionados para ser incorporados al catálogo visual que distingue el marco de las representaciones familiarizadas, afianzando de este modo, la aceptación casi siempre armonizada de las imágenes oficiales de la ciudad; imágenes que se transforman en elementos recurrentes y que en su conjunto elaboran una casi inalterable visión de la ciudad basada constantemente en atributos o emblemas urbanos pre-definidos:

La ciudad presupone una naturalización precisamente por todos aquellos valores que el culturalismo recoge como su esencia: como producción colectiva, su duración y por tanto, la compleja alianza entre conservación y renovación, entre recuerdo y olvido de sí misma, por lo tanto el conflicto directo de la experiencia cotidiana tiende lazos firmes de complejidad, el sentido común sutura conflictos, restablece algún tipo de unidad armónica y de explicación reconstitutiva, pacífica. (Gorelik, 1999: 216)

La estructuración de la Ciudad Análoga, o en su defecto la edificación de imágenes análogas de la ciudad contenidas en las obras de arte y las narraciones literarias, pone en juego de modo simultáneo las distintas visiones de la ciudad que se proyectan como ideales, ideologizadas o idealizadas, por ser específicamente el espacio tiempo visual y representativo, la manera que mejor se adapta a esta intencionalidad, al recoger de modo sistemático las distintas maneras en que se representan los imaginarios urbanos y se decantan las tramas de sentido; sin embargo, hay que tener lo suficientemente claro, que tal operación de simultaneidad es al mismo tiempo, el anclaje de

estructuras visuales y mentales que en muchos de los casos, vetan o derogan otros aspectos fundamentales que también vibran en la construcción colectiva de la imagen de la ciudad, por tanto: "La ciudad, así, es también el sitio en el cual la sociedad construye sus modos de olvido, recorta sus paisajes —pasados y presentes, reales e ideales— y naturaliza sus lazos con ellos, cómo si reuniera un manojito de postales y decidiera ver sólo a través de esa selección." (Gorelik, 2004: 148, cursivas del autor)

En consecuencia, el proceso de naturalización de la imagen de la ciudad modela al mismo tiempo el *Núcleo duro* de esa visión estereotipada de la imagen urbana, consintiendo del mismo modo, la formulación de estructuras mentales que resuenan casi siempre de modo unidireccional favoreciendo en la mayoría de los casos a los poderes que la fomentan al valerse de intencionalidades diversas que en conjunto hacen de esta estrategia visual-cultural su norte de apreciación.

De tal manera que, los cuerpos sólidos de las ciudades, es decir, su materialidad se transforman en marcas asociadas a la cultura mostrando así, una faceta del poder del aparato burocrático o incluso, de las presiones sociales y económicas, y su capacidad para poseer simbólicamente determinados espacios urbanos. Para Mónica Lacarrieu, esta singularidad ha sido una de las constantes más frecuentes en la elaboración de las imágenes urbanas, pues existen subterfugios organizados en función de generar una visión sólida de la imagen de la ciudad, pero que al mismo tiempo, es expresión del poderío político, económico, social y religioso que fomenta tales adecuaciones:

Las imágenes urbanas, en este sentido, son construcciones espaciales, culturales y sociales producto de campos de lucha simbólica. (...) Las imágenes no son la **realidad**, sino la representación de esa **realidad** que se constituye a partir del resumen de evaluaciones, concepciones del mundo, preferencias, homogeneizando una idea de la ciudad. Así, toda imagen urbana es un cúmulo de estereotipos, de cuya sumatoria emerge una imagen estereotipada de la ciudad en cuestión y por ello, es una falacia: no es mentira, pero no es absolutamente cierta. (Lacarrieu, 2007: 51, negritas de la autora)

Con suma frecuencia, las imágenes urbanas producto de la naturalización de sus componentes de afecto, así como la articulación a las estrategias de homologación de contenidos y prospección de poderes, tienden a mantenerse de forma constante en el tiempo, pueden mutar levemente para incorporar otros aspectos urbanos vinculados a la prácticas ciudadanas, pero su consistencia se centra en primer lugar en la estructuración de emblemas urbanos de manera naturalizada, pre-fijadas; y en segundo lugar, ejercen una fuerte incidencia sobre los modelos políticos urbanos, así como también sobre los imaginarios y las maneras de representación de la imagen de la ciudad sometida al análisis. Por tanto, los imaginarios urbanos:

Acaban constituyéndose en la materia prima de los discursos, de los valores y las prácticas sociales (...) suelen aspirar a definir proyectos urbanos que pretenden imponerse a la ciudadanía, conformando y transmitiendo valores y comportamientos desde los cuales se decide qué formas de apropiación de los espacios se autoriza. [Se crea así] imágenes hegemónicas que no sólo controlan otras imágenes, sino que también organizan los imaginarios sociales de la ciudad y del resto del país que la percibe. (Lacarrieu, 2007: 51)

Es notoria la necesidad de ir determinando como primera opción de análisis, las capas jerarquizadas que se establecen en la configuración de las imágenes, pues en el mejor orden visual-narrativo, existen imágenes de la ciudad que se anteponen a otras al conferir datos amplios, generosos, universales y satisfactorios para un grupo social determinado, cuya expresión simbólica es sinónimo de su poder o interés particular.

Tan determinante expresión de la cultura urbana está, como se ve, imbuida por acciones consecuentes del sentido común, donde en el transcurso de alguna etapa crucial de la historia urbana de la ciudad en cuestión, se van estableciendo las estrategias que buscan ir solapando las manifestaciones "inadecuadas", complementarias, contextuales que en un momento determinado de esa misma historia, se fueron estableciendo como contrasentidos, opciones a favor o en contra, voz intermedia, escritura desde la sombra; en fin, opciones contentivas a todas luces, de informaciones que pueden contribuir a la deconstrucción de la imagen oficial de la ciudad que se tiene. Por otra parte, puede ser empleada para entender los alcances y las problemáticas de la ciudad de hoy, pues como señala el propio Aldo Rossi, la historia urbana se escribe en cada fragmento de la piedra, en cada espacio, pero también en cada pared y en cada hecho circunstancial de la ciudad.

La determinación de las estrategias de naturalización, así como también, de la *modelización del núcleo central de la imagen* de la ciudad de Mérida durante el lapso de tiempo propuesto para analizar, permite establecer estrategias de estudio que contrarresten una de las problemáticas más recurrentes encontradas en los estudios urbanos, culturales y de otra índole aplicados a la ciudad de Mérida: la repetición de

modelos interpretativos de su imagen, centrados en "atributos" y emblemas urbanos que, desde la perspectiva propuesta, se fueron fraguando en el sentido común esbozado en las distintas etapas de su historia urbana, y en la naturalización "armonizada" de sus componentes.

Todo acercamiento crítico a la imagen de la ciudad de Mérida, entendiendo esta última, como un objeto especial que obedece a una intencionalidad estética, debe enfrentar esta recurrente modelización de un *Núcleo Duro* de su imagen, centro y esencia que en mucho de los casos se resuelve tratando de poner en un orden de explicación, algunos componentes ambiguos de su propia estructura imaginal⁶⁵.

Persiste entonces, una inclinación hacia los modelos arquetípicos visuales naturalizados de la imagen de la ciudad de Mérida, comprobando así, aquello que se señala de las lógicas dinámicas del sentido común y que asumen en la distancia los modelos ya definidos, recreando casi siempre en la añoranza romántica, otros tiempos a los cuales no se podrá acceder; es decir, se pone en evidencia una de las consustanciales estrategias de la modernidad, los conflictos entre *historia y memoria, recuerdo-olvido y transformación, caos y orden*, dualidades que en el caso de la imagen de la ciudad de Mérida aun cumplen un papel protagónico, por estar constituida de forma esquemática en esas constantes ambigüedades de la realidad social, histórica y urbana de la imagen de la ciudad.

⁶⁵ Aspectos visuales tangibles que se resumen a los siguientes componentes: "Además del plano de la ciudad, es importante el análisis de otros elementos fijos del paisaje natural que para el caso de Mérida, son importantes por la presencia que tienen en la ciudad y en el imaginario de la gente. Así, encontramos que sobre estos elementos pareciera existir un acuerdo tácito y colectivo de afecto e identificación; por ejemplo la Sierra Nevada, el río Chama, el Pico Bolívar, los Páramos son hitos importantes que, además, inspiran otras maneras de apropiarse de la ciudad a través de leyendas, relatos, poesías, canciones, pinturas etc." (Calderón Trejo, 2002: 68)

De este modo, se considera pertinente y necesario, adentrarse en el universo representacional plástico y escrito, a través de la precisión de los imaginarios urbanos, pero tratando de mantener una distancia que posibilite la puesta en acto del carácter "pacificado" de la imagen urbana; no se trata de exaltar valores conflictivos, lo que se desea es determinar los vectores compositivos imaginarios, jerarquizados y configurados que se han planteado como opción definitoria de una imagen de la ciudad de Mérida.

Así, la propuesta es acceder a los componentes que fueron perfilando vértices de construcción del núcleo fuerte de la imagen urbana, generados a partir de una muy acuciosa imbricación entre arte y literatura, producida a finales del siglo XIX y consolidada en los primeros treinta años del siglo XX.

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

Capítulo 4

Bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

4.1. Imagen de la ciudad de Mérida. Estructura y conformación: visiones e interrelaciones.

En 1996 la editorial *Solar* de la extinta Dirección de Cultura del estado Mérida, publica el libro *Testimonios Merideños*, una exquisita recopilación de los más importantes testimonios que sobre la ciudad de Mérida y de sus paisajes circunstanciales se haya realizado; desde los datos que suministrara el “analfabeto” Francisco Martín cuyas peripecias por las Sierras Nevadas entre 1531 y 1533 fueron narradas al escribano Juan de Villegas, hasta el sermón que dirigiera a los fieles reunidos en el campus de la Hechicera el Papa Juan Pablo II, en enero de 1985. Un libro que en su momento, abrió un sinnúmero de interrogantes en nuestra línea de trabajo acerca de la ciudad y sus opciones de representación. En el prólogo del libro, su compilador, el escritor venezolano y profesor de la Universidad de Los Andes Carlos César Rodríguez señala:

Sí. Desde la conquista, Mérida impuso a sus visitantes el tributo de la palabra escrita. Lo pagaron, en buena prosa, los cronistas, los que vinieron y los que la vieron por la ventana de las primeras crónicas. De aquí salieron, en letra firme y clara, los informes geográficos exigidos por las metrópolis. Alguien encuentra en cada día merideño las cuatro estaciones de la lejana Europa (...)
Páginas románticas. Diarios de viaje. Descripciones. Proclamas épicas. Observaciones sociológicas. Leyendas. Tradiciones. Epístolas familiares. Críticas y elogios a la universidad y a la iglesia. De todo ha habido en esta montañosa viña merideña (Rodríguez, 1996: 11-12)

La evocación de momentos, escenas, episodios históricos se transforman en la línea troncal de todos los testimonios que se

observan sobre la ciudad de Mérida, persistiendo en ello, justamente un atributo que se circunscribe más que nada a la vinculación entre el elemento natural y la ciudad, es decir, entre las montañas y la urbe que a sus pies se desarrolla bajo la "mirada" atenta de las cumbres nevadas.

Sin embargo, la recurrencia entonada hacia la ciudad y sus "blasones" históricos se transformó en una fórmula descriptiva que se fue amalgamando con las visiones de autoridad estructuradas desde la propia conformación de los poderes que hicieron y hacen vida en los espacios urbanos; opciones devenidas desde las dinámicas propias de cualquier sociedad urbanizada y que exaltan con propiedad, el carácter civilizatorio de la ciudad. De hecho, la ciudad modela sus propias estrategias de concentración del poder, en tanto coloca como visas operativas, algunas condiciones que se deben seguir para poder acceder a sus espacios, lograr estabilizarse y en el caso de la cultura, generar sus expresiones y maneras de representación, entre otros, de su convivencia en los espacios y lugares urbanos destinados para ello: "Si fuésemos forzados a confesar cuál es la esencia última y definitoria de ciudad, admitiríamos esa **concentración** como clave del vasto fenómeno." (Almandoz, 2000: 41, negritas del autor).

Para lograr establecer una interpretación ajustada de las representaciones e imaginarios que privan en el acercamiento propuesto para la imagen de la ciudad de Mérida, se debe precisar el espacio tiempo en que se comienza a modelizar el núcleo fuerte de esa imagen arquetípica, recurrente, siempre presente y asimilada por los estudios que se han realizado al respecto sobre la ciudad de Mérida, donde se da casi por

descontado que la vertebración de esas fuerzas compositivas y generadoras de la imagen dura de la ciudad, se cimientan en los testimonios y sus categorías descriptivas-narrativas del espacio urbano y entorno natural de la ciudad, que son al mismo tiempo, elaboradas por los grupos sociales que han hecho históricamente, vida activa en la ciudad desde tiempo inmemoriales. De este modo:

La cultura merideña descansa su particularidad en una base formada por tres vértices o condiciones: lo *universitario*, lo *agrario* y lo *eclesiástico*. Las tres son condiciones que conviven entre sí, las tres se juntan, se superponen, por veces se funden y se confunden en una sola. Las tres definen el ser merideño: la *Universidad*, la *Agricultura*, y la *Iglesia* constituyen las tres instituciones sin las cuales Mérida no es reconocible (En: Febres-Cordero, Tulio, 2005 [1892]: 16, cursivas del autor)

Se observa de una manera concentrada, los estamentos que efectivamente han generado el grueso de los testimonios y representaciones que sobre la ciudad de Mérida y su imagen, se pueden encontrar, se aprecia asimismo que existe una tendencia a concentrar en ellos su potencialidad creativa expresada en estamentos oficiales, pero también en proyectos estéticos, mejoras urbanas y sobre todo, en la solidificación de sus opciones trasmutados en emblemas urbanos, en solidez representativa.

A ellos se les debe en buena medida, que la imagen de la ciudad haya transitado distintos horizontes, dejando a su paso edificaciones importantes para la ciudad, por otra parte, el hacer descriptivo y representativo de sus opciones dentro de la cultura urbana, tiene en la Universidad, un emporio de representaciones transformadas en prosa, literatura, épica, poesía, ensayo, discurso, en fin, en toda producción escrita,

articulada y armonizada, casi siempre con las intencionalidades estéticas determinadas.

Ahora bien, dentro de las representaciones que generalmente son empleadas para analizar algunos componentes de la imagen de la ciudad, costumbres, aproximaciones históricas, sociales y antropológicas, se encuentra una serie de textos, así como también pinturas que fueron elaboradas entre 1840 y 1870, siendo por demás muy conocidas pero casi siempre empleadas en función de generar una imagen más bien emotiva de la ciudad y de sus alrededores. En ese sentido, el empleo de tales pinturas obedece más al empeño de generar un cuadro comparativo, cimentado en la función lógica de reconocimiento en él de espacios, costumbres y otros elementos. Como quien mira un espejo un tanto distorsionado de la realidad que observa a diario.

Empero, resulta sumamente importante detenerse en detalle en el proceso de elaboración de esas imágenes, pues además de sus contextos y ascendencia creativa de sus autores, se debe observar con atención el tipo de mirada que se gesta en la obra, pues desde los horizontes interpretativos que ofrece la imagen análoga y sus opciones, se van deconstruyendo las etapas formativas de lo que se puede considerar como el núcleo duro de la imagen de la ciudad, en otras palabras, el espacio-tiempo determinado en esta investigación, no es el resultado de una súbita expresión de elementos culturales que se amalgaman a propósito de las transformaciones urbanas gestadas en la década del cincuenta del siglo pasado, sino que, conforma una fase más de articulación, reforzamiento y estructuración de una imagen

que se torna visible, apreciable y sustentadas en otras ideas y proyectos estéticos de mayor antigüedad.

Las recreaciones historiográficas que se fomentan en el mismo siglo XX en la propia ciudad de Mérida, conllevan a la determinación de historias visuales, producciones escritas que pasan de ser además de orgullo regional, sustento teórico y epistemológico de las proyecciones de un tipo de imagen singular de la ciudad de Mérida. Se trata entonces de establecer que son dos los basamentos visuales más conocidos durante los años cincuenta y sesenta del cimiento visual que servirán en buena medida de base teórica y conceptual de las ideas prospectivas de la imagen de la ciudad de Mérida.

En primer lugar se consideran los trabajos del alemán Ferdinand Konrad Bellermann (1814-1899), quien permanece en la ciudad andina entre octubre de 1844 y marzo de 1845, dejando un extraordinario registro visual de los parajes y paisajes que le causaron mayor impresión desde su óptica de viajero y como pintor de una misión científica; en segundo lugar los registros escritos y visuales del científico y pintor alemán Christian Anton Goering (1836-1905), quien permanece en la ciudad durante buena parte del año 1869, registrando datos importantes de la ciudad que luego serán publicados en su libro *Venezuela, el más bello país del trópico* (primera edición en alemán 1907)⁶⁶; y un tercer elemento que se ha deseado incluir es el Plano Topográfico elaborado por el ingeniero venezolano Gregorio Fidel Méndez (1832-1893) a petición de la Municipalidad de la ciudad de Mérida y publicado en 1856.

⁶⁶ Existen otras obras anónimas elaboradas durante el siglo XIX, sin embargo desde éste punto de vista y a propósito de las intenciones de este trabajo, se apuesta a esta triada que conformaría la gestación de un tipo de cultura visual que luego será explotada durante el siglo XX con intenciones particulares.

En el relacionamiento propuesto en el primer capítulo, entre los imaginarios urbanos y las obras de arte, se hacía referencia a los importantes aportes de Armando Silva para entender a partir de una teoría estética de la ciudad, el comportamiento de las territorialidades diferenciales de la ciudades creadas en buena medida, a partir de la articulación intencionada o no de operaciones simbólicas ejercidas sobre un lugar determinado.

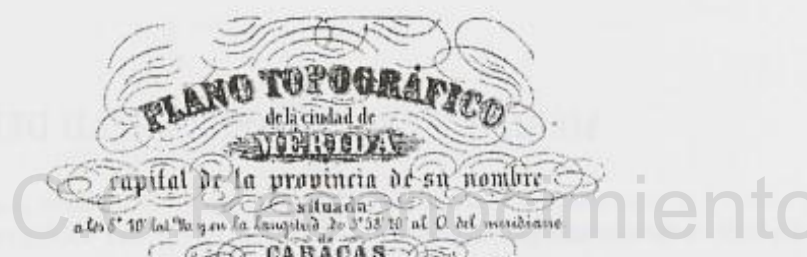
Más aun cuando esos espacios representados poseen una carga simbólica-emotiva de gran incidencia en los distintos niveles de percepción sobre ese lugar, el autor comenta las diferencias que se pueden establecer entre un mapa y un croquis, acentuando el carácter *reconocible* de un mapa a través de los bordes lineales que se establecen, creando límites pertinentes y reconocibles en una representación oficial como ésta; por otro lado, la apertura emotiva, apuntada hacia la *reconstrucción* que se genera en los croquis y sus límites punteados, abriendo justamente la reconstrucción de imaginarios urbanos y sociales, pues el sentido común busca reconocer ciertos aspectos de esas representaciones, opera –sobre todo en las producciones estéticas-artísticas–, desde una perspectiva de reconstrucción de valores y atributos que le sirven para sustentar sus propósitos comunicativos.

El reconocimiento y la reconstrucción de los espacios representados en una obra de arte, se transforman en fórmulas obrantes que precisan de imaginarios para poder salir del universo continuo de las representaciones y consolidarse como una trama de sentido, como la construcción social y visual de

un lugar determinado. La objetividad que supone el dibujo técnico del plano de Méndez de 1856 y las representaciones plásticas de las obras de Bellermann y Goering durante el siglo XIX, se adicionan a las innumerables descripciones escritas sobre la ciudad y sus costumbres, las cuales se van macerando como un coctel saturado de intencionalidades lógicamente descriptivas, por ser, la esencia de una primera fase de reconocimiento del espacio aprehendido, es decir, se trata de un encuentro necesario, imprescindible para la posterior recreación de los elementos referenciales más importantes que puedan distinguir el lugar.

Más allá de la notoriedad histórica que representa el plano de Méndez (Fig.10), llama poderosamente la atención que esta obra, de carácter eminentemente científico y topográfico se haya realizado con la intención de especificar con detalle algunos de los lugares más destacados del centro de la ciudad, es decir, se plantea como una "guía" cuadrículada de las parroquias, calles y otros aspectos que bien pudieran llamar la atención. Se puede notar que no se incluyen zonas fundamentales en la captación de atención de otros viajeros como lo es la Otra Banda, desde luego, su ínfima densidad poblacional y exigua configuración urbana restan cualquier intencionalidad de incluirlo a un plano racional y cartesiano de la ciudad.

En 1938, el ensayista venezolano Eduardo Picón Lares, realiza una entretenida reflexión del plano; se centra mayormente en datos de tipo anecdótico que envuelven no sólo



Bdigital.ula.ve

Fig.10. Plano topográfico de la ciudad de Mérida Elaborado por Gregorio Fidel Méndez en 1856
la obra sino al ejecutante, pues su visita a la ciudad causó cierto revuelo por ser un hombre altamente capacitado en la Escuela de Matemáticas de la Universidad de Caracas.

C.C.Reconocimiento

Más allá de ello, el plano topográfico supone entonces una mirada panóptica de la ciudad y de sus alrededores, al tiempo que la enumeración sistemática de sus espacios, incorpora un tipo de imagen de la ciudad a la cual muy pocos estaban familiarizados; se trata de una imagen que supone recorridos, itinerarios, mapas cognitivos, territorialidades urbanas, es decir, la demarcación del lugar y su espacio desde la perspectiva del transeúnte. Sin embargo, al confrontar el momento histórico de elaboración del plano, así como la técnica empleada y los medios de difusión y reproducción, se puede señalar el efecto que supone el ordenamiento de límites que se imponen ante cierta imprecisión por definir un lugar, al menos oficialmente, pues como se verá, en ese momento las referencias hacia la ciudad transitan otros territorios y órdenes de representación:

La Mérida de aquellos tiempos, que era de manzanas enteras sin casas, aun en la misma plaza Mayor, donde las campanas de la catedral estaban colgadas de un frondoso guamo que se levantaba en la esquina Sur; de grandes corralones, de cercados de piedra, de aceras verdes por la humedad, de acequias claras por la mitad de las calles principales, de lluvias torrenciales, de nieblas, de residencias enclaustradas, de monasterios y de quietud, sin gente y sin progreso, no necesitaba de plano. (Picón Lares, E., 2008, Tomo I [1938]: 297)

A este extraordinario empeño por elaborar un plano topográfico de la ciudad de Mérida justo a mediados del siglo XIX, se le puede adicionar de forma correcta un antecedente fundamental que ha tenido lugar en la ciudad de Caracas, se trata de la panorámica pictórica titulada *Vista de la ciudad de Caracas (desde el Calvario)*, (fig.11) elaborada por el artista inglés Joseph Thomas en 1851. se trata de un grabado que muestra en detalle no sólo las principales arterias que para ese entonces

trazaban las breves rustas de de carruajes y transportes de tracción a sangre; no obstante, la obra de Thomas reviste una singular importancia para este estudio, y sobre todo para la argumentación que sustenta la inclusión del plano topográfico del ingeniero Méndez.



Fig. 11 Joseph Thomas. Vista de Caracas, 1851. Colección Galería de Arte Nacional

El detallismo mostrado por Thomas, va más allá de la mera representación pictórica de la ciudad, realiza una especie de leyenda en la parte inferior de la obra donde detalla con una secuencia numeral las principales construcciones que según su parecer, destacan en la ciudad de Caracas; entre las

principales obras reconoce la casa del cónsul Sir Robert Kert Porter, la Catedral de Caracas y otras iglesias importantes para la ciudad. De este modo, para la investigadora venezolana Carola Bravo, la obra de Thomas es la representación más común de un tipo de representaciones de ciudad que en Europa circulaba en postales y pequeñas tarjetas impresas sobre algunos lugares importantes del viejo continente:

Su imagen de Caracas la única obra artística que ha sido identificada con su nombre, es una de las más descriptivas de la extensión y la forma de la ciudad porque, aunque la mirada del autor se centra (...) en la grandiosidad natural, en ella también se observan detalles arquitectónicos y un registro de las residencias capitalinas más importantes; esto sigue un modelo tradicional europeo de las visiones topográficas donde, a modo de leyenda, se enumeraban las edificaciones o monumentos. (Bravo, 2008: 50-51)

De ahí que, se perciba una inquietante influencia entre la obra de Joseph Thomas y la de Fidel Méndez, pues se está en presencia de dos modelos de representación de ciudad que sin duda tienen en común el necesario suministro de datos e información esencial para la construcción de un modelo de aprendizaje y distinción de los emblemas urbanos más representativos de cada ciudad; por un lado una pintura que incorpora datos extraordinarios de la ciudad, por el otro un plano cartesiano que aun cuando carece de color y detallismo pictórico, suministra los suficientes datos científicos, áreas, declinaciones topográficas y desde luego, la consabida leyenda de las principales rutas y cuadras de la ciudad de Mérida. Desde una concepción análoga, ambas obras representan rostros de una misma intención, separadas por la intencionalidad estética pero unidas en el empeño identificatorio del lugar.

Comienza con ello la adecuación de una memoria selectiva de imágenes, un recuento en muchos casos personalizados pero al mismo tiempo, recurrentes pues se encuentran con varias maneras de enunciarlos, pero que a todas luces no es sino la expresión consustancial de la realidad visual y urbana que perciben. La imagen más común de la ciudad de Mérida del último tercio del siglo XIX e incluso de las cuatro décadas del siglo XX, están generalmente vertebradas unas a otras por ese principio lógico emanado de la memoria selectiva, donde se admite que: "La sociedad produce 'percepciones fundamentales' (...) que por **analogías**, por uniones entre lugares, personas, ideas, etc., provocan recuerdos que pueden ser compartidos por varios individuos, incluso por toda la sociedad" (Candau, 2006: 62, negritas nuestras); más aun cuando este principio común lo genera la identificación con una imagen visual o construcción mental.

Por tanto, para adentrarse al proceso en firme de interpretación de las representaciones e imaginarios presentes en la imagen de la ciudad de Mérida entre 1950 y 1970, se hace necesario determinar las maneras en que se fue gestando el núcleo duro de su imagen, al tiempo que se debe observar los modos en que esos imaginarios van estructurando imágenes análogas de la propia ciudad, fundiendo hábitos, entornos, pesadez y costumbres aupadas por una clase social conciente del poder de la imagen y de sus proyecciones a futuro.

Existe una extraordinaria unión entre el momento de mayor cambio morfológico urbano aplicado a la ciudad, a partir de la década del cincuenta y los preceptos nemotécnicos, descriptivos, narrativos e ilustrativos de la ciudad del último

tercio del siglo XIX, que han sido repotenciados y transfigurados en una especie de poderío cultural intencionadamente naturalizado y armonizado.

4.2. Mérida. Naturalización y modelización de su imagen: primera etapa.

El momento de cambios morfológicos más importantes que se evidencia en la ciudad de Mérida se centra con mayor ahínco en la década del cincuenta del siglo XX, etapa de tiempo en que convergen varias intenciones, canalizadas casi que en una sola, y que actúan como matriz funcional-operativa con claros objetivos transformadores de la imagen de esta ciudad.

Para poder establecer los ejes temáticos que se encuentran contenidos en las representaciones y los imaginarios de la ciudad en el momento de cambios, se hace necesario rastrearlos en las etapas de maceración o amalgamamiento de sus componentes, que se esgrimen en tiempos inmediatamente pasados al período en estudio.

La razón radica en que existen modelos de conformación de la imagen de la ciudad que se mantienen como construcciones sólidas dentro de los componentes imaginales y que, se han salvaguardado de forma recurrente y sin mayores cambios por ser la expresión de operaciones simbólicas de gran empeño y que son al mismo tiempo, parte fundamental de estrategias de creación de tópicos visuales para el uso y empleo de intencionalidades diversas.

De este modo, la ubicación de esa etapa de maceración cultural y visual de la imagen de la ciudad de Mérida, podría ubicarse en el último tercio del siglo XIX, pues al re-visitar y reordenar los elementos constitutivos de las obras de arte seleccionadas como representaciones del espacio y del tiempo de análisis, existen no sólo en pinturas que forman parte importante de la historia del arte nacional, sino también con artistas que contribuyeron enormemente a perfilar el tema del paisaje como memoria cultural de Venezuela⁶⁷.

Cuando se observa las obras plásticas alusivas a la ciudad de Mérida elaboradas por Bellermann y Goering durante el siglo XIX, surge una serie de sensaciones que pasan en primer término, por el reconocimiento de los espacios y lugares que son representados, acto casi connatural dentro de los esquemas perceptivos previos a la emisión de juicios, que devendrá en una selección de los referentes inmediatos más cercanos del individuo que observa la obra, más aun, cuando se trata de una persona familiarizada con el lugar. Su apreciación es el resultado de una ecuación generada en el mismo sentido común y atenta a las maneras de representación de esos lugares.

⁶⁷ El Paisaje como Memoria Cultural de Venezuela (1498-2000), es un tema de investigación que ha adelantado el Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano (GIAL), de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes en tres etapas claramente definidas, arrojando resultados multidisciplinares publicados, tal es el caso de: Aura Guerrero,. (Coord.) (2005) *El paisaje memoria cultural de Venezuela 1498 – 1811*. Mérida: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico. Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano, Universidad de Los Andes; Aura Guerrero (Comp.) (2009) *Los paisajes de la modernidad en Venezuela (1811-1960)* Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano; Beatriz Cáceres de Pefaur (Coordinadora) (2009) *Paisajes paralelos. Nueva visión de la naturaleza y de la historia (1960-2000)*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Proyecto Akademia. Libros cuyos capítulos son aportes elaborados por los integrantes del Grupo de Investigaciones e investigadores invitados, los cuales ofrecen sus visiones desde la historia del arte, la literatura, historia, arquitectura y urbanismo.

Para la historiografía del arte venezolano, ambos forman parte de los llamados "pintores viajeros", artistas unos, científicos otros, que integraban las expediciones financiadas por los principales gobiernos europeos —no españoles casi siempre—, para visitar y explorar las regiones más significativas de la geografía nacional en tiempos de la república y con mayor asiduidad a partir de 1830; situación que se precisa en las estrategias económicas que la naciente república venezolana intentaba consolidar con las potencias extranjeras de Europa y luego con los Estados Unidos para echar las bases de su insipiente economía.

Consecuentemente, los gobiernos que accedían a este lucrativo negocio, no sólo mantenían convenios con el gobierno directamente, sino que también establecían conciertos especiales con las casas de negocios que ya operaban en el país, sobre todo en los puertos más importantes venezolanos, donde las casas de comercio del café y añil estaban prácticamente monopolizadas por los alemanes, ingleses, franceses y posteriormente por los norteamericanos.

De ahí que, las transacciones generadas estaban previamente sostenidas por los informes que las comisiones de exploradores enviaban a sus respectivos representantes, en tanto que muchas de éstas, iban acompañadas de pinturas, grabados, dibujos y posteriormente por otras representaciones visuales como la fotografía para así, asegurar que los territorios y espacios a convenir en sus negociaciones eran lo que esperaban; garantizando el establecimiento y desarrollo sólido de las bases operativas de sus futuros negocios.

Por otra lado, diversos pintores viajeros visitaron el país por sus propios medios y dejaron además de importantes referencias visuales del paisaje natural y urbano, extraordinarios datos geográficos, históricos y sociales de la población nacional⁶⁸; no obstante, a la región andina venezolana fueron pocos los pintores extranjeros que lograron llegar, pues lo costoso del viaje en términos de energía y recursos económicos, hacían que tan exhausto ejercicio exploratorio quedara reservado a las personas cuyas subvenciones posibilitaba el sufragar los gastos, además que la pernocta se podría extender por varios meses o quizá años⁶⁹.

Así, el número de visitantes cronistas, narradores y demás, supera en mucho a los mencionados pintores, acción esta que sin duda pone a colación lo que se viene planteando desde comienzos de la disertación: la palabra en este caso, supera enormemente las representaciones visuales, aun con ello intermediando en el análisis, la imagen elocuente sirve de estructura de condensación de referentes y emblemas urbanos que luego serán desarrollados y modelados con mayor atención por la prosa dedicada a exaltar o criticar los aspectos determinantes de esa imagen de la ciudad de Mérida. Ambos se van articulando como actores discursivos y visuales de configuración de una imagen *tipo* de la ciudad, explotada y repotenciada en el siglo XX con connotaciones importantes para la historia urbana de esta ciudad.

⁶⁸ Entre estos artistas se pueden mencionar al pintor inglés Lewis Adams (1809-1853); el danés Fritz Melbye (1826-1869) y el francés Camille Pissarro (1830-1903), artistas cuyas obras ejercieron importante influencia en la posterior generación de pintores venezolanos nacidos a partir de 1860, tal es el caso de Cristóbal Rojas (1858-1890); Arturo Michelena (1860-1898) y Antonio Herrera Toro (1857-1914) por mencionar algunos de los más importantes.

⁶⁹ Esta premisa aplica también para los escritores y cronistas del siglo XIX y principios del siglo XX, sin embargo, el uso de la palabra como recurso es una cualidad que bien puede ejercerse sin necesariamente poseer una especificidad formativa, basta disponer de una sensibilidad y avocación de registro para apuntar notas de viaje. Pintar como acción formativa requiere de una competencia más especial; ahora bien, ambas son complementarias.

4.2.1. De la arquitectura del paisaje, a la arquitectura y ciudad en el paisaje. Mérida imagen y prosa 1840-1880.

Varios aspectos se presentan como determinantes, al momento de adentrarse al universo representativo e imaginario de las obras plásticas y discursivas seleccionadas para este análisis. Uno de ellos consiste en explicar las formas y medios cómo se van amalgamando en una especie de bloque conceptual y representativo, los distintos argumentos que conforman el núcleo fuerte de la imagen de la ciudad; se ha explicado en el caso de algunas obras alusivas a ciudades ideales y específicas en Europa entre el siglo XV y el siglo XVIII, cómo la articulación muchas veces escenográficas de edificios y componentes significativos urbanos, se alinean o adicionan en la representación plástica para cumplir con algunas demandas propias de la sociedad y del entorno cultural que envuelve el proceso de elaboración de la obra de arte.

Para explicar este proceso de maceración cultural, donde la forma física y opción representativa e imaginaria fungen como pilares básicos de la historia cultural urbana de una ciudad como Mérida, conlleva a la observación de los vértices constructivos que distinguen tanto las obras de Bellermann y Goering, sin caer necesariamente en el recuento histórico lineal que distinguen las historias del arte tradicionales, o en su defecto las historias urbanas, como recuentos de fechas datos o descripciones de obras.

Se procura entonces entrar en detalles que contienen informaciones importantes para la extracción de los imaginarios urbanos en las obras, detalles que están generalmente obviados

y/o tratados con superficialidad pero que contienen suficientes elementos para ir deconstruyendo el proceso de *naturalización* de la imagen de la ciudad.

Una de las vías que se traza para ello, consiste en la exploración del lenguaje plástico de las obras, a sabiendas que sobre éstas existe una larga lista de literatura artística que las explica con sumo detalle, a través de la importancia de su presencia en el país por ser, pilares de una temática fundamental para la historia cultural visual venezolana, como es el caso del tema del paisaje.

Hablar de paisaje en un escenario como el merideño sería tanto como "lanzar sal al mar", decía el intelectual y ensayista venezolano Mario Briceño Iragorry (1897-1958), sin embargo, con el perdón de este insigne escritor, no sólo basta con mencionar el escenario natural que envuelve esta montañosa urbe, también se debe teorizar y explicar cómo a través del tiempo, el paisaje ha brindado la posibilidad de estructurar distintas visiones relacionadas con la identidad, el arraigo y desde luego la memoria, al tiempo que sirve de plataforma conceptual para ir aunando otros aspectos determinantes de la realidad urbana merideña, es decir, la estructura de arraigo, la creación de imaginarios urbanos y su vínculo con el entorno natural están en buena parte, supeditados a la representación y conceptualización de una ciudad con caracteres muy especiales en Venezuela⁷⁰.

⁷⁰ A este respecto puede consultarse los siguientes estudios: Jorge Luis Gómez "El paisaje en la conformación del imaginario de la ciudad de Mérida: 1880-1960" en Aura Guerrero (Comp.) (2009) *Los paisajes de la modernidad en Venezuela (1811-1960)* Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano; Jorge Luis Gómez "El paisaje como estructura de arraigo y condicionante de la memoria urbana merideña (1960-1980) en Beatriz Cáceres de Pefaur (Coordinadora) (2009) *Paisajes paralelos. Nueva visión de la naturaleza y de la*

Una de las maneras más elocuentes de encuadrar las obras plásticas de Bellermann y Goering, dentro de las temáticas pictóricas recurrentes, se centra además de las relaciones existentes entre ellas y su contexto inmediato, en la precisión de las influencias formativas —presentes mayormente en Bellermann por ser un pintor de academia, aunque no menos evidentes en Goering—, las cuales no sólo aportan información vinculada a las maneras de representación plástica, sino también a los adoctrinamientos perceptivos e intereses visuales en los cuales reparan. Esta presunción resulta fundamental al momento de analizar sus obras, pues ya en otras latitudes, existe también un interés singular por las representaciones de espacios urbanos y contextos naturales, vistos como atractivos singulares en los procesos de exploración de las noveles repúblicas latinoamericanas decimonónicas⁷¹.

Para el historiador del arte español Simón Marchan Fiz, la pintura de ciudad entre 1850 y 1870 así como de sus marcos arquitectónicos, desarrolladas como búsquedas personalizadas de artistas en Europa, siguen los preceptos aportados por el componente figurativo y naturalizado en las pinturas, es decir,

historia (1960-2000). Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Proyecto Akademia; Jorge Luis Gómez “El espacio imaginario de Los Riberas y de las Fiestas Galantes. Correspondencias desde la historia, la imagen y el imaginario”, en Adolfo Nordenflycht, y Darcie Doll (Comp.) (2009) *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*. Santiago de Chile: Puerto de Escape, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso/Programa de Posgrado en Literatura; Jorge Luis Gómez “La imagen de Mérida en sus procesos de transformación: desde el imaginario urbano hasta la urbe concreta (1900-1980), en Rebeca Pérez (Editora) (2012) *Geografía cultural. Panorámicas del paisaje*. Madrid: Editorial Académica Española; entre otros aportes.

⁷¹ Para el historiador inglés David Spurr, la ubicación de los pintores que viajaron por las distintas regiones de América Latina durante el siglo XIX antes de realizar algún boceto, apunte u óleo, buscaban elevaciones naturales que les permitiera una vista general o panorámica de la ciudad, la razón de esta actitud la encuentra la historiadora del arte Florencia Quesada en la siguiente reflexión: “David Spurr sugiere, que la retórica basada en un análisis visual completo del paisaje es una de las características de la poesía, la ficción y la narrativa de exploradores y viajeros en el siglo XIX. Los viajeros con una actitud de superioridad se situaban literalmente en una posición de altura para evaluar el paisaje, una narración que combinaba la descripción de la organización espacial con una valoración generalmente peyorativa del paisaje y de la estética urbana. (...) Los viajeros exaltaron la belleza del campo y de la naturaleza que contrastaba con la insignificante apariencia de la ciudad.” (Quesada, 2007: 44)

se encuentran impregnados de una búsqueda de los efectos envolventes de la luz y su incidencia en los cuerpos materiales de la arquitectura.

Existe entonces una bifurcación que agrupa a movimientos plásticos en procura de experimentar con efectos lumínicos sobre las materias, así como también, inicia un camino de derogación del sistema de representación más recurrente que ha tenido la historia de la pintura occidental como es la perspectiva; comienza el camino de autonomía de las formas modernas de representación, que encuentra en la pintura de los espacios urbanos un excepcional pretexto para lograrlo, de este modo todas ellas:

Participan de un rasgo común que no las priva de reclamar con orgullo sus diferencias, a saber: son deudoras de un modo directo o indirecto de la concepción naturalista que todo lo impregna, de ese primar los efectos lumínicos, cromáticos o ambientales sobre la imagen de las arquitecturas, habitualmente rurales, pero no sólo están próximas al naturalismo, sino a la propia pintura paisajística <<pintoresca>> o romántica, aunque ya vaciadas, como insinuaba, de toda evocación épica (Marchan Fiz, 1986: 16)

Para el autor, concurre un lapso de convivencia entre algunos remanentes románticos de evocación plástica, entendiendo ésta como la exaltación subjetiva de atributos y categorías que apuntan a evocar sentimientos elocuentes y vívidos con una fuerte carga autobiográfica; y por el otro lado, un tipo de pintura de la ciudad que se alinea con el lenguaje figurativo propio de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

Bajo este escenario bifurcado, se pueden hallar las coordenadas que caracterizan el tipo de pintura elaborada por nuestros artistas en cuestión, pues más allá de ser una "curiosidad" geo-étnica, se puede observar como un aglutinante cultural de las representaciones sobre la ciudad y su imagen. A ella se le sumarán (algunas en el acto, otras tardíamente), diversos aportes devenidos desde la literatura, el discurso y la narración autobiográfica, que encuentran en estas obras el sustento visual de sus manifestaciones, muchas de ellas alusivas a elementos físicos prefijados en la memoria urbana de propios y extraños.

Ahora bien, si se atiende con precisión el proceso de creación de las obras, la intencionalidad de uso de la imagen generada, y el propósito mismo, se estaría conectando con un proceso de creación caracterizado por tres aspectos resonantes para la instauración de los imaginarios urbanos y el posterior empleo de ellos como quien ejerciera una trama de sentido intencionada:

1. Se trata de la expresión visual de un reconocimiento del espacio encontrado, actividad lógica y común de todo ser humano que se topa por primera vez con un lugar específico. Aplican para ello ciertas actitudes que van primero de la percepción a la representación para luego generar una imagen; de este mismo modo, se concibe la asunción de los modelos más significativos como referentes visuales naturales o no, para crear de forma posterior una imagen posiblemente elocuente pero naturalizada de los atributos que distingue.

2. La mirada del pintor viajero está impregnada de un carácter estético y de una gran sensibilidad por el entorno natural, razón que se especifica en la formación académica de muchos de ellos y en la consecución histórica de los viajeros del siglo XVIII —explicada en páginas anteriores—, encontrando en el siglo XIX y buena parte del siglo XX, suficientes seguidores de esta práctica. Con ello no sólo se adviene la divulgación visual a través de obras de arte de las distintas regiones que conforman la realidad geográfica nacional, sino que también se gesta una imagen singular aderezada por las consabidas y románticas presunciones de lo curioso del lugar, de lo fantástico de su naturaleza, pero también de lo modesto de sus avances urbanos causados por distintos acontecimientos históricos, sociales y hasta naturales. Existirá en ello una memoria selectiva para expresarlos.

3. Dentro de esa relación dialógica entre las obras de arte y las narraciones (hechas por viajeros y lugareños), media una importante densidad descriptiva, narrativa y de carácter anecdótico; modalidades escritas que complementan la imagen visual y que en el caso venezolano, derivará incluso en la llamada literatura costumbrista⁷². Sin embargo, hay que tener presente que este tipo de narración

⁷² Se entiende por costumbrismo literario: “Una narración breve en la cual predominan el diálogo y la anécdota, con una buena carga de humor, de sátira y de crítica del mal diario vivir, integrado con el objetivo de destacar un personaje tipo, o una práctica habitual de carácter parroquial, local, comercial, regional, o un argumento” (Cardozo, 1979: 13)

evocadora de los espacios urbanos o parroquiales, es al mismo tiempo, una de las maneras más efectivas de fusionar emociones, recuerdos y vivencias que ayudan en mucho, a establecer simpatías o animadversiones hacia ciertos momentos históricos de la ciudad y de su entorno. Se crea con ello la fórmula común de los procesos de naturalización y al mismo tiempo, la fuente de las imágenes análogas que la distinguen.

Las tres acepciones fungen en buena medida, como acicates de un proceso creativo-cultural de edificación de la imagen de la ciudad de Mérida, pues al confrontarlos, se accede a otras perspectivas que allanan el camino para la interpretación de las mismas representaciones y de los imaginarios urbanos o sociales presentes en las obras de arte seleccionadas.

Acceder a estas dimensiones de representación, significa al mismo tiempo escudriñar en los preceptos teóricos que rigen en primera instancia, los actores, las temáticas, los atributos y las condiciones de buena parte de la historia del arte venezolano republicano, pues como se ha mencionado, tanto Bellermann como Goering, son vitales referentes en la adecuación del tema del paisaje, así como también, en la conformación de una parte del legado plástico que luego será desarrollado por artistas nacionales y que en su conjunto, determinará uno de los perfiles más ricos del arte venezolano del último tercio del siglo XIX y gran parte del siglo XX.

Por otro lado, se hace vital para adelantar el trabajo interpretativo, establecer las conexiones debidas con las líneas de formación de los artistas, pues su empeño en representar las escenas más significativas para ellos, de los

parajes nacionales que visitaron, es la resulta de una adecuación formalista y teórica aprehendida en las academias europeas de pintura, instituciones que ya venían experimentando a los largo del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, una decantación por ciertos referentes que, amparados en los planteamientos del Romanticismo, vieron en el paisaje y su resolución mayormente *Pintoresquista*, la posibilidad de exaltar las categorías del espíritu, la evocación estética y la convicción de un necesario vínculo con la naturaleza. Por su parte, la ciudad industrializada moderna, era considerada incluso amenazante de los abiertos principios subjetivos que escapaban al dominio de la razón.

Esta diatriba teórica y conceptual del arte, agrupa a los artistas europeos más destacados de la primera mitad del siglo XIX, sobre todo, aquellos que ya practicaban el viaje y la exploración como materia fundamental para su formación y modelización estética en convivencia con la naturaleza.

En ese sentido, las representaciones que sobre la ciudad de Mérida se han seleccionado, adquieren por tanto una doble connotación teórica, al ser el producto de una acepción dual que las involucra, aunque sea tangencialmente, con las inclinaciones formalistas y representativas en boga en Europa entre 1820 y 1870, y por el otro, como la opción sobre la cual se cimentará una apreciación del paisaje natural como actor espacial en las imágenes análogas que sobre la ciudad de Mérida se van a establecer posteriormente, ya sea de manera visual o en su defecto, como expresión escrita literaria, ensayística o discursiva.

En consecuencia, lo que se propuso al principio de este apartado, la conjunción entre la obra de Bellermann, Goering y Méndez apunta hacia la conformación de una especie de núcleo duro de la imagen de la ciudad de Mérida, gestada hacia mediados del siglo XIX y que se mostrará en muchos casos de manera recurrente, al momento de elaborarse nuevas representaciones alineadas con la modernidad arquitectónica, urbana y plástica que se pondrá en marcha en la ciudad a partir de la década del cincuenta del siglo XX.

Bdigital.ula.ve

4.2.2. Paisaje-pintoresquismo: Mérida entre panorámicas, campo y ciudad.

La conjunción de elementos referenciales que se establecen como opciones de lectura dentro de una imagen análoga, son susceptibles de ser analizadas como contenedoras de capas de significado cultural, es decir, como códigos que contienen

informaciones valiosas que al mismo tiempo, irrigan buena parte de las posteriores representaciones que sobre la ciudad y sus opciones se crean.

La necesaria observación de los datos e informaciones que cada elemento aporta, hace que se tome a las obras de arte seleccionadas, como una especie de puente conceptual y visual que se ajusta en un espacio-tiempo anterior a la obra y posterior a ella. En otras palabras, se hace menester establecer una genealogía temática sobre la manera en que estos artistas alimentaron sus formaciones plásticas, pues en mucho, fueron sistemáticamente el producto de un adiestramiento visual que tenía como opción creativa, el reparar en ciertos estímulos visuales que podían tener el "privilegio" de ser pintados.

No todas los estímulos visuales merecen la pena ser representados plásticamente, para los artistas decimonónicos del Romanticismo, el ejercicio de la pintura no sólo era la expresión más grande de libertad y de exaltación de la subjetividad, sino que comportaba al mismo tiempo, la exención de crear nuevas sensaciones que sólo la pintura podía generar en algunos; se traspasa con ello los límites de representatividad de lo natural como estímulo, ahora es conciente que bajo la adecuación pictórica, cualquier referente alcanzaría límites insospechados de evocación, aceptación y nuevos comportamientos conceptuales teniendo a la pintura como su protagonista.

Ya hacia finales del siglo XVIII, la pintura inglesa apostaba por la representación de espacios y entornos naturales, en contraposición a la pintura de temática histórica que había

alcanzado en otros países como Francia, valiosísimos aportes a la historia del arte moderno. Los ingleses en descargo, fijaron su mirada en la exaltación de valores nacionales que, traducidos sobre todo en la impresión que causaba sus variopintos paisajes, optaron por ir perfeccionando las opciones de representación del paisaje como una posibilidad de conexión con sus valores referenciales nacionales y con la definición como temática académica y formativa de sus pintores. Para el historiador del arte inglés, Brian Lukacher:

La pintura paisajista se acomodaba a la impulsiva libertad mental que aquí se considera como uno de los rasgos característicos del arte en Inglaterra, mientras que también permite a los pintores del país prestar el servicio público de mostrar la riqueza estética de los paisajes indígenas nacionales. (Lukacher en Eisenman et al, 2001: 122)

Aun cuando la fijación por el entorno natural que establecieron los ingleses, como opción representativa se relacionaba con principios estéticos propios del Romanticismo, también se puede argumentar que dicha inclinación se fue expandiendo hacia otras naciones europeas, quienes también demostraron una inclinación hacia la pintura de paisaje, por ser entonces la vía más común de insertarse en los principios ideológicos del incipiente arte moderno.

Existe también un principio básico de expansión de la pintura de paisajes por otras latitudes europeas, ésta consiste en la ya recurrente práctica del viajero que, como se ha señalado en páginas anteriores, procuraba adentrarse en lugares inhóspitos y sobre todo, fundamentado en la necesidad de conocer otros espacios que contribuyeran a su formación intelectual. Dentro de este grupo, los artistas algunos con recursos y otros no

tanto, comenzaron a ver la necesidad de ejercer esta práctica para poder con ello afianzarse en la representaciones plásticas del paisaje que sin duda, le garantizaban la permanencia en los círculos elitescos del arte y la concreción de subvenciones por parte de mecenas también motivados por su vinculación con la estética y la naturaleza; azuzados ahora por la fiebre que generó el historicismo y el naturalismo como ciencias aceptadas en las casas de estudio y las sociedades culturales.

Se le debe a los ingleses la creación de una de las categorías estéticas y artísticas más importantes de principios del siglo XIX: la idea extrapolada de lo *Pintoresco*, especie de fórmula conceptual que proponía la observación de algunas cualidades o referencias visuales de la naturaleza que podían o debían ser pintadas. El pintoresquismo, viene a ser entonces el objetivo circunstancial de la mayoría de estos pintores, pues además de tener muy claro el producto a generar, debía poseer una mirada finamente adiestrada en algunos recovecos de la orografía o accidentes topográficos que merecieran ser pintados, para así, generar entonces en un soporte artificial, una nueva sensación en el espectador que exaltara sus emociones, acentuando el sentido de memoria selectiva de los estímulos, pues como se ha mencionado, no todas las aprehensiones del lugar pueden o deben ser representadas.

Lo pintoresco viene del término italiano "alla pintoresca", que significa literalmente pintar a la manera de algo o de alguien. Es decir, siempre se tiene como referente otra representación que, concientes del nuevo efecto que causaría estar dentro de esa manera de ver, puede argumentar la selección del objeto a representar. Las cualidades naturales del paisaje adquieren

entonces, una nueva dimensión si se pintan, si se hacen pintorescos; de ahí que, este principio formalista y constructivo de la historia del arte, se encuentre intrínsecamente ligado con el Romanticismo y con la pintura de paisaje, términos que lo determina, pero que en muchos casos, se suelen usar indistintamente accediendo con ello a imprecisiones conceptuales que no se deben cometer.

Se presenta acá un hecho de vital importancia en esta investigación, pues además de precisar la trascendencia de lo pintoresco en el tema de la pintura de paisaje, y en consecuencia, en las representaciones seleccionadas para esta disertación, se detalla que en buena medida, la referencia a pinturas y obras de arte vuelve a ser punto de extraordinaria importancia. Se asiste a uno de los momentos históricos en que las cualidades naturales del paisaje, incluso del paisaje urbano, adquieren históricamente una mayor relevancia al ser llevado al plano pictórico como si se tratara de comparar la naturaleza con la obra de tal o cual artista.

Ahora bien se está consciente de que los momentos referenciados se encuentran distanciados por un espacio tiempo, se cree que la aplicabilidad del arte para entender la ciudad o en su defecto, recrear una imagen a través de ella, marca un camino distinto en los niveles de interpretación de las representaciones y los imaginarios urbanos de Mérida, visualizadas en un momento histórico a través de obras de arte harto conocidas, pero a las que no se les había realizado un examen de la importancia que tienen, al menos para la ciudad de Mérida, por ser generadoras de una parte fundamental del núcleo duro de la imagen que se está planteando. Así pues, lo

pintoresco o la cualidad de ser pintoresquista encontraba hacia principios del siglo XIX, una importante práctica estética:

Se hablaba de la recuperación inglesa de la naturaleza en términos de <<los esfuerzos más sublimes del arte>>, la terminología más popular para la reivindicación estética del paisaje en esta época giraba en torno a la noción de lo pintoresco. Puesta de moda a finales del siglo XVIII por las crónicas de viajes (...), la estética de lo pintoresco animaba a los turistas perspicaces a *evaluar y clasificar las cualidades escénicas* de los parajes topográficos según modos pictóricos de la pintura paisajista. Un paisaje podía cobrar un toque de exotismo (o de cultura) a los ojos y para la mente de un turista pintoresquista en virtud de su parecido, por lo superficial que fuera, con el arte paisajista de un Claudio Lorena o un Salvatore Rosa. (Lukacher en Eisenman et al, 2001: 122, cursivas del autor)

Hay que resaltar que las representaciones plásticas de carácter pintoresco, fueron presa de enconadas discusiones que adelantaron críticos y entendidos en el arte de los primeros treinta años del siglo XIX; una de las razones más destacables de los debates, consistía en que el pintoresquismo comenzó a incluir otros elementos en sus representaciones que se incorporaban a la representación plástica, es el caso de ciertos aspectos no necesariamente naturales como ruinas de castillos, personajes tipo de una sociedad rural, o en su defecto, panorámicas de ciudades que, aun vinculadas con los compendios naturales que le sirven de contexto y entorno, se fueron perfilando como opciones de representación.

En consecuencia, las discusiones de quienes por un lado, pretendían mantener la pintura de paisaje como única opción de representación, ahora aderezada por lo pintoresco; y por el otro, a los artistas que no se pudieron resistir a la tentación de pintar panorámicas de ciudades que mostraran avances

técnicos-industrializados, pero también algunos atisbos de ruralidad como terrenos o sembradíos recién rastrojados por las novedosas máquinas especializadas en ello, como es el caso de los tractores y trilladoras mecánicas.

Las panorámicas de las ciudades, constituyen otro singular aporte de la escuela inglesa de pintura, pues como es bien sabido, las vinculaciones entre ciudad y naturaleza encontraron en los espacios urbanos ingleses una de las parcelas de mayor discusión para el arte, así como para los planteamientos marxistas de los años sesenta del siglo XX, que observaron en ello los orígenes del urbanismo moderno (Benevolo, 1986). La expansión de las principales ciudades europeas, significó al mismo tiempo la reducción sistemática de los espacios rurales, para con ello dar paso a la construcción de nuevos edificios y fábricas que irían consolidando un reforzado sistema capitalista de producción.

Los vínculos con la naturaleza se van a expresar ahora desde una especie de campo de oposición, pues como al inicio se indicó, un clásico de la sociología urbana dictaminó que ciudad es aquello que no es campo y viceversa. Sin embargo, en el ámbito plástico y literario, esta escisión encontró momentos extraordinarios donde se aseguraba como una manera de cultura visual, en el que ambos podían convivir en una especie de resistencia estética del campo hacia la ciudad. Sin embargo, la economía urbana redujo esta imbricación a una parcela de competencias y supervivencias:

Y como la ciudad se constituyó de esa élite que resultó liberada del trabajo manual, la ciudad, de acuerdo a la soberbia que siempre la ha caracterizado, olvidó que debía

al campo su existencia. Por eso la ciudad ha sojuzgado al campo, al cual ha rebajado a la condición de mera periferia (Almendoz, 2000:40)

Se puede detallar acá una consecución de opuestos, que contienen a su vez, una riqueza informativa de las maneras en que ciudad y naturaleza se van esgrimiendo como opciones representativas, asimismo, como un producto devenido del pintoresquismo y que, como se verá, tiene mucho que ver con los encuadres, temas y sobre todo formas de representar el paisaje y la ciudad de Mérida como etapa previa y formativa de lo que se considera un núcleo duro de su imagen. Maceración e imbricación entre arte y literatura.

Para Brian Lukacher, el tema de las panorámicas de las ciudades, o en su defecto las panorámicas de paisajes que contienen ciudades, hace que sea un principio vinculado en buena medida, con intereses económicos del poderío expansionista de estas monarquías durante el siglo XIX. La pintura sirve de expresión circunstancial a la creación e ilustración visual de nuevos derroteros que ahora forman parte del haber territorial, alcanzados luego de empresas invasoras. Los artistas se dirigen a esos nuevos lugares para ilustrar lo pintoresco del espacio o en su defecto, acompañando comisiones viajeras científicas que en procura de riquezas naturales, debían mostrar a sus financistas lo que existía. De este modo, la panorámica como raíz paisajista, posee un primer momento que solía ser:

De índole sensacional: dramáticas escenas de tremendos fenómenos naturales (volcanes, cataratas y otras incontrollables sublimidades por el estilo) y de lugares exóticos relacionados con las conquistas militares dentro

de un escenario global en expansión. Por medio de la recreación panorámica de estos paisajes elementales remotos, la ciudad podía, en cierto sentido, contener e incorporar la naturaleza dentro de su dominio metropolitano. Combinando los procedimientos de la ciencia y el arte, y de la tecnología y la cultura (anunciando, por tanto, el posterior desarrollo de la fotografía y el cine) (Lukacher en Eisenman et al, 2001: 126)

Con cierta y notable apariencia, la ciudad se levanta abierta y formidablemente en detrimento de la naturaleza, premisa estudiada en abundancia en los análisis sobre la ciudad industrializada de finales de los siglo XVIII y parte del XIX; desde el punto de vista plástico, las relaciones que se tejen entre ésta y el campo hacen que se gesticione una suerte de principio vinculante, de dualidad no necesariamente escindida, sino más bien, como un ejercicio dialéctico que supone un punto de convivencia.

A los paisajes y sus vertientes rurales, donde la vida campestre, faenas, tierras y demás elementos constitutivos se han consolidado como tónica visual en gran parte de las academias del arte europeas entre 1820 y 1850, se le antepone la ciudad del espectáculo, la urbe que es sede de adelantos tecnológicos, de cultura urbana de concentración de poder; sin embargo se debe insistir que tal bifurcación conceptual no debe verse como el camino único, al contrario, se piensa como una dicotomía indisoluble en la formación social y cultural de la estética paisajista del siglo XIX.

De este modo, la ideología prevaleciente de una perspectiva urbana del mundo natural, de los cuales la naturaleza y el paisaje rural se construyen como recurso cultural, ofrece una especie de "respiro" moral ante las avasallantes y devorantes

fuerzas de la ciudad industrializada; en consecuencia, la pintura de paisaje y sus componentes pintorescos informarían también de la ciudad y su avance, sólo que bajo la mirada armónica que una parte del Romanticismo intentó crear.

Dentro de este contexto se debe observar la obra que Ferdinand Bellermann realiza en Venezuela, pues como se demostrará, su formación está plenamente embebida de los preceptos de la pintura de paisaje, así como también de las selecciones visuales trazadas bajo la mirada pintoresca; por otra parte este artista se vinculó en su etapa formativa con grandes maestros de la escuela alemana de paisaje, formados unos en Inglaterra y otros en Italia, aspecto este que sin duda hace que se precisen algunos detalles importantes de ese tipo de formación en las obras que tienen como protagonista al paisaje meridiano y algunos aspectos de su imagen urbana.

La triada de ejes temáticos que congrega la pintura de paisaje de tradición académica se centra en la estructuración de una tendencia o mirada paisajista plena, a la cual se le adiciona el componente Pintoresquista, para luego incorporar ciertas escenas de laboriosidad rural o en su defecto, panorámicas de ciudades que paulatinamente se fueron adicionando a esta intencionalidad estética. Ahora bien, desde el punto de vista histórico, hay que destacar la importancia que tuvieron las expediciones de viajeros a los territorios del continente americano, opción que se le presenta al hombre europeo decimonónico, como el espacio idóneo para desarrollar el talante plástico que los nuevos parajes le seducirían, sólo que, éstos con su luz incandescente y temperamento tropical, se

alejarian mucho del manejo plástico y de la paleta a las cuales estaban acostumbrados.

Sin duda, existen otros aspectos que se suman a la intencionalidad representativa del paisaje venezolano a partir de 1830, no obstante, se cuentan como pilares de la pintura, al tiempo que se proponen también, como aglutinantes de otras maneras de encontrar y describir la realidad natural y del entorno geográfico, los que se irán perfilando como una plataforma epistemológica de entender e intentar captar la luz del trópico a través de una prosa clásica.

Aun cuando esta realidad histórica de la cultura visual venezolana se haya establecido como una fase fundamental para el estudio de la realidad geográfica del país, se considera necesario observar en detalle la forma en que el paisaje es asumido por los pintores y viajeros europeos, pues siempre habrá algo más que detallar de esas maneras de aprehensión así como también, de los modos en que se establecen como dogmas y principios de los que se sirven en buena medida las reflexiones que desde este lado del continente se hacen para describirlo, detallarlo y exponerlo. Para Gabriela Silvestre y Fernando Aliata:

Si nos detenemos en el caso Latinoamericano, desde nuestra propia perspectiva de latinoamericanos, resulta más que evidente que no encaja ninguna de las dos versiones, en principio porque las culturas y paisajes latinoamericanos divergen notoriamente entre sí. Hablar del paisaje latinoamericano resulta una imagen derivada de los viajeros europeos, que trataban de reducir la variedad del continente a un solo esquema de comprensión. (...) El mismo paisaje debió ser procesado a través de los motivos retóricos con que era entendido el paisaje del viejo mundo. (Silvestre y Aliata, 2001: 160-161)

Tal afirmación puede ser despejada si se atiende a un dato biográfico importante en la vida de Bellermann, es el caso de su ingreso en la Academia de Arte de Berlín, en 1833, matriculándose en las clases de paisaje que dictara el artista alemán Karl Blechen (1797-1840), hombre de un importante carácter pictórico dentro de la escuela alemana de paisaje. Blechen fue al mismo tiempo, un pintor viajero europeo, quien:

En Italia, había conocido las pinturas inundadas de luz de William Turner (1715-1851) y había pintado al aire libre algunos esbozos al óleo que retomaban las propuestas de Turner sin copiarlas. Como profesor de la academia, Blechen no se limitaba a transcribir en el atelier lo que había aprendido en Italia, sino que llevaba a sus alumnos a los alrededores de Berlín para enseñarles el trabajo artístico en la naturaleza (Galería de Arte Nacional, 1991: 17)

La mejor manera para demostrar el tratamiento que Bellermann aplica en la representación del paisaje meridiano, constituye sin duda el ejercicio comparativo de obras, pues se entiende que, varios son los trabajos de Bellermann que demuestran de plano el uso de métodos, formas de aprehensión y lenguajes plásticos a la usanza europea, sólo que ahora aplicados a contextos foráneos. Parten desde luego en primer término, de la captación de ciertos estímulos a través de un proceso perceptivo que llevará a la concertación de imágenes familiarizadas con su formación, es decir, varias de estas pinturas parecieran ser el reflejo de imágenes primigenias adquiridas en Europa y de las cuales Bellermann hace una transposición a partir de un juego dialéctico comparativo, consustancial y sobre todo, familiarizado, naturalizado de su espacio original.

Se observa a continuación y de forma comparada, las siguientes dos obras; en primer lugar se repasa en el óleo titulado *La construcción del puente del diablo*, 1833 (fig.12), elaborado por Karl Blechen; se trata de una representación si se quiere rebuscada de un acantilado, en medio de éste se construye un puente que seguramente, fue derribado por la creciente del río que cubre. Hasta el mismo título de la obra, sugiere un misterio evocador, en tanto que lo intrincado del lugar hace suponer la lógica dificultad de construir un puente que seguirá siendo leve, pues la fuerza de la naturaleza volverá a derribarlo en cualquier momento. La estructura formal de la obra la logra el artista a través del manejo de líneas de tensión diagonales que marcan el relieve rocoso del lugar, creando así una especie de hondonada donde el río apacible permite la laboriosa construcción del puente.

Al fondo se observa una montaña con cumbres nevadas, que refieren posiblemente a los Alpes alemanes y de su imponente



Fig. 12. Karl Blechen, *Construcción del puente del diablo*, 1833. óleo sobre tela. Colección Nueva Pinacoteca de Munich.

presencia, coincidiendo con los presupuestos del pensamiento romántico decimonónico que apuntaba a la exaltación de subjetividades y por tanto, en la definición de ciertos imaginarios evocadores, misteriosos e incluso sublimes. Hay una acción del hombre en el proceso constructivo, sin embargo, dentro de esta adecuación, tal actividad no puede resultar sino casi insignificante si se compara con la majestuosidad de la naturaleza; aun así, el hombre está presente para encararla.

En el siguiente boceto titulado *Puente en las montañas. Puente sobre el Chama cerca de Lagunillas*, 1844-45 (fig.13) de Bellermann, se observa una composición muy similar al anterior



Fig.13. Bellermann. *Puente en la Montaña*, 1844-45. Grafito/papel. (Puente sobre el/Chama cerca de/Lagunillas. Colección Museo de Berlín)

óleo de su maestro. Es bien conocida la actividad de exploración que el pintor alemán ejerció en Mérida. Por sugerencia directa de Alexander Von Humboldt, Bellermann se dispuso a recorrer los andes venezolanos, región que su mentor no pudo recorrer, retribuyendo con ello, un encargo expreso.

Consecuentemente, éste boceto forma parte de una cantidad considerable de pinturas que Bellermann realizó en las afueras de la ciudad, así como vistas de la Sierra Nevada encuadradas desde diversas partes de la misma ciudad; de este modo, el interés del pintor se centraba en la representación de la naturaleza y de las elevaciones montañosas que distinguen a la ciudad de Mérida.

La composición del boceto está íntimamente vinculada al cuadro de su maestro, se aprecia cómo se trata de la representación no de un puente en construcción, sino de una estructura en madera que atraviesa el río Chama, al tiempo que evidencia parte del sistema constructivo que existía en la región o incluso, en la ciudad para la época. Existe sumo detalle en la representación

del follaje de los árboles, así como los muros de contención de los extremos del puente elaborados con la técnica del aparejo, asimismo, una especie de chozas a los extremos del puente para brindar protección a los usuarios.

Al fondo una elevación natural que capta la atención del pintor, conformando así toda una organización visual de un tema pintoresco, dentro de la escuela de paisaje, pero representado de acuerdo a los preceptos teóricos y compositivos de la escuela alemana de paisaje, no obstante, este boceto así como las siguientes obras comentadas, constituyen extraordinarios documentos visuales de impresionante valor histórico, pues como se ha señalado, sirven de punto de conexión o incluso, figura puente sobre la que se irá construyendo con lógicas variantes, pero firme en sus intenciones, una imagen tipo de la ciudad de Mérida.

Se distingue de este modo, cómo varios actores temáticos e intencionalidades estéticas se suman al ejercicio compositivo en las pinturas de Bellermann, existiendo en mayor medida, una inclinación hacia los modelos tomados de la misma naturaleza, tratados con suma elocuencia para generar ahora desde la pintura, una sensación distinta. De este modo, también hay que pensar en la función de estas imágenes y el público que sería el receptor; estamos hablando de un colectivo que se presenta como seguidor de las ideas del Romanticismo alemán, para quienes la inconmensurabilidad del paisaje puede significar al mismo tiempo, un ejercicio fatuo y vacío. Es el paisaje que los envuelve en una especie de manto alusivo y vinculante con los sentimientos, en una primera fase, al menos visualmente representado, los paisajes que circundan la ciudad de Mérida.

Más que acto evocador, estas primeras representaciones constituyen un pilar importante en la exhibición de la naturaleza andina venezolana en tierras europeas; si bien es cierto que en Venezuela, las obras de Bellermann se conocen bajo una mirada crítica y analítica más bien tardíamente, esto no incide necesariamente en nuestro planteamiento, pues al comparar los relatos, descripciones y alocuciones escritas sobre la ciudad en tiempos paralelos a la elaboración de las obras de Bellermann, —incluso, en tiempos posteriores—, existe una argumentación compenetrada sobre la base del tratamiento del paisaje, pero también, en la inclusión de otros elementos que dan cuenta de la sociedad, la cultura, uso de los espacios y costumbres locales. Se va creando paulatinamente una especie de base conceptual sobre la que se cimientan las estructuras compositivas de esa imagen tipo de la ciudad, amparada en un ferviente deseo por destacar, por crear una imagen de grandilocuencia cultural, sobre todo con la exaltación de la Universidad, personajes cuyas reflexiones también irán fomentado ese núcleo de la imagen, pues pertenecen al *status quo* que propicia en buena medida tal situación.

Otra de las obras seleccionadas constituye *Calle de Mérida con paisaje figurado*, 1844-45 (fig. 14), una ambientación plenamente escenográfica que ilustra una supuesta calle de la ciudad o en su defecto, algún caserío cercano a la ciudad. Una calle o pasaje central, cuyo piso fangoso, y totalmente desatendido es franqueado por dos "tapiales", en condiciones bastante desmejoradas. Es necesario señalar que al tiempo de la visita del pintor alemán a la ciudad de Mérida, aun no se había recuperado la ciudad de las terribles consecuencias del

terremoto de 1812 que asoló buena parte del territorio nacional⁷³. No obstante el empeño en reconocer elementos y aportes históricos en esta pintura, se debe señalar que la resolución por prefijar ciertos elementos del paisaje y de la cultura urbana de la ciudad, obedece a una consecución estética de precisar elementos rurales que según su entender, también enriquecen las representaciones a realizar; de este modo los rústicos labriegos dispersos por el embarrado camino presentes en el primer plano, y sus paredes de tapias flanqueando el camino, al mismo tiempo, coincide con las directrices de representación de espacios en ruinas, enmarcados en grandes praderas que distinguía a la pintura de paisaje europea de la



gran parte de sus habitantes y arruinó e inutilizó todos sus edificios (destruyendo familias, los hombres, los caudales y los demás elementos que en otro año nos hacían entrever una gran prosperidad. En el día, aunque se han reedificado y compuesto algunas casas e iglesias, existe todavía mucha parte de la ciudad sin poblar y la agricultura y comercio sienten un gran atraso” (Picón, 1973 [1831]: 45)

n fuera
ado *La*
a de la
er una

Fig. 14. Ferdinand Bellermann. *Calle de Mérida con paisaje figurado*, 1844-45. Óleo/tela. Colección Museo de Berlín

época y de la cual Bellermann es un representante con experiencia y formación.

El interés del artista en esta obra son los estímulos visuales que le condicen a representaciones elocuentes y llenas de vivacidad cromática. Cumple por tanto con su trabajo como pintor de la expedición, así como también, con el encargo directo que Humboldt le propuso, conocer y reconocer paisajes que estén más consustancialmente vinculados con su realidad; a este respecto señala el propio Bellermann:

Mérida, 3 de diciembre de 1844. Mérida se encuentra situada en una hermosa mesa rodeada por tres ríos, el Chama, el Milla y el Albarregas; está construida con una gran regularidad, tiene iglesias y una catedral aún en construcción, la plaza del mercado es grande y tiene una fuente en el centro, un hermoso cementerio, la sede del arzobispado y la gobernación, tiene un colegio y se llama a sí misma la segunda capital de Venezuela; con este pomposo nombre se podría uno imaginar algo más grande, pero todo es muy pequeñito, pequeñas casitas y edificaciones. (En, Galería de Arte Nacional, 1991: 22)

El fondo del óleo, en una especie de esfumato pictórico, otro elemento muy característico de la pintura de paisaje en Alemania, representa algunos extremos de la cordillera andina, alejada pero no con ello fuera del alcance visual y de los propósitos estéticos esgrimidos por el artista. La imagen siguiente se titula *Montaña y camino cerca de Mérida*, 1844-45,

(fig.15) es un óleo que a diferencia del anterior, muestra un paisaje que aun cuando es un marco referencial, al mismo tiempo es el protagonista indiscutible de la obra. Una imponente mirada de la Sierra Nevada, con una marcada profusión en detalles cromáticos y de observación de la naturaleza, microclimas y flora diversa que, en lo posible, trata de crear el artista con el mayor detalle.

Es este uno de los ejemplos que determina la inmersión de la ciudad en el paisaje, es decir, aun cuando las referencias a la ciudad como marca material se limiten apenas a estas representaciones de los tapiales, no deja de ser el elemento ciudad que Bellermann recrea, definitivamente absorbido por la imponentia del elemento natural. Asimismo, apenas dedica algunos brochazos para ilustrar personajes o lugareños, cuyas actividades sólo logran compensar su inserción en el cuadro



Fig. 15. Ferdinand Bellermann. *Montaña y camino cerca de Mérida*, 1844-45.
Óleo/tela. Colección Museo de Berlín

para que, junto a las casas con techumbres de tejas y los tapiales, mostrar la levedad de la presencia humanizada en el paisaje.

El óleo titulado, *Vista de la casa del artista en Mérida* (1844-45), (fig. 16), complementa las obras seleccionadas. Se trata de otra vista de la Cordillera, en un tenue pero importante contraste entre regularidad geométrica generada en las estructuras de los tapiales de la casa que sirve de estudio y abrigo al artista, y la fuerza expresiva del entorno natural. Acá se aprecia una vez más el detallismo que el artista le asigna a los modelos constructivos aplicados a las viviendas de la periferia de la ciudad, sin embargo, ésta tradicional manera de construcción también coincide con las dinámicas constructivas aplicadas a las viviendas ubicadas en la propia ciudad.

De este modo, un primer plano lo representa la casa y sus habitaciones, desde donde se observa una breve fuente de luz (emanada de algún tipo de lámpara a gas o vela) que le asigna hasta cierto punto, un toque de misterio a ese espacio; corona las estructuras las tradicionales tejas envejecidas, así como

una techumbre a dos aguas en una de las estructuras contiguas a la habitación del artista. Una vez más, el componente ruralizado se observa con una doble acepción, mostrar los tradicionalismos constructivos del lugar, y por el otro insertar algún tipo de evidencia humanizada en ese espacio; a su vez, enseñar la intervención casi inexistente del paisaje asunto muy caro y valorado en la estética romántica del siglo XIX, donde el paisaje y su noción de pintoresco abren una importante veta de representación y de concepción de la pintura absolutamente extrapolable a las alejadas regiones del país venezolano.

Se va perfilando un tipo de representación y concreción de imaginarios que ven a la ciudad de Mérida como aquella ciudad de especial enunciación, donde la naturaleza pareciera ser el referente más puro y casto de sus valores, y donde efectivamente, los emblemas tradicionalmente considerados urbanos (materiales-construidos) se resumen a unas cuantas casas y tapiales, no por ello, su gente deja de enorgullecerse en proclamarse como la "Segunda capital de Venezuela".

Consecuentemente, la sumatoria de tales elementos comienzan a verse como una especie de catálogo referencial de la ciudad, es decir, como un "recetario" de atributos urbanos-naturalizados que de manera paulatina, se irá consolidando aun cuando los referentes construidos comiencen a experimentar transformaciones. La razón sin duda, se debe ubicar en la descripción mecánica de los lugares y espacios de la ciudad, donde la visión de los viajeros se mezcla en una vorágine cultural y relatora, con las ideas de los lugareños, quienes comparten el principio básico de creación, representación y

definición de imaginarios de la ciudad a partir de una especie de memoria selectiva. De ahí que, para Martín Frechilla y el grupo de investigadores que publicaron el texto *Así nos vieron. (Cultura, ciencia y tecnología en Venezuela 1830-1940)*, consideren que:

Los viajeros pueden mostrar, en un principio también, una buena dosis de espontaneidad y de desprejuicio para enfrentarse al mundo nuevo que tienen ante sí. Pueden, por no estar involucrados con él, seleccionar y dejar fuera de su mirada lo que deseen, escribir sin cortapisas lo que piensan. Sin embargo, esta ausencia de ataduras, más allá de las que los objetivos del propio viaje y su carácter le dan, no los certifica, por ese solo hecho, como portavoces confiables de los asuntos que abordan. (Frechilla, 2001: 19)

Tal afirmación puede ser entendida desde varias perspectivas, sin embargo, casi todas ellas coinciden en señalar que lo anecdótico, como principio constructivo de los imaginarios urbanos priva en la elaboración de las representaciones de la ciudad, por ser justamente gestadas desde una visión sin ataduras propias del viaje, por la mirada atenta en otros referentes vinculados más al paisaje natural y sobre todo, por reparar en ciertos y determinados estímulos que dejan a un lado otros elementos que también forman parte de esa imagen de la ciudad.

Dentro del proceso de análisis de las imágenes de la ciudad de Mérida, existe un valioso registro documental y visual que realizara el científico y artista alemán Christian Antön Goering, quien visita Venezuela entre 1866 y 1874; producto de esta expedición por nuestro país es el texto titulado *Venezuela el más bello país del Trópico*, obra que contiene una cantidad de datos científicos, narraciones anecdóticas, pero sobre todo,

un importante número de imágenes que dan cuenta de los distintos parajes y paisajes de nuestro país⁷⁴.

Entre los destinos que visita el alemán, se encuentra Mérida quien la recorre en 1869 dejando como registro una apreciable cantidad de textos e ilustraciones que muestran la ciudad de Mérida y su paisaje a finales del siglo XIX. Una de estas acuarelas lleva por título *Mérida y la Sierra Nevada, 1869* (fig. 17), donde la sucinta representación de la ciudad es sólo un pretexto para ilustrar la imponente y avasallante presencia del entorno natural, constituyéndose en el elemento físico más importante a observar dentro y fuera de la ciudad según refiere el propio Goering.



La de ras no rrerlas disfrutándolas embelesadamente por los caminos que con anterioridad transitara Alejandro de Humboldt.” (En Goering, 1993: 5)

Fig.17.Cristian Anton Goering, Mérida. *La sierra Nevada*,1869. Acuarela/tela. *Venezuela el más bello país del trópico*.

Dicha apreciación puede ser entendida a partir de dos aspectos fundamentales; en primer lugar por su formación científica, pues privilegia cualquier dato que pueda alimentar su sed de conocimiento y aprehensión lógica del entorno y sus detalles más representativos; y en segundo término, porque la ciudad más allá de su modesta Catedral y trazado urbano reticular no le reviste mayor importancia. Así lo señala el propio viajero:

El paisaje era tan variado que se me hizo difícil decidir hacia donde dirigir mis primeros pasos. Al poco tiempo me encontraba en el extremo oriental superior de la ciudad, cerca de la columna de Bolívar, y desde allí dejé vagar la mirada sobre el mundo de las montañas, sobre alturas, valles y desfiladeros (...) Al sur se eleva la cadena de la Sierra Nevada, en cuyas suaves laderas y terrazas inferiores se extienden campos de trigo y papas; y en medio del verde vivo se asoman las chozas de los pobladores. Más arriba, las oscuras masas selváticas cubren las gigantescas faldas de las montañas, y allá encima de los páramos alzan sus cimas cubiertas de nieves eternas. (Goering, 1993 [1907]: 83)

La de Goering, es entonces una mirada exploratoria aprehensiva de espacios, lugares y eventos que puedan entrar a colación con las intenciones científicas de las cuales es protagonista, sus intereses le conminan a recorrerla y apuntarla en sus cuadernos de notas o en su defecto, en las acuarelas, óleos y bocetos al carboncillo que quedaron como registro de esta visita. Se

considera a Goering como científico pionero e ilustrador que registró los paisajes andinos desde una perspectiva un tanto distinta de las obras elaboradas por Bellermann; su inclinación por la acuarela pareciera justificar su uso como opción de trabajo y pronta resolución de panorámicas y de vistas coloridas del entorno natural y de los ejemplos arquitectónicos que le significaran algún estímulo especial:

En sus dibujos y acuarelas, toda la escena está sencilla y pulcramente descrita y aportaría nuevos modos de representación dentro de la historia de la Ilustración Científica, pero sin abandonar la técnica y estilos de los grandes maestros. Junto a Carmelo Fernández, utilizaría la técnica de la acuarela que en cuanto a imagen aporta otras nuevas percepciones expresivas sin alejarse del dibujo analítico a partir de modelos naturales. (Urbina en Rodríguez, 2009: 115-116)⁷⁵

La acuarela de 1869, es una de las obras más conocidas de Goering, su vista corresponde a una importante panorámica de la sierra nevada y de la ciudad de Mérida. Dentro de las anotaciones manuscritas que realiza el científico alemán, señala que se posó en uno de los lugares más prominentes cerca de la ciudad, conocido como el "Cerro de las Flores", Goering contó con una extraordinaria vista que, incluso aun hoy en día, prodiga este lugar. Se observa en la acuarela cierta

⁷⁵ Con respecto al pintor e ilustrador venezolano Carmelo Fernández (1809-1887), se puede señalar que su labor dentro de la construcción visual de la memoria cultural de Venezuela es de vital importancia, una de las obras más conocidas y que es producto de un proyecto concebido por el estado venezolano constituye la portada del Atlas Físico y Político de la República de Venezuela, gigantesca empresa que fue un encargo directo del entonces presidente de Venezuela José Antonio Páez al geógrafo italiano Agustín Codazzi (1793-1859) en 1830. La labor consistía en recorrer los límites de la naciente república venezolana, contabilizar los territorios, realizar un censo poblacional para así emprender el diagnóstico necesario que permitiría, echar las bases de una economía en función de los recursos naturales y humanos con que contaba el país para la época. Se publica en 1840, su portada es obra de Carmelo Fernández, imponente tapa que resume en una extraordinaria imagen alegórica del país, los distintos paisajes que la conforman, selva, llano, costa y montañas, adecuadas y ordenadas de acuerdo a la diagonal que impone la representación de un gran río que cruza el grabado. Al fondo una incipiente representación de cumbres nevadas que a todas luces, hacen referencia a la cordillera andina venezolana y específicamente, a la Sierra Nevada de Mérida. Este trascendental documento visual es considerado como uno de las obras pioneras que traza las líneas de búsqueda de la identidad nacional valiéndose de uno de los tres elementos más empleados por los artistas y pensadores de tan interesante inclinación nacional: la naturaleza, el hombre y la historia.

continuidad con relación a los objetos, intereses y puntos de observación que también destacamos de Bellermann; no obstante, en Goering, la mirada es desde esta perspectiva, un poco más abierta hacia la aprehensión de ciertas y determinantes escenas de la cultura urbana de la ciudad.

Como se lee en la breve descripción de la ciudad una vez que pernocta luego de su viaje, refiere a la altura, entramado urbano, monumentos existentes, todos ellos, envueltos en un clima que es generado por la cercanía de las montañas, las cuales propician frescura e incluso, frío, además de otros datos de interés más bien social como costumbres, actividades religiosas y hasta económicas empleando los espacios públicos como la plaza mayor existente en la ciudad. Su vista desde el Cerro de las Flores, le permite incluir el paisaje de la Otra Banda del Río Albarregas, espacio contiguo a la ciudad que sirvió desde tiempos de la colonia, como fuente de suministros a la ciudad, así como también, muchos de los terrenos y haciendas productivas ubicadas en esta franja del río pertenecía a las familias más adineradas de la ciudad, por otra parte, muchos personajes vinculados a la Universidad, poseían casas y haciendas que mantenían en equilibrio con la actividad docente en esta casa de estudios.

Resultan importantes los detalles ilustrativos de los terrenos de la Otra Banda del Río Albarregas, pues más allá de representar un elemento pintoresco, da cuenta de una imbricación importante entre la ciudad y la agricultura, aspecto reseñado en páginas anteriores, donde la convivencia entre ambos se la vio incluso hasta bien entrado el siglo XX, como una de las dinámicas urbanas ruralizadas más importantes de la ciudad. La modificación de los terrenos como se puede

observar en la acuarela de Goering, son el producto de faenas agrícolas de tracción a sangre; a diferencia de las pinturas europeas donde los rastros y surcos realizados a los terrenos son el producto de maquinarias industrializadas y operadas de acuerdo a técnicas especializadas.

No obstante la diferencia señalada, se puede inferir que Goering en esta y las otras obras seleccionadas, trata de hacer énfasis en este aspecto, estructurándolo como un ejercicio relacional entre ciudad, entorno natural y productividad agrícola. En este sentido, ha sido bastante conocido e historiado la dificultad que ha tenido la ciudad a lo largo de la historia para poder transportar los suministros que requería, esto debido a lo intrincado de su ubicación, por tanto la dependencia de manutención de la ciudad "altiva y universitaria" del campo contiguo, marca un punto de equilibrio que en justicia, esta obra de arte nos informa; asimismo, el interés en hacerlo también puede ubicarse en ciertas tendencias plásticas europeas de vinculación paisajista, donde se hace énfasis en la representaciones de las posesiones de los terratenientes, donde propietarios posan mostrando sus trofeos de caza, esposa y terrenos demostrando que éstas son sus posesiones más preciadas.

La articulación del territorio rural y agrícola con la ciudad, no debe verse tan sólo como un interés circunstancial del artista, es más bien, el resultado de aprehensiones y sistemas de socialización que Goering observa de la realidad de la ciudad, pues se insiste en ello, ha sido un preterido sueño para la ciudad, vencer esa imagen de aislamiento que en muchos casos, ha calificado una buena parte de las descripciones de la

ciudad. En un reciente trabajo, la arquitecta Eligia Calderón plantea esta circunstancia a partir del análisis de los proyectos que la municipalidad de Mérida encargó o en su defecto, conoció de la intención de abrir otros caminos o brechas de comunicación hacia el Lago de Maracaibo, incluso, proyectos casi utópicos que procuraban hacer navegable el río Chama:

Desde el surgimiento de la ciudad, éste sería un propósito obsesivamente presente en la mente de los andinos que pensaron la ciudad en un permanente compromiso con su territorio y con la estructuración de circuitos económicamente activos hacia el sur del lago (...) Este empuje por lograr vías más expeditas al lago de Maracaibo, tuvo a veces un toque febril que abrigó la formulación de proyectos casi utópicos que, no obstante, lograron sensibilizar la mirada de políticos, convocar al trabajo en equipo y movilizar a la población en la generación de alianzas cooperativas para alcanzar un fin anhelado por muchos. Entender este hecho como factor movilizador de voluntades y de recursos, ameritaba contextualizarlo en el conjunto de ideas de larga duración en la mente de políticos y de ciudadanos, cuyo origen se remonta más atrás del año 1870. (Calderón, 2012: 109)

A pesar de la envolvente y “brumosa ruralidad” que cerca la ciudad, en esta panorámica se observa con detalle además de la representación de la Sierra Nevada de Mérida en uno de los más interesantes fenómenos atmosféricos que la caracterizan como es el conocido *Sol de venados*; acontecimiento visual que ocurre en ocasiones una vez que ha cesado la lluvia y los rayos del sol inciden de una manera singular sobre las montañas, logrando generar un episodio sin duda llamativo para propios y extraños; la producción agrícola organizada desde tiempos de la colonia en los terrenos del sector conocido como la Otra Banda del Río Albarregas.

Goering muestra con ello algunas potencialidades de la articulación entre la ciudad y la periferia rural, donde a pesar del tenue desarrollo agrícola, pareciera encontrar algunas otras posibilidades de ese espacio, donde a pesar del poco desarrollo de tecnologías o en su defecto de avances de tipo industrializado, las vertebraciones entre paisaje y ciudad, así como la señalización de los terrenos que mediante un uso adecuado y planificación ordenada, podría mostrar un avance significativo hacia otros derroteros, tal y como se observa en las anotaciones del Calderón: con recurrencia, se ha dejado claro el empeño de establecer estrategias de desarrollo hacia una restructuración de mejor orden y con mayor progreso para la ciudad y la entidad en su totalidad.

Esta presunción puede encontrar resonancia en las opiniones de quienes han pensado a la ciudad de Mérida y su imagen, como una vertebración entre forma y cultura, orígenes de la preterida construcción cultural urbana de la ciudad y que encuentra en las representaciones e imaginarios una posibilidad de observar tales propuestas. Si se observa con atención los detalles de los terrenos y barbechos rastrojados o preparados para la siembra en la panorámica de Goering, se puede observar también que no se trata sólo de representar la mencionada dependencia que se teje entre la ciudad y el campo en esta ciudad venezolana, sino que también muestra una de las más consecuentes concentraciones de poder y territorios que históricamente ha caracterizado la ciudad.

Desde el propio siglo XVIII, las principales familias españolas que se establecieron en la ciudad, poseían terrenos y productivas haciendas de cultivo en los actuales terrenos de la

Otra Banda y de la Pedregosa; compartían así su vida entre una incipiente ciudad con atributos abiertamente rurales y las funciones propias que el campo les exigía.

Como referencia de la ciudad de Mérida, tal condición no hace otra cosa que servir de base sobre la cual giran otros elementos que se amalgaman a esta imagen tipo; no obstante, con la panorámica de Goering, se pueden trazar otras líneas de interpretación que extraen horizontes interpretativos de distinta modalidad, uno de estos puede ser argumentado en la apreciación que realiza el artista sobre la naturaleza, no sólo como entorno de la ciudad, sino también como recurso plausible y determinantes en futuras construcciones y proyectos que busquen fortalecer sus sistemas de producción, manutención y desarrollo.

Casi 100 años después de la panorámica de Goering, en 1966 le es publicado a Mariano Picón Salas (1901-1965) un texto post mortem, se trata de una interesante reflexión contenida en su libro *Suma de Venezuela* donde expone con extremo cuidado algunas consideraciones acerca de las características más resaltantes que observa —como buen investigador de las ciencias culturales—, de la entidad geográfica que integran los tres estados andinos venezolanos; en atención a las referentes de la ciudad de Mérida argumenta lo siguiente:

Dentro del plan general de Venezuela quizás se requiere un prospecto para la ciudad de Mérida (...) que reforeste y recupere las tierras perdidas, racionalice y modifique los cultivos, incorpore a formas modernas de producción el buen instinto artesanal de las gentes y abra todos los caminos necesarios para la conquista económica de ese 'hinterland' que ofrece la ciudad y sus alrededores. (...) En esa soñada

Venezuela, Mérida y Trujillo serían el Piamonte, y el Táchira la más ancha Lombardía. (Picón Salas, 1966: 179)

En este sentido, los atributos de la ciudad de Mérida observados por los pintores referidos hacen que se plantee una relectura de sus obras, pues se insiste, no sólo dejan una visión pintoresquista de la ciudad sino que también, marcan una especie de compás de observación de elementos más que referencial, ahora se pudiera decir que son vivenciales, transformados en imaginarios urbanos que califican y cualifican a la ciudad y su imagen. Otra referencia plausible de emplear para hacer notar la influencia que ejerció en su momento la obra de Goering y su representación de potencialidades de la ciudad, se puede ver en el texto que escribiera Mario Briceño Iragorry titulado *Tierra*, publicado por primera vez en 1958:

Mérida es la ciudad con las ventanas abiertas hacia el campo labrantío. Pese a su dignidad de metrópoli de la cultura de occidente, Mérida es ciudad agrícola, a la cual sin embargo, si bien tiene una facultad de Ingeniería Forestal, carece de una Escuela de Ingeniería Rural. Así su gran fuerza radica en el campo, no hay en la ciudad la debida preocupación por los problemas de la tierra (1997: 383)

Una ciudad agrícola, en extrema conjunción con su naturaleza y que, luego de cien años de la representación de lo que se podría considerar una imagen análoga de la ciudad, que no sólo combina los emblemas que la distinguen, derivados no necesariamente de la pesadez constructiva, sino de otros elementos históricos, pareciera mantenerse incluso en el momento en que la ciudad pareciera experimentar sus mayores cambios a nivel morfológico.

La importancia dada en este momento de construcción o maceración de una imagen tipo de la ciudad, amparada en gran medida por una marcada tradición y hábito laboral, luego se instituyó como una manera de construir socialmente el lugar. Posteriormente es asumida por el estado, que en un movimiento lógico de adaptación de los nuevos esquemas urbanos que la ciudad necesitaba implementar ya entrado el siglo XX, opta por derogar y apostar por la especulación inmobiliaria de terrenos y construcciones que hacen pervivir esta condición de agrícola como un imaginario urbano.

4.2.3. De la prosa al anecdotario: Mérida, naturalización sistemática y exaltación de la memoria selectiva.

Dentro de la estructuración analógica propuesta para la imagen de la ciudad de Mérida, el comportamiento visual es considerado una matriz que da origen a buena parte del núcleo duro de la imagen de la ciudad, donde por un lado comienza a observarse los primeros aspectos de la naturalización de valores, emblemas, comportamientos y sobre todo, caracteres de una imagen tipo tomada en algunos casos bajo las premisas estéticas imperantes en otras latitudes y con las cuales se observó y analizó la realidad merideña; por otro se trata de ver en algunos ejemplos los contenidos si se quiere, prospectivos de la ciudad, aspecto este que devela un elaborado vértice de las obras de arte que, tradicionalmente, se las analiza como una especie única de evocación nostálgica de la ciudad de Mérida.

Al acceder a los planteamientos que la imagen análoga origina como opción de análisis, se precisa la importancia que tiene el proceso de proyección de lo que se considera "memoria

selectiva", aquella inclinación que dentro del sentido común se establece para ir creando puntos familiarizados con la realidad inmediata que se percibe y con la que se forman juicios de valor y selección que articulará la imagen posterior a producir dentro de los proyectos estéticos avocados para ello. La consecución de este tipo de selección pre-fijada, abre el camino expedito de las naturalizaciones que se articulan en las imágenes análogas, con ello se proyecta una forma de describir o narrar la ciudad muy similar a la función o acción que se ejerce cuando se realiza un catálogo visual enumerado de un lugar determinado; su proceder es sin duda, la mayor manera de ejecutar los procedimientos de acción, reacción y selección propia de lo procesos creativos artísticos.

Hay que tener en cuenta que esa dinámica, actúa como ejecutora de asimilaciones intrínsecas de la realidad percibida, procede como una acción lógica y cauterizadora de las diferencias que pueden existir sobre la imagen de la ciudad que se genera, logrando con ello que las representaciones y los imaginarios estén en buena medida, sujetos a esa dinámica. Ahora bien como se ha señalado, se hace necesario bajo este método de análisis, potenciar las posibles diferencias que existan en un sistema de construcción visual y referencial como éste; así pues, en palabras de Adrián Gorelik:

En rigor, la experiencia de la ciudad naturalizada también se organiza a la manera de una 'ciudad análoga', pero que condensa sólo los valores 'inmutables' del sentido común, eludiendo el conflicto, con una composición plural pero que no es consciente del peso específico de las capas culturales que cada elemento aporta y de las tensiones que se generan entre ellas, orientado a restituir un único sentido. (Gorelik, 1999: 217)

La mayoría de los referentes descriptivos se comportan como anecdóticos, es decir, como la asunción de una modalidad orientada solo por la narración de elementos consustanciales o familiarizados de la realidad que se aprecia; de este modo, los relatos suturan diferencias en función de armonizar y decretar como excepcional, un tiempo específico de la historia urbana de la ciudad:

De alguna manera, esto puede dar razón a la de otro modo inexplicable abundancia de textos de ese género tan especial que son los anecdóticos urbanos, esas historias enumerativas, descriptivas, pintorescas y provincianas de los monumentos, los lugares, los personajes singulares; relatos que reducen el conflicto grabado en cada piedra a un proceso teleológico que conduce al presente o, en las visiones decadentistas –que son las típicas del subgénero ‘memorias’–, a una edad de oro de la que el presente sólo es degradación y caída. (Gorelik, 2004: 148-149)

Las naturalizaciones que supone observar la ciudad análoga y sus propuestas, también posibilita que se genere un proceso de precisiones de los componentes naturalizados en el relato, esto a través de un conteo de número de veces que se menciona tal o cual referente dentro de un lapso de tiempo establecido y con la preselección de testimonios idóneos para ello, asimismo, a través del comportamiento de las intensidades evocativas, la descripción o en su defecto, la marginalización del objeto en el relato, del volumen y pesadez de una estructura física, densidad creativa con la que hacen referencia, asiduidad y otros aspectos que bien se pueden sumar a un esquema de elementos de evaluación de tales aspectos. Así se suman los núcleos duros de la imagen de una ciudad.

A continuación se presentará una breve panorámica de algunos de los más importante testimonios que hacen referencia a la ciudad

de Mérida y su imagen evocadora; algunos de ellos se remontan hasta 1820, otros bordean el final del siglo XIX, sin embargo, casi todos reparan en emblemas o hitos referenciales recurrentes, al tiempo que parecieran ser sin duda el complemento hecho palabra de las imágenes que explicamos con anterioridad, demostrando cómo el sentido común, así como el seguimiento de líneas descriptivas se transforman en vastos documentos naturalizados de la imagen de la ciudad y su núcleo duro de representación.

El primero de los testimonios que sobre la ciudad de Mérida se ha seleccionado previos a 1880 lo representa la descripción elaborada por el inglés Charles Empson (1795-1881), quien vivió en los territorios de la Gran Colombia entre 1820 y 1821. Empson publicó en 1836 un texto de noticias de algunas ciudades de la Gran Colombia titulado *Narratives of South America*, donde dedica un breve espacio a describir la ciudad de Mérida para entonces. Así se refiere:

La ciudad tuvo una vez doce mil almas y fue famosa por su Universidad y su Palacio Episcopal. Su obispo, un venerable prelado que además atiende la diócesis de Maracaibo, es la única dignidad mitrada de la República, pues las de Bogotá y Caracas están vacantes desde la revolución. El terremoto que acabó con Barquisimeto casi destruyó a Mérida. Pero si Barquisimeto es todavía un campo desolado, Mérida fue restaurada de inmediato tal como está hoy, por sus enérgicos habitantes. Desgraciadamente la guerra interrumpió la reconstrucción, paralizó las obras públicas y ahuyentó el espíritu del trabajo. (...) La región es montañosa, pero con valles ricos en pastos y ganados, plantaciones de café, algodón, cacao y caña de azúcar (...) a un lado de la ciudad hay montes casi perpendiculares, cubiertos hasta arriba por la más variada y exuberante vegetación. Y detrás de esos montes se ven los Andes distantes, de quince mil pies de altura y picos nevados de impresionante grandiosidad (En Rodríguez, 1996: 192-193)

Se observa que para este visitante la pronta beligerancia para resolver los problemas de infraestructura de la ciudad es importante; señalando que para la década del 20 del siglo XIX mostraba ciertos avances; completa además su breve referencia de Mérida con una detallada exposición del entorno natural de la ciudad y al que vincula directamente con su imagen.

El segundo testimonio previo a 1880 fue recogido en el texto titulado *Novísima Geografía Universal*, publicado en 1907, escrito por los franceses Onésimo Reclús (1837-1916) y Eliseo Reclús (1830-1905), quienes estuvieron en la ciudad de Mérida durante buena parte del año 1850:

Pocas ciudades pueden compararse con Mérida por la hermosura del paisaje. Ocupa mucho espacio, por ser muy bajas las casas, a las que rodean jardines, y hállase al borde de una meseta de origen lacustre, según ya dijimos, como colgada a 300 metros de altura del espumoso lecho del Chama, que al cabo de muchos siglos de trabajo ha podido abrirse camino (...) Cortan profundamente las escabrosidades de la Sierra, dejando a Mérida como aislada, los torrentes del Mucujún y del Albarregas, en que se han abierto también lechos hondísimos, de modo que la ciudad, sus arrabales, quintas y huertos parecen un jardín aéreo (...) Hacia el sur, cortan la vista y suspenden el ánimo los picachos de la Sierra Nevada, cubiertos de nieve; pero el resto del horizonte aparece siempre verde y florido, menos en los raros casos en que al correrse las nubes, después de una tormenta, se ve la ciudad rodeada de blancos hielos que el sol derrite en gran parte a las pocas horas (En Rodríguez, 1996: 218-219)

Como se ve, los autores al describir la ciudad se centran mayormente en la descripción del entorno natural, razón esta que puede explicarse por la carencia de edificios y otras construcciones arquitectónicas que capten su atención; la percepción visual del lugar demuestra una inclinación más vertical que horizontal, pues hasta este momento, en

dimensiones y monumentalidad la Sierra Nevada se impone en el proceso de percepción y aprehensión de la ciudad de Mérida. Con respecto a la situación social de la urbe los autores consideran que:

Esta ciudad ignorada, que se hallaba como pérdida en el seno de las montañas, conservaba muy puras las tradiciones eclesiásticas; pero ha cambiado, siguiendo las modernas ideas, y de su Seminario ha hecho Universidad, siendo ésta y la de Caracas las dos únicas que existen en Venezuela (En Rodríguez, 1996: 219)

Dos componentes que se convierten en temas recurrentes, sin embargo, la presencia física de la Universidad tendrá que esperar hasta bien entrado el siglo XX, la construcción de un edificio más representativo según las ideas y conceptos de las autoridades, así se palpa en los testimonios que algunos de estos nuevos edificios con tipologías arquitectónicas particulares, parecieran aún no ser el mayor atributo visual y físico de la ciudad. Aún así, la presencia de la "Institución" como organismo se suma al elemento natural para conformar una especie de noción geohistórica, cuya imagen ejerce una trascendental influencia en la construcción mental del lugar.

En la década del 80 del siglo XIX, otro de los tantos viajeros que visitaron la ciudad, fue el escritor colombiano Isidoro Laverde Amaya, dejó testimonio de la ciudad de Mérida recogido en el texto titulado *Un viaje a Venezuela*, publicado en 1889, reflejando su parecer de este lugar:

Levántase la capital actual del Estado Los Andes al extremo de una hermosa planicie, de tres leguas de largo, inclinada rápidamente de Norte á Sur, y á la misma dirección dicha, los ríos Mucujún, Albarregas, los que rinden sus aguas al torrencioso Chama, que también baña en su inquietoso curso, de Este á Oeste, el extremo de la elevada meseta, como si

pretendiese ayudar á cerrar el marco que forma el horizonte de la ciudad, dominada al Sur por los majestuosos é imponentes picachos de la Sierra Nevada (Laverde, 1889: 157)

En cuanto a las formas y características urbanas de la ciudad Laverde Amaya expresa lo siguiente:

El aspecto material de la población es bueno y presenta un conjunto regular, sin que, por otra parte, se descubra nada notable, ni tampoco particular esmero ó variedad en las construcciones. La mayor parte de las casas son bajas, con ventanas grandes, estilo que predomina en casi toda Venezuela. La ciudad tiene ocho calles longitudinales y veintitrés transversales, tres plazas y tres plazuelas. Hay también tres cementerios y dos hospitales, uno de caridad, asistido por un grupo de señoras, que se alternan, y otro de Leprosos (Laverde, 1889: 157)

Se aprecia ahora el testimonio sobre la ciudad elaborado por el escritor merideño Tulio Febres Cordero (1860-1938) recogido en el texto *Clave histórica de Mérida*, publicado en 1930; en este sentido, el autor realiza una descripción de la ciudad para 1892 abordando aspectos históricos, urbanísticos, constructivos, climatológicos de la ciudad. Así como también hace referencia a las costumbres y tradiciones de la ciudad, elementos que permiten ajustar el acercamiento a la idea planteada de la imagen de ciudad. Así establece el autor:

La Sierra Nevada es el orgullo de Mérida. En los días de tormenta, su altitud es imponente: parece que Júpiter de pie sobre la levada cima, rompe el dique de los vientos y lanza sobre la ciudad rayos y truenos espantosos; pero cuando las aguas cesan y se disipan las nubes, la Sierra aparece entonces erguida sobre la montaña, mostrando sus masas enormes de nieve, ora centellantes como bruñida plata, ora encendidas como el oro en ciertas tardes, cuando reciben el ocaso del sol que el vulgo llama 'de los venados'. En las fuertes heladas conocidas con el nombre de nevazones, reina en la ciudad un frío de páramo muy intenso durante algunas horas, y tan luego como se despeja el cielo, a la mañana

siguiente, la Sierra presenta un espectáculo extraordinario: las rocas y peñascos antes desnudos, las áridas pendientes próximas en la cima, las profundidades, hondonadas, todo aparece cubierto de nieve (Febres-Cordero, Tulio, 2005 [1892]: 79-80)

La descripción del paisaje se convierte en una forma recurrente en las apreciaciones de la ciudad de Mérida, sin embargo, este testimonio hace alusión a algunas construcciones arquitectónicas, las cuales asume con cierta minuciosidad, como tratando de realzar algunas obras y de asignarle caracteres trascendentes:

La ciudad tiene ocho calles longitudinales que caen de N.E. a S.O., en la misma dirección general de la mesa, y veintitrés transversales; y ofrecen en conjunto, vista desde el vecino cerro de las flores o loma de los Ángeles, la figura de un cuchillo. Las calles son rectas casi todas, de diez varas de ancho y empedradas en su mayor parte las longitudinales y algunas transversales. Toda la ciudad está edificada de tapia y teja, predominando en la construcción de las casas más espaciosas la forma interior de claustro, con patio hermoso, plantado de bellos arbustos y hermosísimas flores (...) En la plaza Mayor, que lleva el nombre de Bolívar, está la Catedral con alta y vistosa torre de mampostería, tres naves espaciosas y varias capillas laterales (...) El Palacio Municipal ocupa en la Plaza Bolívar el mismo sitio de la Casa Consistorial de los tiempos de la colonia: se halla contiguo al edificio de la Cárcel Pública, que sirve de cuartel al propio tiempo, y tiene una galería exterior de corredores. Ambos edificios son de alto y de buena apariencia (Febres-Cordero, Tulio, 2005 [1892]:: 82-83)

Aún siendo Tulio Febres Cordero un "enamorado de la ciudad", consideró que su imagen constituía el semblante de una ciudad que sobrevivía gracias a las políticas internas de las clases sociales, cuyos modelos apegados a la tradición colonial, permitieron mantenerse y consolidarse durante este tiempo. Las consideraciones que realiza el autor de la ciudad evidencian por un lado, el deseo de reconocer a través de la tradición

histórica la valía "hidalga" de la urbe, y por el otro, la apreciación objetiva de una ciudad que se muestra fortalecida en sus instituciones, sin embargo los edificios que representan estos poderes, apenas pueden considerarse como hitos representativos de la ciudad, las razones la encuentran algunos especialistas, en los efectos de los terremotos que impidieron adelantar un proceso de mayor celeridad en cuanto a la construcción de obras arquitectónicas; pero que sucede cuando se comienza a cambiar conscientemente la imagen urbana de la ciudad.

Esta determinante incidencia social se traducirá en un dominio absoluto de familias que se repartirán, basándose en su "hidalguía" histórica, las actividades políticas, económicas e intelectuales de la ciudad; de este modo:

Los ricos propietarios y hacendados, preocupados sólo por los linderos de sus tierras y del éxito de sus cosechas, gozaban de gran ascendiente social y político. Por su pertinencia tanto en la sociedad rural como en la urbana, poseían una extraordinaria flexibilidad en el trato con 'los de abajo' (...) Los doctores de la Universidad eran queridos y respetados aun fuera de las fronteras de la ciudad. De actitudes dignas y de vidas ejemplares (...) En aquella ciudad de estructura social casi inmutable, eran casi los únicos que trascendían la recoleta ciudad, por sus obras y saberes (En Giacalone, 1996: 283)

De ahí que, buena parte de los aportes devenidos de las letras en función de ir creando una imagen de la ciudad, contienen en sus modos de representación y modelización de imaginarios urbanos, una suerte de "casta" y pureza de pensamiento, atributos auto-definidos desde una aparente base de altura, como aquella ciudad que prodiga en sus ciudadanos una especie de legado que sólo algunos pocos saben apreciar y hacer honrar. Como medio de expresión, se puede decir que es una

representación social muy común en la ciudad, se perfila desde bien entrado el siglo XIX y se proyecta con asiduidad por distintos canales en el transcurso del siglo XX; ahora bien, esta imagen va calando, aun cuando consiga oportunos detractores o mejor, personajes que difieran de ese legado que la prosapia bien heredada, supone deja a algunos pocos para continuarla.

Hay que detenerse un poco en observar que el ejemplo de alta cultura no es una condición única de esta imagen tipo de ciudad y de sus actos, esto también ha ocurrido con otros lugares y ciudades de América Latina, esa idea que sus espacios, atributos, emblemas urbanos son generados a partir de las llamadas miradas ciudadanas que se han perfilado; ya Mónica Lacarrieu comentaba acerca de la incidencia de la alta cultura porteña lograda a partir de una supuesta europeización de la ciudad en todos los sentidos y en las estratificaciones sociales, sin embargo, en las reciente revisiones de sus imaginarios urbanos se ha demostrado que ese aspecto conforma sólo una parte de una especie de mito urbano creado desde la élites gobernantes y en función de ir perfilando estrategias de dominio no solo cultural sino económicas para mantener el poder (Lacarrieu, 2007: 50).

El deseo de cultivar en fases esta realidad de las imágenes arquetípicas de las ciudades y sus opciones dentro de la cultura urbana, posee modos de expresarse y de complementarse; algunas forjadas de forma más abierta y expresiva, desde la cultura visual con las pinturas que van recreando una realidad social y describiendo detalles importantes en la conformación de la realidad apreciada, articuladas de acuerdo a los

preceptos estéticos de los artistas que la elaboran, afinando la mirada para potenciar como modo de representación y cultura, los elementos que informan y que, en todo caso pueden pasar desapercibidos, si no se repara con atención en algunos de los detalles constructivos.

Desde el lado de las letras es mucho más edificante la edificación que se le quiere dar a la imagen de la ciudad, sus redactores forman parte de los grupos que desean establecer esas representaciones —esto se aprecia con mayor profusión durante el siglo XIX—, en la etapa de maceración cultural entre la ciudad construida y los medios y formas de representación de la ciudad. Resulta interesante observar cómo hoy en día, a la luz de nuevos enfoques y de avances epistemológicos en las maneras de entender la ciudad y sus representaciones, continúa reverberando imaginarios urbanos elaborados y perfilados durante el siglo XIX y que en mucho, tienen que ver con las descripciones de la ciudad antes referidas:

¿Queda algo de aquella vieja Mérida mohosa de niebla y purificada eternamente por el viento de los páramos, de calles alegradas por el repique de campanas de la docena de iglesias de la pequeña ciudad, sin sudores turísticos ni profanadores de cumbres, sin semáforos y casi sin vehículos (...)? ¿A qué nuevo paradigma recurrir para articular, sin desmejorar la calidad de vida, el creciente número de habitantes, con diversidad cultural, educativa, étnica, religiosa, económica y social? Cuando pensamos en aquella ciudad que se nos está yendo de las manos, lo primero que nos asalta es la imagen de Mérida quedándose sola (En Lobo, 2011: 41)

He aquí un interesante ejemplo de naturalización de la imagen de la ciudad, apelando a formas de representación y recurriendo a imaginarios urbanos del pasado, se trazan las líneas explicativas de la ciudad de hoy; ya en pleno siglo XXI, se

sigue apelando a ese esquema operativo que significa el anecdotario y recetario de valores incunables de la ciudad. Muchos de ellos elaborados desde las letras, otros como vertebrados a las mismas formas de aprehensión del lugar que legaron los viajeros y sus imágenes, como quien debiera transitar las mismas sendas siempre.

De ahí que, se considera necesaria una readaptación de las maneras de entender el lugar, la ciudad y sus modos de representación, para así poder develar ángulos y vértices de esas representaciones que generen no una mirada distinta de lo sucedido, sino que incluyan de manera verdaderamente integral los elementos formales y culturales que la conforman, que se muestren las intenciones de fondo, que se abran los caminos del entendimiento de sus espacios y verdadera cultura urbana.

Las ciudades cambian, sus transformaciones generan las diatribas sobre lo que se debe conservar y renovar, ante tales disyuntivas se gesta la mayor concentración de representaciones e imaginarios, todos ellos contienen en sí mismos valiosas informaciones, muchas como se ve tienen en las obras de arte una de sus principales aplicabilidades, por tanto, la revalorización del arte y de sus prácticas avivan seguir mirándolas como expresión de cultura urbana y como rasgo provechoso de su esencia, ejerciendo interrogantes sobre las imágenes que pueden conducir u orientar cualquier interpretación: ¿Qué permite ver el arte de la ciudad?, ¿cómo se ve eso que muestra, cómo afecta a la ciudad de la que se nutre y al propio arte que la utiliza como materia?; se apela a los lugares comunes más recurrentes para construir esta hipótesis interpretativa.

Bdigital.ula.ve

Bdigital.ula.ve

Capítulo 5



5.1. Imagen de Mérida. Vínculos y relaciones con el pasado: Representaciones e imaginarios. Segunda etapa.

La recurrente enunciación en las investigaciones que sobre la historia urbana de la ciudad de Mérida se han realizado, señala que es a partir de la década de los años cincuenta del siglo pasado cuando se inicia y se consolida la etapa histórica urbana y arquitectónica de la ciudad, en la que experimenta las mayores transformaciones de su fisonomía urbana y se asiste a una especie de voluntad modificadora que se irradia como una fiebre constructiva entre los entes que históricamente han ejercido el poder en la ciudad.

Sin embargo, no se puede decretar con absoluta certeza, que el inicio de esta etapa de cambios sea la reacción súbita de una inclinación azuzada en buena parte por el incremento de la renta petrolera que ya se hacía sentir en la mayoría de las ciudades venezolanas, existen algunos episodios previos que van anunciando un ejercicio conciente de cambios y transformaciones leves, pero muy significativas para la ciudad.

Dentro de esta inclinación, se pueden precisar algunas dinámicas vinculadas con las formas y maneras en que se van creando cierto tipo de representaciones, al tiempo que se perfilan imaginarios urbanos y sociales modelados durante el último tercio del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX. Varios de ellos están estrechamente vinculados con la forma de organizar discursos, de recrear relatos, de generar imaginarios *actuantes*, es decir, construcciones mentales hechas

imágenes que impulsan a la sociedad hacia ciertas y determinadas decisiones tanto sobre su propia localización y patrones de movilidad dentro de los espacios que se van creando o en su defecto, repotenciando.

Por otra parte, la directriz de creación de las representaciones y la recurrencia a los imaginarios urbanos, son el resultado de un nuevo tipo de relación que se entabla con la historia y con la memoria urbana, en tanto expresiones de una continuidad que se comienza a ver ahora, desde una perspectiva más selectiva de las escenas, episodios y eventos que deben ser incorporados a este plan de transformaciones de la imagen de la ciudad; con ello se asiste a uno de los eventos que consideramos como línea troncal en la construcción cultural de la ciudad, entre la materialidad y las maneras de representación significación que se tejen en la imagen de la ciudad.

Asimismo es necesario encuadrar los eventos más significativos, de ciertas historias urbanas previas a la década del cincuenta, sin necesariamente establecer una linealidad histórica, para luego ver cómo se van enunciando los imaginarios urbanos y sociales que se plantean en ellos. La razón radica en que, como se distinguirá posteriormente, subyace una base epistemológica de relacionamientos con el pasado, de formas de asunción de modelos, historias, discursos, etc., que justifican las decisiones que se toman para la transformación de la imagen de la ciudad, pero desde una perspectiva única, unidireccional y decretada como la más idónea, de este modo, la recurrencia al pasado no es otra cosa sino la manipulación de una serie de preceptos que, establecidos con anterioridad, ahora cobran mayor interés pues pasan a ser emblemas del estado y de su apetencia

transformadora de la ciudad; sus consecuencias también se trataran de mostrar más adelante.

La ciudad de Mérida comienza a experimentar cambios con mayor intensidad en su fisionomía e imagen dentro de este lapso de tiempo, en consecuencia, tal proceso, con especial énfasis en la suplantación de algunas tipologías arquitectónicas, tendrá un espacio particular en la percepción e interpretación de algunos personajes merideños, donde el sentido e imagen de ciudad pareciera establecer una relación de tensión ante los cambios - algunos vertiginosos-, pero al mismo tiempo, avizoran una compleja situación que oscila entre adoptar una imagen innovadora de urbe sofisticada, y la de conservar el sentido de seguridad, de identidad que proporciona la ciudad y su interrelación con el entorno natural. A partir de 1930 surgen variantes urbanas que se traducen en:

Varios aspectos claves, aquí destacan: el crecimiento de la población, que incide en la expansión y densificación de la cuadrícula, la construcción de obras públicas por parte del Estado, el desarrollo del transporte automotor, el incremento de la actividad comercial, la paulatina sustitución de la actividad agrícola por la actividad inmobiliaria, y el influjo de la explotación petrolera nacional que generó un proceso emigratorio (Febres-Cordero, B., 2003: 87-88)

Son varios los aspectos que evidencian los cambios en el devenir de la ciudad, producto de la nueva dinámica económica que trae consigo la explotación de la renta petrolera, circunstancia esta que contribuye a la reestructuración de las ciudades venezolanas. Empero, este proceso y la detentación de los recursos obtenidos trajo para el país y para Mérida en especial, algunos efectos encontrados, pues para 1930 Venezuela ya era

considerada el primer exportador y segundo productor mundial de petróleo (Bolívar, M., 1994: 189-190), no obstante la realidad social urbana demostraba una deficiencia a nivel de infraestructuras, que soportará el denso fenómeno de inmigración hacia los centros productores, contradicción que a nivel urbano se hace evidente:

Por un lado los gobiernos venezolanos tuvieron mayor disponibilidad fiscal para pagar deudas internacionales e incrementar el gasto en infraestructura de saneamiento y comunicación, por sólo mencionar dos de los rubros vinculados a la urbanización. Por otro lado, se produjo una voluminosa inmigración proveniente del interior y de las regiones agrícolas hacia los epicentros de la economía petrolera, lo que ocasionó una concentración urbana que sobrepasó las capacidades de esos asentamientos en términos de vivienda, servicios y empleo (Almandoz, 2004: 19-20)

Mérida fue una de las ciudades que entre 1935 y 1940 experimentó una modesta tasa de crecimiento poblacional en los límites de la ciudad, pues según Jesús Rondón Nucete, en 1936 la ciudad de Mérida tenía 12.006 habitantes, y para 1941 14.544, debido en gran parte al éxodo masivo de sus habitantes hacia Caracas y otras ciudades del país. Tal situación no menoscabó el accionar político que buscaba suministrarle a la ciudad algunos servicios y mejoras en su infraestructura urbana (Rondón Nucete, 1977: 118)

Se incorpora la ciudad al proceso de cambios que, adelantados por el estado, viene a iniciar una fase en firme de transformaciones; sobre este aspecto de la realidad nacional se ha reflexionado con asiduidad y sobran los datos históricos y estadísticos que demuestran tan avasallante proceso, sin embargo, llama la atención que esta realidad nacional pueda ser comparada en espacio y tiempo con las realidades urbanas que

experimentaron ciudades europeas, donde la transformación de las imágenes de las ciudades fue el resultado de una dinámica paulatina que tardó incluso más de 150 años, en el caso venezolano, tales ajustes y sus históricamente nefastas consecuencias se experimentaron apenas en un lapso de tiempo de cincuenta años⁷⁶. Desde el análisis de la materialidad edificada, se puede hilvanar algunas consideraciones acerca del capital concentrado en la construcción de obras arquitectónicas que, al mismo tiempo fueron generando pareceres, decires y opiniones algunas encontradas y otras que auparon el ejercicio transformador de la imagen de la ciudad.

Uno de los vectores más activos y determinantes en este ejercicio, constituye sin duda la iglesia y su accionar en el proceso de cambios físicos y materiales del centro de la ciudad. Como se ha señalado, la iglesia en la ciudad de Mérida viene a representar un eje fundamental en la base de la "merideñidad" mencionada que comentábamos en el capítulo anterior, la visión de la ciudad expresada en sus principales autoridades, así como la impresión dejada por los viajeros y cronistas de la ciudad, hace que sea ineludible la inclusión de sus producciones o en su defecto, proyectos para la ciudad, pues además de ser hoy en día parte importante del patrimonio artístico de la ciudad, los proyectos que se establecieron para lograrlo son susceptibles de ser analizados a partir de una figura puente como imagen análoga que permite ir imbricando algunos pareceres que contienen a su

⁷⁶ Esta realidad encuentra parangones interesantes con casos puntuales como lo experimentado en Inglaterra: "Finalmente como otra de las diferencias más estructurales entre la revolución inglesa y la venezolana, puede señalarse el lapso en que ocurrió el proceso de urbanización: tal como ya se ha hecho notar muchas veces, nuestra revolución petrolera precipitó la urbanización demográfica en un horizonte de 50 años; de un porcentaje de población urbana del 15 por ciento en 1926, se pasó a 53.3 en 1950, y se llegaría a 76.7 en 1971. Este proceso había tomado más de un siglo en Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, países que paralelamente, lideraron las reformas administrativas para controlar y ordenar los efectos que tal urbanización produjo en la estructura de las ciudades". (Almandoz, 2004: 22)

vez, los imaginarios urbanos que tejen el sentido con que fueron y son asimiladas tales construcciones.

De este modo, la iglesia que tradicionalmente ha participado de forma activa en el quehacer político, económico y cultural de la ciudad, se encuentra alineada con esta tendencia de transformación urbana que experimenta la ciudad de Mérida durante la década del treinta del siglo pasado; así, desde 1926, año en que asume como Arzobispo de la ciudad Acacio Chacón Guerra (1884-1979) se propone realizar una serie de obras que en conjunto contribuirán a la renovación de la imagen de la ciudad, de ahí que:

La iglesia (...) consolida en ese entonces su papel de impulsora de los cambios en la ciudad mediante la construcción de templos y de otras edificaciones. De hecho, aquellas construcciones se convierten en factor de la modernización a través de la contratación de diversos profesionales, artesanos y artistas (Febres-Cordero, B., 2003: 88)

Este intento "modernizador" tendrá en algunos casos el apoyo financiero absoluto del Estado, en otros, se desarrollarán bajo el auspicio de donaciones y contribuciones de los distintos sectores de la sociedad merideña; de este modo, en 1933 se da inicio a la construcción del Palacio Arzobispal, obra encargada por el Arzobispo Chacón al arquitecto italiano Luis Bosetti (1883-1943). Consecuentemente, este Palacio:

Constituye, de manera particular, un punto de referencia importante para cualquier acción preservadora del centro histórico, por su carácter arquitectónico renacentista que fue enriquecido con un eclecticismo personal de gran factura. La ubicación del palacio es realmente privilegiada —en la esquina

Sur de la Plaza Bolívar—, con una escala apropiada y una riqueza de texturas en la fachada de la edificación, las cuales serán importantes elementos de referencia (Febres-Cordero, B., 2003: 90)

La construcción del Palacio Arzobispal constituye el inicio en firme del proceso renovador de la imagen de la ciudad, concebido desde una perspectiva monumental, su escala buscaba redimensionar la relación entre este edificio, la plaza y las demás construcciones que, siguiendo esta nueva dimensión de tamaño y tipología arquitectónica clásica —interpretación del eclecticismo personal de Bosetti—, vino a significar el nuevo proceso planteado para la ciudad (Fig. 18); por consiguiente, la arquitectura se convierte en la vía utilizada por la iglesia para hacer sentir su revitalizada influencia.



Fig. 18. Proyecto del Palacio Arzobispal, 1933, Arquitecto Luis Bosetti. Colección Museo Arquidiocesano de Mérida

Dos aspectos resultan determinantes al momento de observar los imaginarios urbanos que se trazan a partir de la ejecución de este edificio; en primer lugar, se trata de una obra que viene a subvertir la escala de aprehensión de la ciudad, es decir, si se compara con el antiguo edificio que funcionaba como sede del

poder episcopal en la ciudad de Mérida (fig. 19, Fig 20 primera piedra del palacio), se nota a todas luces que la proyección del nuevo edificio comporta asimismo una especie de acepción de alta cultura, marcada por una tipología renacentista, derogando como era la intención, aquella imagen absolutamente provinciana que poseía el edificio sede. En consecuencia, todo parece girar en torno a las ideas que manejaba Acacio Chacón, pues no sólo resulta la cabeza sobre la cual pesa la mitra de la ciudad, sino también que evidencia un imaginario interesante acerca de la potencialidad de su visión prospectiva de la ciudad, es decir, con el nuevo edificio marca el inicio de otras importantes obras para la iglesia y por ende, para la ciudad que lo determina como un *Homo Faber*. Esta acepción se encuentra incluso en las historias urbanas que se han realizado sobre la ciudad y que no sólo reseñan la labor de Chacón, sino también la enumeración de las obras y el reconocimiento que tuvo su presencia en la ciudad:

Obras construidas durante su Pontificado son entre otras, el Palacio Arzobispal, inaugurado en 1951, el Seminario Arquidiocesano, inaugurado en 1958, y la Catedral Metropolitana de Mérida, solemnemente consagrada en 1960. Se le ha llamado con justeza el Arzobispo Constructor de Mérida (*Archiepiscopus Faber Emeritensis*) (Rondón Nucete, 1977: 109, cursivas nuestras)⁷⁷

Esta acepción del *Homo Faber*, es decir del hacer del constructor, pareciera establecerse desde una visión histórica clásica, como si se tratara de un ejercicio comparativo entre

⁷⁷ Consecuentemente, son variadas las referencias que en el marco de la investigación se han encontrado para referirse a la labor del Obispo Chacón y su actividad constructora, o al menos como cabeza de organización de tales proyectos; una de estas constituye el discurso pronunciado por José Rafael Febres Cordero, a propósito de la salutación que se le hiciera al mencionado prelado una vez que regresa de la “Primera Peregrinación Venezolana” a la ciudad de Roma, reseñada en el diario de circulación regional El Vigilante del 11 de julio de 1950, donde se refiere en los siguientes términos al ejercicio hacedor-constructor de Chacón: “ Veinte y tres años de glorioso pontificado comprueban con sublime elocuencia como Dios mismo inspiró el profético anhelo, tácitamente manifestado por el pueblo merideño en aquella lejana tarde de Junio. Al practicar las eminentes virtudes habéis realizado y están en ejecución muy importantes obras, que tendrán en esta tierra la misma perennidad, grandeza y hermosura de esa empinada montaña que es el perdurable encanto de Mérida” (El Vigilante, 1950: III)

las labores emprendidas por el mitrado merideño y el ejercicio transformador y regulador de la ciudad de Roma que hiciera el papa Sixto V, hacia finales del siglo XVI. A todas luces la comparación parece risible, y en realidad lo es; no obstante, la intención de la iglesia de marcar un territorio diferencial a partir de la elaboración del Palacio Arzobispal y otros edificios en la ciudad, acentúan la intención de generar una imagen tipo de la ciudad, ahora repotenciada con un edificio que marca la diferencia entre aquella imagen provinciana, y la que se quiere crear a partir de un imaginario de altura y de preeminencia transfigurada en piedra⁷⁸.

Con ello, se incorpora la segunda acepción, pues el ejercicio del Homo Faber encarnado en la presencia del mitrado, no sólo construye desde la materialidad la imagen de la ciudad, sino que también la re-elabora desde su configuración social, pues existe por tanto una manufactura cultural que vincula la pesadez y la representación que se teje de este edificio y su incidencia en el entorno urbano y social de la montañosa urbe



Palacio, se
Bolívar,
erior son
parece la
le están
la por el
abién por
elegante

Fig. 19. *Palacio Arzobispal, 1927.* Museo Arquidiocesano de Mérida.



Fig. 20. *Colocación de la primera piedra del Palacio Arzobispal de Mérida, 1930.* Colección material y fotográfica Museo de Arte Colonial de Mérida.

del constructivismo cultural de las ciudades, el cual gira en torno al análisis de los territorios y de la especialidad que se genera a partir de la transformación intencionada de un espacio cuyo nivel de aprehensión ya estaba determinado por costumbres, hábitos y prácticas urbanas; en consecuencia, la adecuación de

los componentes estructurantes de una imagen de la ciudad que se elabora como construcción socio-cultural del lugar, no puede resultar más:

De una interacción poderosa entre las estructuras objetivas del espacio (obras de las sociedades) con las estructuras cognitivas (que se traducen en imágenes, representaciones y distintas ideologías) individuales, aunque con esencia social, que dan forma a la conciencia de todo ser humano. Entre estas dos instancias interactivas, generadoras de territorios, se forman vínculos de reciprocidad. El universo simbólico (ideologías territoriales, valores patrimoniales, memoria colectiva, sentimientos de identidad en particular) de las estructuras cognitivas del sujeto social encuentra un campo de referencias sólidas en las estructuras objetivas del espacio geográfico. Estas aportan, a cambio, argumentos de identidad, hitos innumerables y capaces de restablecer la memoria colectiva para las sociedades que las producen (Lindón, 2007a: 35)

Existe así una serie de figuras que se van uniendo simbólicamente a partir, de la precisión en esas estructuras sólidas o solidificadas en el espacio urbano, asimismo, se las vincula de forma abierta con otros elementos que tradicionalmente se han manejado como referentes identificatorios del lugar, por ejemplo la verticalidad de los edificios que comienzan a construirse, se los relaciona con la altura de las montañas que circundan la ciudad, pero al mismo tiempo, se va creando una apología de la "altura" que la sociedad merideña cultiva desde los distintos escenarios que hacen vida económica, cultural y política en la ciudad. En ello existe una interesante manera de ir construyendo sobre la base de ciertas y determinadas imágenes visuales, transcritas por viajeros de acuerdo a intereses particulares, bajo una amplia mirada panorámica del paisaje, pero aguda de los breves atributos de la cultura urbana de la ciudad, ahora manejados

desde un discurso del poder y bajo la intención transformadora de la urbe.

De este modo, la construcción social de un lugar, tiene en los imaginarios urbanos uno de los aliados más importantes y que éstos, presentes en las representaciones que se elaboran de la realidad, trazan un sentido a manera de relato, accediendo a retazos o fragmentos de una memoria selectiva y sobre todo, estableciendo líneas de interpretación sobre recorridos que deben seguirse como una teleología de la ciudad y de sus opciones manejados desde el poder.

La Universidad también ejerce acciones en torno de la transformación física de la imagen de la ciudad, antes de la reestructuración del edificio sede de la Universidad de Los Andes, existen algunos antecedentes que bien pueden ilustrar la intención de señalar el comportamiento de los imaginarios urbanos ahora dirigidos como actos de alocución y pensados como justificativos de acciones comunes. Se observa a continuación algunos extractos del discurso pronunciado por el entonces rector de la Universidad de Los Andes Roberto Picón Lares (1891-1950), el 14 de marzo de 1936, el cual hace referencia a la ciudad, sus costumbres, pertinencia académica, así como también al nuevo recinto que albergaría a la Universidad de Los Andes⁷⁹. Para el autor, la ciudad se distingue a través de otros elementos físicos:

Desde el momento mismo de su creación Dios decidió sobre el destino de la ciudad. Repasad uno a uno los tesoros de que

⁷⁹ Durante la gestión rectoral de Roberto Picón Lares desarrollada entre 1934 y 1936 diligenció la reconstrucción de parte del edificio sede de la Universidad de Los Andes, iniciativa que comprendía: “un proyecto de segundo piso para el departamento principal, otro de reconstrucción de las antiguas dependencias del Seminario de San Buenaventura y un último relativo a la construcción de una piscina y campo de deportes. Estos planos fueron elaborados por los ingenieros doctores Dionisio Arismendi, Edgar Loynáz Páez y Juan Rivero Ferro, profesores de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, quienes con la mejor voluntad me prestan su colaboración” (Picón Lares, R., 1951: 140)

es dueña: su clima, verdadero regalo del cielo, dulce, suave, deleitoso; sus paisajes, escala por donde el alma asciende a las más empinadas cumbres de la elevación mental; los montes que la circundan, de soberbio aspecto y colorido único, a los cuales Julio Sardi con singular acierto llamó la *Sinfonía del verde*, por la variedad de tonos con que este color despliega allí su gama (...) Todo ese conjunto, unido a las costumbres y tradiciones de la ciudad, de una pureza secular y un intenso sabor legendario, influyen en los sentimientos (...) Aquí de necesidad hay que mirar siempre hacia arriba, porque todo son cumbres, alturas, luz, infinito (Picón Lares, R., 1952 [1936]: 142, cursivas del autor)

Se trata de una visión que aun cuando está enmarcada en un discurso conmemorativo, o si se quiere de trámite administrativo, ya entrado en siglo XX, ésta se convirtió en una práctica común, la incorporación de motivos alegóricos que fungen como acicates para justificar las labores realizadas, como si la ciudad, el entorno natural y los "blasones" heráldicos estuvieran siempre presentes en cada acción de los hijos de la ciudad. El imaginario de altura, de una sociedad limpia, refugiada y protegida por las montañas viene a disponer una cantidad considerable de acciones, muchas de ellas saturadas de intenciones políticas y económicas que vinieron a estructurar los cambios que se orquestaban en la ciudad; el tema de las alturas más que un motivo poético, pintado y retratado en los testimonios claves del siglo XIX, ahora es el motivo en el cual se cimientan los pivotes que sostendrán y justificarán en las acciones que desde el poder y con la venia del estado, se gestan en aras de crear una imagen tipo de la ciudad de Mérida.

En la gestación de una estética de las aprehensiones de la imagen de la ciudad, en sus aspectos más significativos, se puede señalar que el tema de la altura, de la mirada ascendente

y sobre todo, del detallismo exacerbado de sus atributos, forma parte de lo que Raymond Williams llama: percepción abierta; aquella que es el resultado de una adecuación ocular a los horizontes abiertos o entre cortados de las aprehensiones del paisaje (Williams, 1997: 67); asunto que es retomado entre otros autores, y de forma magistral por el estudioso de las ciudades, el argentino Juan Carlos PÉrgolis, cuando argumenta que en una de sus investigaciones, se requirió de una mirada en detalle de los fenómenos culturales que se escenificaban en torno de la ciudad de Bogotá, para lo cual se acogió a los preceptos propios del ciudadano común bogotano acostumbrado a observar de cierto modo el espacio urbano que transita; en consecuencia:

Si eso lo cuenta alguien que, como yo, se formó en el plano sin límites de la pampa, pero que ahora vive en una ciudad entre montañas, el cambio es muy notable porque la ciudad entre montañas enseña a mirar de cerca, a reconocer el detalle así como la llanura enseña a mirar lejos, a abarcar grandes extensiones. (En Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas, 2002: 10)

Este es, sin duda, un elemento interesante a tener en cuenta en la determinación de ejes temáticos que conforman la imagen de la ciudad, la habitual conexión entre la mirada del espectador, transeúnte, urbanita, ciudadano común emeritense, y el entorno inmediato; existe una suerte de telón de fondo de la ciudad que lo proporciona las montañas, desde el punto de vista perspectívico, se sucede un fenómeno muy similar a lo que experimentaron los pintores impresionistas de finales del siglo XIX, pues procuraron obviar la profundidad que demarcaba sus líneas visuales para concentrarse en el objeto a representar, en la materialidad del modelo, el cual es asumido desde la

representación de sus colores, formas, volúmenes, relieves y sobre todo, a partir de la incidencia que la luz generaba en esos objetos.

Salvando las distancias, lo que señala Pérgolis no es otra cosa sino la avocación a la concentración del detalle de las formas de la ciudad, ahora extrapolados desde sus cimientos materiales a la observación detallada de las prácticas urbanas, del ejercicio intersubjetivo que supone transitar por una ciudad, cuyo edificio de mayor altura constituía la Catedral (al menos hasta la década del setenta del siglo XX), en tanto el fondo natural, y que sin duda alienta la creación de las más sugerentes elucubraciones mito-poéticas de la ciudad y sus hábitos urbanos. Una recoleta ciudad que siempre ha poseído una fuerza extraordinaria en su perfil definitorio de ciudad culta, entre montañas y con un pragmatismo que supone comportamientos y relacionamientos de distinto orden social, signados en buena parte por los modelos de construcción de los espacios y que orquestan un manejo intencionado de la historia, traducida en representaciones y prefijada en imaginarios urbanos.

5.2. Mérida, ciudad-obra de arte colectiva.

La asunción de las representaciones artísticas e imaginarios urbanos presentes en ellas, como método y vía de análisis se concreta de una manera ajustada y vital, cuando se observa con atención las posibilidades que brindan las artes visuales, en tanto extraordinario campo de experimentación acerca de los vínculos y relacionamientos existentes entre presente, pasado y futuro, es decir, a partir del uso e interpretación del tiempo cronológico y de las formas culturales que se barruntan en torno suyo.

Se ha señalado la importancia de los imaginarios urbanos y sus pertinentes imbricaciones con las obras de arte, a partir de un atributo oportuno para el desarrollo de una investigación como la que se ha trazado; la posibilidad de ir reconstruyendo historias que permitan desde una mirada abierta, reconstruir una parte del pasado de la historia urbana reciente de una ciudad, para establecer las miradas prospectivas o en su defecto prescriptivas de las imagen de la ciudad actual que, se ha gestado en un pasado reciente sobre la base de modelos de representaciones discursivas y plásticas de gran importancia para la ciudad.

En efecto, tales relaciones históricas se estructuran como una medida común entre la propia fijación artística, la producción de simbolizaciones culturales que se teje a partir de ella, la prefijación intelectual ejercida por parte del urbanita o del individuo que genera un proyecto estético donde la ciudad funge como actor generador de imágenes, representaciones e imaginarios, y donde como colofón, la construcción cultural se observan como el resultado final de esta conjunción, posibilitan establecerlas como los ejes sobre los cuales se van deconstruyendo además del discurso alusivo a la ciudad, las tópicos que marcan el camino de los cambios o en su defecto de las recurrencias simbólicas que integran la imagen.

Las intersubjetividades que se plantean en la construcción cultural de un lugar o espacio urbano determinado, son la base conceptual en la que se estructura buena parte de las representaciones artísticas y la conformación de los imaginarios urbanos que la integran, su dinámica colectiva siempre se ha

visto como el camino más expedito para establecer comparaciones generales entre la obra de arte y la ciudad, por contener cada una de ellas las informaciones, datos, historias, formas de creación y composición que dan cuenta una de la otra; de este modo, la base culturalista que compone este tipo de relacionamientos lleva al mismo tiempo a ver los modos en que las distintas historias urbanas se tejen como una madeja de contenidos expresivos, simbólicos y representacionales de gran valía. En efecto, si se retoma una vez más la posición crítica y acertada de Aldo Rossi, se puede observar cómo la reciprocidad que existe entre la ciudad y la obra de arte es sin duda, una concreción que debe ser siempre vista como opción de análisis, ya no tanto como complemento de otras investigaciones, sino ella misma puede plantearse en tanto línea epistemológica de observación y estudio:

Bdigital.ula.ve

La cuestión de la ciudad como obra de arte ha sido planteada, sin embargo, explícitamente y de manera científica sobre todo a través de la concepción de la naturaleza de los hechos colectivos, y tengo para mí que cualquier investigación urbana no puede ignorar este aspecto del problema. ¿Cómo son relacionables los hechos urbanos con las obras de arte? Todas las grandes manifestaciones de la vida social tienen en común con la obra de arte el hecho de nacer de la vida inconsciente; a un nivel colectivo en el primer caso, individual en el segundo; pero la diferencia es secundaria porque unas son producidas por el público, las otras para el público; y es precisamente el público quien les proporciona un denominador común (Rossi, 1986: 74)

Al partir de una co-elaboración de las representaciones urbanas y de la configuración de los imaginarios urbanos en ellas de forma colectiva, se enfatiza la labor social que éstas cumplen en una sociedad, más aun cuando es prácticamente inexcusable que se omita los relacionamientos culturales que se estructuran

entre ambas. La base cultural por un lado y de la intersubjetividad y adecuación colectiva de ambas por el otro, no sólo debe verse como un condicionante o mejor, una fase de estudio en cualquier investigación que sobre la imagen de la ciudad se pueda elaborar, sino también, se debe transformar en una base de estudios clara y con aportes contundentes que permita una mejor comprensión tanto del episodio urbano determinado así como de sus maneras de representación.

En el clásico libro, *La historia del arte como historia de la ciudad* (primera edición en italiano 1983), del historiador del arte Giulio Carlo Argan (1909-1992), ya se observa con detalle la manera en que este historiador y teórico del arte percibe la necesidad de involucrar a esta disciplina humanística en las disertaciones sobre la ciudad. Ya no se trata de reducir un estudio sólo a las formas y valores iconográficos, sino que demanda por un lado, que su pertinencia se refuerce en lo posible: "sólo a condición de que explique el fenómeno artístico en su globalidad; no se puede hacer una historia del arte si no se admite la existencia de un nexo entre todos los fenómenos artísticos, sea cual sea la dimensión espacio-temporal en la que hayan sido producidos". (Argan, 1984: 21); por otra parte alienta justamente esa visión cultural de la conformación de la imagen de la ciudad, entendiéndola de la misma manera que Rossi, como la unión entre forma construida y cultura (de las representaciones e imaginarios presentes), sin necesariamente caer en posiciones de confrontación o incluso de menosprecio entre la ciudad, el arte y la historia.

Es bastante conocida la dedicación que Argan prodigó al estudio del Barroco como estilo artístico, siendo Roma una de las

capitales más importantes del barroco cortesano, edificada en buena medida como un proyecto colectivo de creación de la hipotética capital espiritual del mundo moderno, reflexiona sobre la "deuda" que mantiene la ciudad en tanto imagen, con un tipo de pintura que no es necesariamente, la veduta, sino más bien la pintura de paisaje, cuyas evocaciones no las ve como contraparte al paisaje urbano, sino más bien como un complemento directo del entorno y caracteres especiales de la ciudad: "es necesario pensar cuánto debe la imagen de la Roma barroca a la definición del paisaje clasicista y a la respectiva idea de naturaleza, desde Annibale Carracci hasta Claude Lorrain" (Argan, 1984: 7); ¿no es ésta una manera de corresponder a la relación arte-ciudad-naturaleza tantas veces referida en esta investigación?

Ahora bien, tales "contaminaciones figurativas" (Marchan Fiz, 1986) entre la ciudad y el arte parecieran acusar una mayor elocuencia durante las etapas de tiempo en que las ciudades experimentan distintas modificaciones o transformaciones como producto de proyectos concebidos por los entes gubernamentales o poderes que rigen los destinos de las ciudades en esas instancias. Surge entonces la necesidad una vez más de interrogar las imágenes que se elaboran en medio de la fragua urbana, para así demostrar que en la década del cincuenta y del sesenta del siglo pasado se suscita una interesante readaptación de los elementos que conformaron el inicio del núcleo duro de la imagen de la ciudad generada durante el último tercio del siglo XIX; ahora vistos como un referente que complementa la intención de cambios, la definición material del lugar y sobre todo ahora, como la adecuación prospectiva de un presente-futuro ideado, ideologizado e idealizado de la ciudad de Mérida.

Es por tanto, una mezcla de elementos recurrentes que se juntan a las intencionalidades modernas de cambio, para así estar a la altura de las principales ciudades venezolanas, que experimentan cambios impulsados por el estado y con el apoyo de los excedentes de la renta petrolera; en consecuencia, la imagen de la ciudad de Mérida a partir de la fuerza generada en su proceso de cambios morfológicos de los años cincuenta se puede interpretar como una gran imagen análoga que vincula algunos de los elementos referenciales recurrentes de la ciudad, transformados ya en objetos de afecto, y la maniobrabilidad que se le da a una imagen en primera instancia renovada, pero que mantiene (aparentemente) en esencia, los componentes de aquella gestación del núcleo duro de la imagen de la ciudad anteriormente expuesto.

La pintura, la literatura, el discurso, el ensayo, la arquitectura y la fotografía, pueden observarse como canales de expresión de representaciones e imaginarios de la ciudad durante el lapso de tiempo referido, sin embargo, son en buena medida, la expresión más naturalizada de una imagen cuyos elementos de aprehensión se encuentra expresados en una dinámica que obedece mayormente a situaciones perceptuales, estéticas y representativas de individuos-artistas formados en Europa, cuya modo de mirar el paisaje urbano y natural fue adoptado como un principio básico a la que se le adicionan otras formas expresivas y que en conjunto, perfilan una imagen tipo de ciudad. Se trata ahora, de observar cuál es el comportamiento de cada uno de ellos en conjunto al momento de generar la imagen análoga, así como también precisar la función de los imaginarios urbanos ya sean como base de las naturalizaciones de la imagen o

en su defecto, como expresión díscola, subversiva y porqué no, hasta de actor anti-monumento en la ciudad.

5.2.1 Rutas-itinerarios. Representaciones e imaginarios: el sueño de la Catedral y otras re-elaboraciones.

Un ineludible primer aspecto a considerar como detonante de representaciones e imaginarios urbanos, constituye sin duda la observación del proceso de remodelación-reconstrucción de los edificios contiguos a la Plaza Bolívar de Mérida durante los años cincuenta; son innumerables los trabajos de investigación que han abordado este suceso arquitectónico-urbano, bajo esta mirada, supone considerarlos como uno de los ejemplos más característicos de un tipo de arquitectura moderna aplicado a la ciudad⁸⁰. La activación de los planes de reordenamiento del llamado casco urbano de la ciudad de Mérida, sirvió como una especie de base gerencial con grandes repercusiones históricas para la proyección de una imagen tipo de la ciudad de Mérida, pues a razón de un convencimiento por renovar, modificar y repotenciar algunos de los edificios que históricamente habían determinado un lugar especial dentro de la ciudad de Mérida, se decide impulsar en primer término con el apoyo del Estado venezolano, las transformaciones que consideraron debidas para el caso.

⁸⁰ Entre los estudios que abordan el tema como suceso dentro de la historia urbana de la ciudad se pueden mencionar Cristián Páez Rivadeneira *Plaza Mayor de Mérida. Historia de un tema urbano*, 1995; Meridalba Muñoz Bravo *Manuel Mujica Millán. Aproximación a su idea de ciudad. Proyecto de la urbanización "El Rosario" en Mérida*, 2000; Beatriz Febres-Cordero, *La arquitectura moderna en Mérida 1950-1959*, 2003; Jorge Luis Gómez, *Mérida ciudad y testimonio. Aproximación a la imagen de una urbe (1880-1960)*, 2007; Beatriz Ramírez (Coord.) *El espacio público. Entre la Universidad y la ciudad*, 2006; Carmen Aranguren y Ángel Antúnez (Coord.) *Itinerarios y enseñanza de la memoria urbana de Mérida*, 2006. Entre los aportes que asumen el estudio de la ciudad de Mérida como una vertebración entre imagen, memoria e historia previo a la década del cincuenta del siglo XX, se cuenta con el ya mencionado texto de Eligia Calderón *Mérida 1870-1920: Historia, memoria e imagen*, 2012.

La iniciativa a desarrollar, cuenta entonces con la aprobación de tres de los entes que han tenido históricamente mayor acción dentro del quehacer político, económico y político en la ciudad de Mérida: la iglesia, el estado y la universidad. Aun cuando no se trató de un consenso único, la articulación de esta triada de poderes se trama tomando en consideración la invitación que realizara el Arzobispo de Mérida para entonces Acacio Chacón Guerra al arquitecto español Manuel Mujica Millán (1897-1963), cuyos trabajos en la remodelación del Panteón Nacional y otros proyectos desarrollados en Caracas, le valieron como carta de presentación para que el prelado le extendiera invitación a proyectar una nueva Catedral para la ciudad. Sin embargo, hay que dejar claro que la proyección y elaboración de los planos de la nueva iglesia se remontan hasta el año 1944, donde, según refiere el Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Mérida, publicado en junio de 1960, como *Recuerdo de la consagración de la nueva Catedral de Mérida*, el estado de la iglesia que soportó los embates del terremoto de abril de 1894, era bastante precario: “Las maderas con que había sido construida la techumbre de la Catedral no resistieron la acción del tiempo. Un examen realizado en los primeros meses de 1944 descubrió que se encontraban muy apolilladas” (Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Mérida, may-jun., 1960: s/p).

Variadas son las maneras en que la historiografía del arte y de la arquitectura venezolana, han tratado la llegada de Manuel Mujica Millán a la ciudad de Mérida⁸¹, siendo la más recurrente

⁸¹ Para Meridalba Muñoz: “Providencial para nuestra ciudad fue la llegada de Mujica Millán, dado que justo en la década de los cuarenta y cincuenta se erigieron algunas de las más importante obras arquitectónicas que urgían a nuestra ciudad. Su presencia fue aprovechada por numerosos merideños que reconocieron el valor de su obra” (Muñoz, 2000: 75); en tanto Beatriz Febres-Cordero considera que: “La nueva imagen de la ciudad está en cierto modo subordinada a la concepción del centro Histórico, del arquitecto Manuel Mujica Millán, y que contó

la exaltación de una figura que vendría a renovar la imagen de la ciudad a través del empleo de un lenguaje arquitectónico vinculado a los preceptos modernistas que tenían en la *funcionalidad* de los espacios públicos, así como la vinculación entre éstos y los edificios que lo circundan su principal cometido.

En consecuencia, con la Catedral y sus construcción comenzada en 1946, se inicia en firme la etapa de cambios que procura al mismo tiempo, la aparición de representaciones e imaginarios urbanos presentes en la plástica y la narrativa que asumen esta circunstancia histórica-urbana como un elemento extraordinario en la concreción de una imagen cuyas bases epistemológicas se establecieron en un tiempo precedente y que ahora funcionan como uno de los cerrojos más destacados de la naturalización de sus componentes, donde se ven como un recorrido inalterable por donde transitar siempre, como una especie de presente futuro continuo, donde la estructuración de sus formas de uso y aprehensión están tatuadas en el subconsciente colectivo por el ejercicio de readaptación histórica de otros elementos ya presentes en el imaginario de la ciudad.

Se ha señalado con anterioridad, la voluntad constructiva que el Arzobispo Chacón mostró desde los inicios de su ejercicio en la curia desde 1926, su conocimiento de la historia de la ciudad, así como las intenciones renovadoras que tuvieron lugar en la ciudad, impulsadas a su vez por la propia iglesia. A partir de 1933 se tiene lugar en la ciudad la construcción del Palacio

con el impulso y la aceptación de los otros dos poderes representativos de la ciudad: el eclesiástico y el universitario" (Febres-Cordero, B., 2003: 96)

Arzobispal, así como también las reformas al edificio sede de la Universidad de Los Andes; ahora se adviene con una fuerza expresiva importante la construcción de la Catedral de Mérida, edificio que sin duda marcaría una diferencia importante con otras ciudades venezolanas, pues evidentemente, la intención está en generar un edificio que, fungiera como un hito distintivo, construido e inserto en la trama urbana de la ciudad. Lo ambicioso del proyecto de Millán, puede al mismo tiempo tener una relectura desde los preceptos de la historia cultural urbana, es decir, nunca antes se había dispuesto tan ingentes recursos para la elaboración de un edificio que, como es bien sabido, recogería una buena parte de las apetencias por un lado del poder eclesiástico en consolidar su presencia en la ciudad, de marcar incluso la diferencia con respecto a los demás entes activos; sin duda una oportunidad de oro para concretarla. Existe de este modo, una correspondencia entre la voluntad constructiva del *homo faber* investido como prelado y la formación plástica y arquitectónica de Mujica Millán, en ese sentido, se puede considerar inadecuado asignarle todo el peso histórico en la concepción de la obra al arquitecto español, pues con anterioridad se observa la intención de prefijar la voluntad y visión de la ciudad que ha demostrado el Arzobispo con los encargos anteriores; evidentemente, existe en ello una marcada presencia de la edilicia historicista y estética del prelado que sin duda alguna, influye en la concepción y determinación de las propuestas urbanas y arquitectónicas, en función de crear las líneas de construcción social y simbólica de la ciudad a partir de los edificios.

Si se conjuga como opción de análisis, algunos de los elementos más contundentes dentro del imaginario que priva en la

proyección y edificación de esta obra, se debe señalar aquella idea de una "Catedral magnífica", es decir, la intención de generar una obra arquitectónica que, manejara un lenguaje plástico realmente contundente, que sobresaliera del común para con ello, hacer palpable la voluntad de ascendencia de la ciudad, tan remota, escondida y a veces olvidada por los entes gubernamentales desde tiempos inmemoriales.

Uno de estos referentes mito-poéticos que giran en torno a la construcción de la Catedral, constituye sin duda aquella visión que hacia finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, poseían las personalidades responsables de la diócesis de Mérida, quienes en una visión casi utópica de la realidad consustancial de la ciudad, procuraron crear una Catedral que siguiera en efecto, las tipologías y planos de la Catedral de Toledo⁸², tal idea de grandeza se mantuvo como una especie de sueño pretendido por la curia de esta ciudad andina, encontrando como una oportunidad, en primer término, cierta situación de bonanza financiera que proveía los excedentes de la renta petrolera, cuyos aportes fueron aumentando en la medida en que los entes gubernamentales provinciales venezolanos, generaban el clima de crecimiento necesario y la elaboración de proyectos urbanos para ejecutar; en segundo lugar, la intención de Mons. Chacón en personalizar este preterido sueño como una acción suya y que, corresponde a la responsabilidad que su mitra le demanda; y en tercer lugar, la reunión —como se ha mencionado con anterioridad—, de los poderes más importantes personalizados

⁸² En el Boletín Eclesiástico editado como conmemoración de la nueva Catedral de Mérida se señala lo siguiente: "Por hallarse deteriorado ese templo y porque no correspondía a la dignidad de Catedral, el Obispo Santiago Milanés resolvió demolerlo y levantar desde los cimientos uno nuevo. El proyecto del señor milanés era suntuoso, pues se propuso construir una Catedral como la de Toledo, cuyos planos hizo venir de España. El 30 de junio de 1805 puso la primera piedra de ese edificio, en el que se estuvo trabajando hasta 1812" (Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Mérida, 1960 [may-jun]: s/p)

además de la figura de Chacón, en el gobernador del estado Mérida para la época Vicente Tálamo y el rector de la Universidad de Los Andes, Joaquín Mármol Luzardo, todos concertados en la figura de Mujica Millán.

Se puede observar con detenimiento, cómo el sueño de la preterida y magnífica construcción eclesiástica puede encontrar eco en la edificación que, bajo la mirada atenta y gusto exclusivo de Acacio Chacón Guerra, desarrolla Mujica Millán para beneplácito de la ciudad y sobre todo, el suyo propio; en 1950 a cuatro años de iniciado los trabajos de edificación (fig 21,), el arquitecto español concede una entrevista en el propio lugar de la construcción, la nota de prensa aparece el 22 de julio del año indicado y se titula, "La catedral de Mérida: Grandiosa construcción de doble crucero, la primera en América"; destaca el arquitecto además del conocimiento de una parte de esa historia urbana, la necesidad de crear una obra que "dignifique" la sede de un Arzobispado, al tiempo que emule en lo posible, las intenciones del proyecto magnífico del Obispo Milanés y que por tanto, fije en la memoria urbana las intencionalidades de



Fig.21. Trabajos de reconstrucción de la Iglesia Catedral, años 50. Colección fotográfica Museo de Arte Colonial de Mérida

Mons. Chacón para la ciudad y para sí mismo. De este modo responde Mujica Millán:

- ¿Habría más qué decir?
- Podría destacar el hecho de que los planos son para una Catedral de doble crucero, como corresponde a la dignidad de una Sede Arzobispal. Y puedo afirmar también que es quizá la primera Catedral de este tipo que se ejecuta en Venezuela. (...) La construcción en general comprende tres Naves con pasillos intercalados. Las Naves laterales y los cruceros llevarán techo de sistema abovedado. Para la nave central se ha escogido el estilo imperante: techo a dos aguas, de tradición mudéjar, que lucirá por la parte interior un artesonado de madera decorada.
- ¿Estilo?
- Definido, ninguno. Una adaptación al medio, lo cual la hará más original. Una arquitectura sencilla pero majestuosa, que tendrá magnífico complemento en la

decoración y altares, cuya riqueza compensará la severidad de la obra. (El Vigilante, 1950 [22 de julio]: página principal)

En el contexto se observa no sólo las acciones de tipo estructural y constructivo que adopta para el proyecto, sino que da cuenta del carácter eminentemente simbólico que debe significar la obra al final de su elaboración; emplea remanentes de la techumbre mudéjar de sistema de pares nudillos y tirantes dobles tan característicos de la arquitectura religiosa ejecutada en Venezuela desde tiempos de la colonia, ahora adaptados a una obra que será en teoría, el referente más significativo de la renovada imagen de la ciudad de Mérida.

Se puede encontrar en todo el proceso de ideación y proyección de la Catedral algunas correspondencias con un imaginario plástico desarrollado en las ciudades del viejo continente que, amparadas en sus tradicionalismos religiosos, vieron crecer sus ciudades en torno a las iglesias, gestando en ellas una especie de protectorado que debía prolongarse en el tiempo como un ejercicio dialéctico entre pueblo, iglesia y ciudad.

Esta temática trasciende luego los espacios artísticos románticos de mediados del siglo XIX, para adquirir posteriormente una especie de extrapolación hacia otros referentes iconográficos de la modernidad industrializada; en consecuencia, al emplear las palabras de Simón Marchan Fiz, existió una tendencia a favorecer los espacios comunales o parroquiales de las pequeñas ciudades inglesas, francesas y alemanas que mantuvieron cierto recelo a los avances de la industrialización, en tal sentido, acudieron a los referentes

urbanos que de algún modo marcaron históricamente una unidad de acción y significado en sus pequeñas ciudades.

No obstante, esta acción de resistencia, encontró una especie de eco estético en algunas de las principales representaciones plásticas de la ciudad dentro del llamado expresionismo alemán de principios del siglo XX; el acto de extrapolación de tan significativo elemento iconográfico es visto por el historiador del arte español, como una metamorfosis de un referente prefijado en la memoria histórica del colectivo no sólo de feligreses, sino también de los ciudadanos comunes: la razón sin duda puede encontrar asidero en los planteamientos que se han expuesto a la largo de la presente disertación, en donde la recurrencia del poder ejercido en las percepciones de determinados referentes se mantienen algunas veces, de manera inalterable en el subconsciente de los individuos, al tiempo que en torno a ellos, se van sumando otros elementos que se articulan como un cuerpo histórico de capacidades elocuentes y con intencionalidades variadas.

El aparente beneficio que en teoría, genera un tipo de representación como esta en una ciudad de caracteres parroquiales como Mérida, se puede observar como la manifestación voluntaria de demostración de las aptitudes y actitudes que algunos de los entes que tradicionalmente se han hecho del poder, demuestran sus capacidades hacia componentes superiores en una escala de dominio político, es decir, al ostracismo al que es condenado una pequeña ciudad por circunstancias diversas, se antepone la voluntad "heráldica" de fuerza, temple y dedicación, aspectos estos siempre referidos en los imaginarios escritos que han tenido a la ciudad de Mérida

como su principal protagonista; de este modo dentro de las grandes modernidades históricas el tema del sueño de la catedral: "Parece ofrecer el reverso de la pintura de la gran ciudad en beneficio de la pequeña aldea, del abandonar la sociedad y replegarse a la comunidad, originando así diversas formas emparentadas (...) o alzando su voz contra la cultura metropolitana" (Marchan Fiz, 1986: 65)

Habría que adicionar de forma abierta, otros componentes en la estructuración que se teje en las comunidades signadas por una fuerza social o espiritual como la iglesia, más aun cuando existe un referente visual tan vital como la proyección de un edificio con connotaciones tan importantes para la historia de la ciudad; como efecto del proyecto se hacen palpables por un lado la "unidad" que se forja en la consecución del objetivo, signada por la sinergia entre dirigentes eclesiásticos y comunidad de feligreses, al que se sumará como benefactor el estado y sus aportes; asimismo, la necesidad de exaltación del lugar hace que converjan sentimientos de exaltación de la "patria chica", lo cual acentúa una especie de carácter nacionalista que debe ser perpetuado en la medida de lo posible no sólo por el propio edificio y sus maneras de aprehensión, o en su defecto, de construcción social del lugar, sino también por otras maneras de representación, plásticas en este caso, que se suman a esta intencionalidad y hacen de la naturalización de la imagen generada, una meta común a lograr.

Tal mezcla de intenciones, propicia definitivamente el clima favorable para la construcción de la Catedral de Mérida, sin embargo se hace necesario adentrarse en las maneras de construcción cultural entre la forma física y los modos de

representación del objeto a construir; así arte-objeto-ciudad fungen como una extraordinaria trama de sentido que orienta los imaginarios urbanos hasta el punto de proyectarlos como una verdad inquebrantable que se muestra como la acción de ciertos hombres determinados, en medio de situaciones adversas que al final, logran consolidar su cometido.

Así pues, la capacidad de la Catedral para devenir en metáfora visual se traduce en la fusión de una obra arquitectónica en consonancia con la comunidad y el pueblo; la expresión más trascendental de un lenguaje artístico que corona la edificación, comportando el realce de la Catedral, cuya altura, prestancia y elegancia sólo podrían ser comparada con la Sierra Nevada y su prestancia; para al final establecer que a través de la exaltación de un referente regional, local, se puede proyectar las intenciones "nacionales" de sus atributos y mostrarlas al resto del país, del poder de organización del ente religioso y por otra parte de la fuerza que representa el arte para generar y concretar este cometido, es decir, de consolidar un sueño de Catedral.

Con respecto a las otras edificaciones realizadas por el arquitecto español en la ciudad de Mérida⁸³, se puede advertir que existe en ellas también un empeño en consolidar una especie de gran unidad que se forja alrededor de la plaza Bolívar de la ciudad, accediendo a un lenguaje plástico que sin duda entre en consonancia en principio con la ya adelantada estructura del

⁸³ Vale la pena señalar que su trabajo también abarcó la proyección de un conjunto residencial en la parte suroeste de la ciudad, zona que marca el crecimiento paulatino hacia el gradiente de la meseta, asimismo la elaboración de residencias privadas, el Comedor popular y la sede del Seminario de Mérida entre otras edificaciones.

Palacio Arzobispal, y por el otro con el proyecto de la Catedral.

Es bastante conocida la intención modernista que se le asigna a la triada de edificios, pues la fuerza compositiva y estructuración de las obras, vendría a consolidar este lugar de prestancia histórica para la ciudad, logrando con ello, una moderna fusión entre éstos y el espacio público a razón de un lenguaje formalista y conducido a marcar notoriedad con el resto de las plazas y lugares públicos de la ciudad. De este modo, los edificios trazados por Mujica Millán pueden ser vistos como expresión moderna, no obstante, el énfasis moderno pareciera centrarse más que nada en la adecuación entre éstos y el espacio-poder a consolidar:

El caso de las obras de arquitectura de Mujica Millán para el centro histórica (sic) de la ciudad es realmente muy particular, porque no son obras modernas en cuanto a la expresión de un estilo. Sin embargo, son obras novedosas y, además la acción renovadora es moderna con respecto a los criterios planteados para definir una idea de lugar. Es decir, la manera como aborda las referencias, y la misma forma de ordenarlas para configurar una imagen de cambio y de transformación, permite calificar sus obras como referentes y punto de partida para una transición hacia la expresión de la modernidad. (Febres-Cordero, B., 2003: 98)

Se hace evidente en este momento, lo que se planteaba en los capítulos anteriores, el papel que el estado (o en este caso la iglesia), desarrolla en la intención de creer que, transformando la imagen de la ciudad, modificando sus estructuras más significativas, o en su defecto, *aggiornado* su imagen se accede a una sociedad moderna, en otras palabras, se reincide en el hecho histórico propio de las realidades urbanas latinoamericanas donde a diferencia de otras latitudes, la modernización

pareciera ser el fin último a alcanzar con la modernidad y ésta el medio para lograrlo, cuando la lógica racional moderna supone que, con la modernización adecuada se puede alcanzar la modernidad.

La celebración del Cuatricentenario de la ciudad de Mérida en 1958, sirvió como espacio adecuado para la inauguración de al menos dos de las obras mencionadas, pues el edificio central de la Universidad de Los Andes ya había sido inaugurado en 1956, contando con la presencia del Presidente Constitucional de la República, general Marcos Evangelista Pérez Jiménez (Molina, 2008: 180). De este modo, el estado encarnado en la figura de los integrantes de la Junta de Gobierno Provisional de Venezuela se traslada a la ciudad para asistir a los actos de inauguración de la Catedral de Mérida –inaugurada aun sin concluir–, y el edificio de la Gobernación del estado Mérida. Entre la hemerobibliografía consultada, destaca los discursos alusivos a las obras como dignos ejemplos de modernidad en la ciudad, como pica de cambios y transformaciones debidas para con ello, además de continuar estableciendo los controles de prácticas urbanas y usufructo de los espacios públicos, establecer los parámetros modernos que en una acción de convencimiento conceptual, posibilitaría el acceso a una tan ansiada sociedad moderna a través de las operaciones simbólicas generadas por los edificios y sus consecuentes aprehensiones de carácter histórico.

En el discurso de inauguración del edificio de la Gobernación, el entonces gobernador de la ciudad José Román Duque Sánchez (1914-1999), hace referencia no sólo al recinto moderno y su consagración con el espacio contiguo, sino que accede él mismo a un universo de representaciones orientadas a establecer

analogías entre las alturas de la montaña y la "perennidad" de las nuevas estructuras recientemente creadas:

Nos encontramos en el mismo sitio que ocupó la antigua Casa Consistorial de la Colonia. Desapareció de esquina norte de la Plaza Mayor el Convento de Monjas Clarisas y la vieja Catedral de sólidas y gruesas paredes de cal y canto y con una torre en sus comienzos, apunta hoy al Cielo sus gemelos campanarios y levanta su nueva y robusta estructura de concreto, (...) Iniciada su construcción bajo la administración anterior y ejecutada sólo en parte, correspondió a mi Gobierno proseguirla y dar así término a este hermoso edificio en cuya fachada se conjugan las arcadas suaves del ayer colonial con las rectas líneas de los modernos tiempos. (Duque Sánchez, 1958: s/p)

Se puede notar con precisión, que no existe mayor diferencia entre la alusión de algunos componentes iconográficos presentes en este discurso, y las enumeraciones de atributos que los viajeros de mediados del siglo XIX mencionan en sus crónicas, aspecto este que llama doblemente la atención pues es de recordar que se ha trazado una estrategia intencionada de cambios de la imagen de la ciudad y que, pareciera que se plantea una especie de umbral histórico, pues a la imagen "provinciana" del centro de Mérida se le adviene una reconfiguración de sus espacios, una consolidación de sus monumentos, una modelización *per se* de su imagen; sin embargo, existen dentro del cruce que supone una construcción cultural de la imagen de la ciudad, algunos testimonios que parecieran contravenir esta idea de cambios, o en su defecto, generar una anti-acción desde la aprehensión estética del lugar y de sus opciones.

El 19 de julio de 1958, es decir cuatro meses antes de la inauguración de la Catedral se dio a conocer la segunda edición

del poemario *De mi solar*, escrito por Tulio Gonzalo Salas (1894-1916). El prólogo de esta edición fue realizado por el escritor Carlos Salas, texto que constituye un importante testimonio acerca de la ciudad y de los nuevos monumentos que se han construido en esta intención de cambios y resoluciones marcadas por la imagen-poder que estructura un tipo singular de representación social; así se expresa:

A nadie escapará pensar que este bien sentido cuaderno de poesías, publicado hace cuarenta y un años, va a ver de nuevo la luz, en una Mérida Cuatricentaria y turística, iluminada a la fosforescente resplandecencia de la luz de neón, con teleférico y plagada de automóviles; (...) no sería más acertado ambientar el libro dándole unas pinceladas de retoque a mi preámbulo, destacando esas viejas cosas del pasado, para así darle apropiada colocación al poeta y a su obra, en el marco de la Mérida de ayer, ¡remota y atrasada... aunque llena de verdor y de poesía en medio de su inconfundible e innata tristeza...; (...) y es que hasta el mismo aspecto de la ciudad ha cambiado por completo. Marcas inamovibles, que el tiempo y la tradición no se atrevieron a tocar, como son las dos torres de la Catedral, todavía están allí, como atajando tanto progreso...; pero ¡Oh desdicha! ahora están enchapadas de concreto y disfrazadas con pintura de caucho; El tiempo y el presupuesto se han encargado de borrar, bajo la presión abrumadora del cemento, todo vestigio de aquellos idos tiempos (En Salas T., 1958: 25-26)

En el contexto se observa con suficiente claridad, la diatriba que se genera en aquellas ciudades que ven como la renovación de sus atributos urbanos existentes se enfrenta a los imaginarios urbanos presentes y recurrentes, que sirven a la vez de orientación y lectura de la propia ciudad, siendo un proceso muy común en las ciudades latinoamericanas. En el caso de la ciudad de Mérida, se evidenció de forma clara a partir de la década del cincuenta del siglo XX.

Otra imagen esclarecedora de la ciudad justo en este momento de cambios, representa el texto titulado *Mensaje a los merideños en*

su *Cuatricentenario*, escrito por Mariano Picón Salas (1901-1965) en la ciudad de Río de Janeiro donde se desempeñaba como embajador; una muy interesante alocución que puede ser vista como expresión singular de este momento de cambios. En 1952, el autor realiza una esporádica visita a la ciudad, para atender asuntos académicos en la Universidad (Zambrano, 2008: 59), se pasea por los alrededores de la plaza y observa con atención los trabajos de remodelación de los edificios antes mencionados.

Ahora bien, siendo el propio Picón Salas un historiador del arte formado, pudo haber elaborado alguna presunción crítica de las tipologías y modelos arquitectónicos de los edificios que se adelantaban en la ciudad, o en su defecto una apreciación de las intenciones de integración y determinación del lugar; no obstante, su evocación de la montañosa urbe le agolpa en otros valores o atributos urbanos, es decir, su vía de naturalización de la imagen de la ciudad puede ser vista como una construcción de elementos referenciales de otro orden y con una estructura simbólica distinta. De este modo, publica en 1958 como un homenaje a la ciudad de Mérida, las siguientes notas alusivas:

Me pregunto qué es lo que debo a mi ciudad, y yo diría que primeramente un aprendizaje estético. Vivíamos en uno de los parajes más singulares del mundo para que esa naturaleza tantas veces recorrida a pie o en plácido 'dos y dos' de nuestras cabalgaduras andinas, no nos marcará de su dulce e imponente fascinación (...) En esa tierra aprendí a amar la poesía, y acaso un poco de sentimiento poético arraigado desde mis años mozos me acompañó consoladamente en los peores trances de mi vida (Picón Salas, 1966: 194)

Así este testimonio no sólo corrobora nuestro planteamiento, sino que permite inclusive enunciar lo que espera de la ciudad,

de los componentes físicos materiales y humanos que la conforman:

Del balance que ahora hace la ciudad labriega y estudiosa al compartir cuatrocientos años pudiéramos describir también hacia el futuro cuál es el destino y la voluntad de Mérida; qué prospecto de Historia quiere fijarse para el tiempo y las generaciones que está emplazando. Hemos dicho tantas veces que los azares y contratiempos de Venezuela dependen no sólo de la fuga y dispersión del hombre en un territorio demasiado vasto cuya naturaleza no acabamos de domesticar, sino de los desniveles de educación que centran la cultura, la riqueza y el poder en una escasa y privilegiada minoría (Picón Salas, 1966: 196)

Resulta fundamental observar el prospecto de ciudad que se plantea en el contexto, para el autor, los contratiempos que establece la asimetría existente entre los grupos que ostenta el poder y que lo hacen manifiesto a través de tales construcciones propias al mismo tiempo, creando un debate a la luz de las transformaciones de la ciudad y su respectiva concepción de la historia que procura, pues como se ha señalado la organización de este proceso pareciera apuntar a la determinación de un espacio-tiempo prescriptivo de la imagen de la ciudad, al tiempo que se hace evidente que dichas transformaciones se orquestan en una toma de decisiones que hacen muy sutil la inclinación por tales o cuales referentes, más aun, cuando desde la modernidad que encarna el estado, la iglesia o la universidad adquieren visos determinantes para la estructuración de un presente-futuro provisor.

De ahí que, se consigan nexos sugestivos entre esta etapa de tiempo y algunas situaciones similares acaecidas en otros contextos latinoamericanos, donde la promesa de una racionalidad proyectada en edificios y asimilada bajo una mirada futurista del presente, hace que se incentive observarlas desde una

perspectiva de distancia, que se cuestione si es preciso, ese carácter de "normalidad" concebida como lo más conveniente para la ciudad, su imagen y su proyección:

Conviene reconocer, ante todo, que se trata de una temática y una iconografía que tienen el problema del tiempo como centro íntimo de gravedad. En principio, porque trabajan con formas que se han vuelto íconos de un imaginario todavía activo de progreso, que remite implícitamente a una exaltación de la modernidad técnica, de la racionalidad industrial, de sus promesas futuras. (Gorelik, 2004: 152-153)

Es por ello que la imbricación consensuada de una imagen tipo de ciudad, amerita un necesario distanciamiento para poder observar desde la idea de *Ciudad Análoga*, las distintas imágenes que se suscitan como si fuera una especie de repertorio a seguir ex profeso, sin brindar la posibilidad de plantearse una lectura o interpretación alternativa de tales sucesos; el objetivo no se centra sólo en la idea de la confrontación, todo lo contrario, se trata de observar los lineamientos que se plantean como opción única, en tanto principio identitario de un lugar.

Consecuentemente, tales presunciones apuntan a la consolidación de una estructura cultural que vincule tanto el objeto físico construido, como los niveles de representación y articulación de los imaginarios que contiene; así las interrogaciones intensas y lógicas que se le plantean a las imágenes, deberían arrojar saldos un tanto distintos, pues en la indeterminación que el propio arte establece al momento de elegir algún modelo para representar, siempre se advienen con ello otros datos de riqueza fundamental y que a todas luces, forman parte de la realidad cultural de una ciudad determinada:

Pensar el arte de la ciudad como otra ciudad análoga permite admitir las fisuras de la nuestra, entender los cambios; nos obliga a tomar distancia, a poner en cuestión la naturalización de lo dado, a desconocernos para componer nuevas figuras que enriquezcan la cotidianidad rutinizada; nos enseña a mirar. ¿Qué pasaría si rompiendo el *continuum* de 'nuestra' ciudad naturalizada comenzáramos a prestar atención a fragmentos inconexos quizá, que no forman sistema todavía, pero que están ahí y pueden tener condensados rasgos sustanciales para la comprensión de la ciudad? (Gorelik, 2004: 150, cursivas del autor)

Tarea que reivindica, una vez más, la estratégica posición del arte en cualquier sociedad, es como han señalado muchos autores especializados en la materia una especie de ventana del mundo, es la elaboración de un objeto espacial de tipo cultural que abre caminos hacia la interpretación de horizontes distintos a los cuales, muchas de la ciencias humanas constituidas, se le dificulta entrar.

El arte y sus maneras de representación de la ciudad, fungen como arquetipos epistémicos de la realidad urbana, poseen en sus lenguajes, espacio, materia, intención y forma, la estructuración de informaciones valiosas utilizables en cualquier investigación, asimismo se estructuran como un modelo de ciudad análoga cuyas plataformas de interpretación suscriben la revisión de los preceptos urbanos vistos como verdades absolutas, reclaman por una relectura diferencial y siempre dan el tiempo y el espacio para generar renovadas lecturas de su imagen y de las distintas maneras de enunciarlas.

Una etapa de cambios urbanos tan importante como la década del cincuenta para la ciudad de Mérida, se ha transformado en una cita obligatoria para cualquier investigación de corte histórico-urbano, existen eventos importantes, sin embargo, como

hecho histórico es susceptible de ser re-interpretado bajo otras ópticas, y con distintas intensidades de interpretación de las fuentes. Si se tiene en consideración la construcción cultural de la ciudad en sus formas físicas y sus representaciones, siempre existirá la posibilidad de reelaboración de los discursos y establecer varias premisas posibles, empero, la realidad de la interpretación como un acto científico, pasa por estructurar nuevas coordenadas de análisis, ajustadas mayormente en la revisión de la "normal" trayectoria histórica de la ciudad.

No abundan las pinturas que tienen como tema la representación de la ciudad de Mérida, sobre todo, en el espacio tiempo que se ha propuesto para estudiar, sin embargo, las obras seleccionadas para demostrar su comportamiento dentro del esquema formulado de ciudad análoga, sirven en mucho como pruebas fehacientes de lo que se ha establecido como premisa: primero, siempre se recurrirá a formas y lenguajes pretéritos de representación para enunciar los emblemas urbanos de la ciudad; segundo las continuidades naturalizadas de la imagen de la ciudad, también aportan –aunque sea de forma breve–, rupturas interesantes en las maneras de entretener los imaginarios urbanos, más aun, cuando en las etapas de transformaciones e imposiciones de líneas visuales, hitos construidos y distintivos, se apela a recursos más tradicionales para establecer los referentes más comunes y consustanciales.

5.2.2. Pintura y ciudad. Mérida: del valor "inmutable" al consumo turístico.

Desde el comienzo de la investigación, se ha referido en varias ocasiones cómo existe una diferenciación numérica importante entre la producción de imágenes provenientes del lenguaje escrito y las representaciones plásticas sobre la ciudad de Mérida, se ha dicho también, que tal desajuste cuantitativo encuentra en los estudios de historia cultural interesantes respuestas que lejos de verse como una inviabilidad de confrontación dialéctica entre ambas, se transforma en un punto de inflexión que puede sugerir hipótesis interpretativos de orden distinto.

Se parte entonces de una aseveración primigenia: existe un convencimiento irrevocable de que se pueden combinar diversas constelaciones de sentido con precisión en las representaciones y los imaginarios, pero no se puede inventar los resultados cada vez; la razón, es que se parte de una atemporalidad que revisa el presente siguiendo líneas estructurales de conformación de la imagen de la ciudad en el pasado, sin embargo, no se podrá cambiar la realidad, sólo se accederá al universo representacional y sus disensiones, que en su conjunto conforman parte extraordinaria de la historia cultural de la ciudad.

Las obras de arte seleccionadas, son el resultado de proyectos estéticos que muestran ciertos lenguajes figurativos, pero que tienen en común la asunción de la imagen de la ciudad de Mérida desde sus propias ópticas y están insertas en programas históricos que encuentran un correlativo en las tradicionales maneras de definir las que la historia del arte nacional, ha concebido para ello. Aun así, se someterán a distintos análisis con el propósito de mostrar las maneras en que se barruntan las interpretaciones de la ciudad y su imagen, así como también,

tratar de establecer categorías de estudio que permitan conectarlas de una manera efectiva con el monotema expuesto en la investigación.

A excepción de una pintura, todas son elaboradas entre 1960 y 1968, es decir, luego de la inauguración y puesta en funcionamiento de los edificios y estructuras que en su conjunto, son aceptadas como la pica de transformaciones urbanas más importantes realizadas en la ciudad de Mérida durante el siglo XX; no obstante, existen otros datos que giran alrededor de las transformaciones y que dan cuenta de cambios a nivel social y de organización de la ciudad que parecieran ser una especie de contra vía de estudio, por ser justamente, la expresión de ciertos niveles de anarquía y crecimiento urbano desordenado de la ciudad y que se harán referencia, en la medida que contribuyan a enriquecer el debate sobre la manera de creación de estas representaciones y los imaginario que contienen.

Existen algunos elementos comunes o recurrentes entre ellas, aspecto este que sirve para una hilvanar en su conjunto cada una de ellas, aun cuando presenten diferencias de tipo formal y obedezcan a lógicas contextuales distintas; como se ha demostrado todas las pinturas tienen algo para mostrar más allá de lo conocido e interpretado con anterioridad.

Uno de los pintores más reconocidos y formados dentro de la llamada *Escuela de Caracas*⁸⁴, constituye Tomás Golding (1909-

⁸⁴ Con respecto a esta llamada Escuela de Caracas, vale la pena señalar que hasta hace relativamente poco tiempo, se la observó como una cohesionada conjunción de artistas venezolanos unos, extranjeros otros, que hicieron vida activa en el arte venezolano en la década del cuarenta del siglo pasado. No obstante, a la luz de nuevas y recientes investigaciones, se hizo necesario establecer algunas consideraciones que apuntan a la discusión acerca del manejo del lenguaje figurativo y la representación del paisaje de cada uno de los principales integrantes, entre los cuales se cuenta a Tomás Golding; a este respecto señala el historiador y crítico de arte venezolano Carlos Silva:

1985), activo en la representación de los distintos paisajes que observó a lo largo de su vida y que, bajo una premisa entendida como moderna, intentó proseguir algunos de los legados más importantes dejados por el Círculo de Bellas Artes de Caracas (1912-1915). Consecuentemente, hay que tener presente que una de las premisas teóricas más recurrentes con que se busca explicar los comienzos de la modernidad pictórica en Venezuela, pasa primero que nada por la elucubración que significó la observación del paisaje venezolano fuera de las aulas de clase, es decir, como una acción renovadora de ciertos principios del "airelibrismo" que supuso en el caso de la pintura europea del último tercio del siglo XIX, una libertad creadora; en consecuencia, para la pintura nacional, esa necesidad llegó con retraso, sin significar mayormente un desfase absoluto con la convicción de que ese era el camino debido para hallar una búsqueda identitaria con el lugar.

Como quiera que sea, se ha determinado en el curso de la investigación, que la pintura de paisaje encontró importantes adeptos en los pintores viajeros que frecuentaron la ciudad de Mérida entre 1840 y 1869, representando con ello además de la posibilidad de poner en práctica buena parte de las ideas estéticas y formación académica, el encuentro con una sinfonía de colores, de efectos de luz y sobre todo de conocimiento de una cultura urbana que mantenía de forma asidua relacionamientos importantes con su entorno natural. Golding puede considerarse

"Así como el paisaje se constituyó para los pintores del Círculo de Bellas Artes, en la posibilidad de expresarse en libertad, explorar plásticamente el entorno natural y afirmar un lenguaje personal, así una segunda generación de artistas —muy ligada a los miembros del Círculo en la mayoría de los casos—, prosiguió por esa vía, abriéndola aún más y enriqueciéndola con distintos enfoques y matices. Lo que hay en ellos de común es su vocación paisajística, sobre todo, y el hecho de insistir en la iconografía del Ávila y sus alrededores. Aunque la denominación de Enrique Planchart, la 'Escuela de Caracas', fue válida en su momento para la crítica de arte, es necesario señalar ahora que desde el punto de vista de una categorización histórica, ya no se sostiene." (Silva, s/f: 59-64)

con razón, uno de los exponentes de la Escuela de Caracas, empero, esta denominación no condiciona que sus obras se circunscriban sólo a pintar a Caracas y el Guaraira Repano (Cerro el Ávila), sino que supuso además que se integraran y recorrieran otras sendas en función de ir experimentando de manera mucho más acertada, con el paisaje venezolano.

Su estadía en la ciudad de Mérida, a finales de la década del treinta del siglo XX, coincide con los trabajos de elaboración del Palacio Arzobispal y de las transformaciones al edificio Central del Rectorado de la Universidad de Los Andes dirigido por el entonces rector Roberto Picón Lares; no es de suponer que sus pinturas se centren exclusivamente en la representación de la ciudad y de su cultura urbana, es un hecho que la libertad de creación del artista le exime de representar (a menos que sea un encargo directo), alguno de los emblemas urbanos; aún así, la mirada de Golding se fija en un elemento natural, casi de la misma manera que lo hicieran los artistas del siglo XIX antes referidos. Se debe insistir que, tal aseveración es libre de obtener una interpretación diferencial, sobre todo si se atiende con precisión la formación y búsqueda de paisajes como referente, sin embargo, como se verá a continuación, tanto la perspectiva, el manejo técnico, e incluso, la intencionalidad de la representación, marca un preciso parangón con la obra de sus antecesores, quienes cien años antes, prefijaron su mirada en los mismos estímulos y eventos visuales. En tal sentido, para poder sustentar este planteamiento, se recurre una vez más a un ejercicio comparado de pinturas que, aunque tengan en común la representación de una parte de la naturaleza que entorna la ciudad, fueron pintadas desde la ciudad y la identifican.

La primera obra se titula *Paisaje*, 1940 (Fig.22), obra que realiza el pintor caraqueño en el marco de una de las visitas que realizara a la ciudad de Mérida; se trata de la representación de lo que se considera la cumbre mayor de la Sierra Nevada. La intención de esta representación es comentada por el crítico de arte Carlos Silva en los siguientes términos:



Fig. 22. Tomás Golding, *Paisaje*. Óleo sobre Tela. 1940. óleo/tela .Colección del Museo de Arte Moderno de Mérida

La tradición simbólica de la montaña siempre ha sido la de la elevación mágica o sagrada, de templo natural de acercamiento a lo divino y a otras dimensiones (...) la subida de montañas o escaleras, el subir volando por la atmósfera, significan siempre trascender la condición humana y penetrar en niveles cósmicos superiores. (Silva, s/f: 145)

La vista de la cara frontal del Pico Bolívar, es el resultado de una serie de apuntes que realiza el artista del conocido glacial Timoncito, consecuentemente, el acceso visual a este impresionante fenómeno natural tiene en algunos sectores de la misma ciudad, una perspectiva extraordinaria, así, la representación de este paisaje es logrado desde el mismo perímetro de la ciudad, incluso, puede ser captada desde una de las esquinas de la Plaza Bolívar. Se debe insistir que, aun cuando es un paisaje natural lo que desea representar el artista, lo hace en la ciudad y representa un elemento distintivo de la imagen de la ciudad, lo que traspone desde todo punto de vista, la determinación de elementos físicos construidos.

Al colocar en un ejercicio comparativo la obra de Golding, y los apuntes que realizara unos cien años antes el ya mencionado pintor alemán Ferdinand Bellermann, se observa que ambos acceden a un universo de estímulos visuales mayormente escenificados en la cumbre andina, no obstante, los contextos urbanos distintos

también, parecieran marcar una diferencia acentuada entre cada una de ellas, empero, la coincidencia en el objeto a representar es extrema. De manera que, *Estudio de montaña y sierra nevada*, 1844-45 (Fig.23), es uno de los tantos apuntes en grafito que realizara Bellermann, del mismo modo que Golding, procura realizar un acercamiento a las principales



Fig.23. Bellermann. *Estudio de montaña y sierra nevada*, 1844-45. Grafito/papel. Colección Museo de Berlín

cumbres nevadas que circundan la ciudad, se observa del mismo modo una consecución en los detalles de la agreste elevación, marcando con ello una especie recontinuación entre cada uno de las obras, no obstante la separa un espacio tiempo particular, así como también, un crecimiento en imagen y desarrollo urbana de espacial significación.

Se puede señalar con firmeza, que la obra de Golding posee además de un extraordinario valor estético dentro de las muestras pictóricas venezolanas de mediados del siglo XX, un valor agregado, por tratarse de uno de los puntos conectores con aquella referida estética del pintoresquismo decimonónico europeo, tan determinante en la manera de entender y aprehender el paisaje nacional, específicamente a través de la obra pictórica de Bellermann en Mérida. En 1938, el científico venezolano de ascendencia alemana Eduardo Röhl (1891-1959), interesado en la obra del pintor alemán, publica el estudio titulado *Ferdinand Bellermann 1814-1889*⁸⁵, un texto que expone las primeras referencias acerca de la vida y obra plástica del pintor viajero.

Dentro del consabido círculo cultural y económico, trazado en Venezuela por la activa colonia alemana, se puede afirmar sin temor a equivocarnos, que este ensayo haya sido una de las lecturas formativas de Golding, al tiempo que, las visiones de la pintura de paisaje y de motivos costumbristas venezolanos de finales del siglo XIX, son históricamente conocidas como pilares en la formación de los artistas del Círculo de Bellas Artes y posteriores a esta agrupación cultural⁸⁶.

Se observa así, una consecución de elementos naturalizados dentro de la imagen de la ciudad de Mérida, donde se fija la

⁸⁵ Eduardo Röhl además de ser un estudioso de la obra de Bellermann, también fue un asiduo visitante de la ciudad de Mérida, cuyas pernoctas obedecieron a los trabajos de asesoramiento que desde 1935 ejecutó en la ciudad en función de crear el Centro de Investigaciones en Astronomía. La compra de los equipos y la instalación de los mismos se hicieron bajo la mirada atenta del alemán; este observatorio lleva por nombre “Francisco J. Duarte”, ubicado en el “Llano del Hato”, en la población de Apartaderos.

⁸⁶ Vale destacar que el primer trabajo razonado de la obra plástica de Bellermann en Venezuela se remonta al año 1965, cuando el historiador venezolano Alfredo Boulton visita el Museo del Estado en Berlín tras la pista de la obra de varios de los pintores viajeros que estuvieron en el país, y que engrosarían los contenidos de los tres volúmenes de su obra *Historia de la Pintura en Venezuela*, cuyo primer volumen ya había sido publicado un año antes.

mirada en aspectos ya tratados con anterioridad por otros artistas y visitantes, lo que confirma la hipótesis establecida en la investigación mediante la cual se perfilan los modelos de imagen de ciudad a partir de un discurso pre-elaborado, con connotaciones estéticas singulares y que engrosan la lista de atributos urbanos que luego serán apreciados como emblemas o productos turísticos y culturales de la ciudad de Mérida.

La artista venezolana Elisa Elvira Zuloaga (1900-1980), también fue considerada integrante de la Escuela de Caracas, sin embargo, en la reformulación que realizara Silva, se reconsidera su accionar como paisajista de la Escuela. Sus búsquedas estéticas y plásticas comprenden horizontes de representación más variados, así como de mayor consubstancialidad con determinadas poéticas vanguardistas francesas. Su obra *Camino de los andes*, 1962 (Fig. 24) constituye una de esas variantes de representación del paisaje natural y su imbricación con atisbos urbanos o de tendencia rural.

Para Carlos Silva, la obra de Zuloaga bien puede ser considerada como una variante en la representación de fondos naturales y espacios urbanizados, pues su pasantía formativa en Francia, acusó una vinculación con el entorno a través de pinceladas expresionistas, manejo de volúmenes y sobre todo, una profunda experimentación de las incidencias de la luz sobre los objetos, el relieve, el color y los contornos de los objetos a representar. Por otra parte, se debe dejar lo suficientemente claro que, cuando en la obra de Elisa Elvira Zuloaga se aborda:

El paisaje rural o urbano, el tratamiento pictórico será ciertamente distinto al sostenido por El Círculo de Bellas Artes y sus continuadores, pues la concepción de este otro filón modernista también será diferente. Aquella búsqueda de objetividad, de conocimiento exhaustivo del entorno

natural, serán desplazadas por una interpretación de gran autonomía expresiva, basada en líneas, volúmenes y colores 'inventados', sin que importe poco o mucho la fidelidad o verosimilitud (...) es la imaginación del artista para desplegar su mundo interior. (Silva, s/f: 79)

La obra en referencia es una representación de un paisaje andino, no obstante, la intencionalidad de la obra adquiere



Fig.24. Elisa Elvira Zuloaga, *Camino de los Andes*. 1962. óleo/tela. Colección Museo de Arte Moderno de Mérida.

algunas connotaciones diferenciadas con respecto a las demás pinturas que tienen en la ciudad y para la ciudad su cometido principal. Se trata de un paisaje figurado, donde la paleta cromática se empeña en usar una gama de verdes, ocres y marrones para representar las montañas y sus cadencias topográficas, se observa en el primer plano una serie de terrazas logradas a través del empleo de empastes de color disueltos con paletas, aspecto este que se prolonga en la recreación de las demás figuras de tendencia naturalista en la obra. El uso diferencial de la materia pictórica, vincula la obra con al menos dos claros elementos de las poéticas paisajistas aplicadas en Europa hacia finales del siglo XIX.

En primer lugar, hay que destacar que la artista logró estudiar en París con el pintor francés André Lothe (1885-1962), artista formado en el más puro lenguaje del cubismo con inclinaciones hacia el manejo volumétrico de figuras opuestas en sus cuadros; de este modo, Zuloaga incorpora en un paisaje andino, algunos elementos de la vanguardia artística, en tanto que, aun con retraso, para la estética nacional representa una opción valedera y fundamental.

En segundo lugar, la adecuación del paisaje de Zuloaga es el resultado de estudios y revisiones de estructuras espaciales de gran valía, es el caso de las dos diagonales que rompen en el plano medio y en el plano lejano la composición de la obra,

razón ésta que se centra más que nada en una adecuación desarrollada por el pintoresquismo y que, ahora pareciera volver a tener un lugar en las maneras de aprehensión de los paisajes andinos venezolanos. En consecuencia, esta pintura pareciera encontrar dos pivotes teóricos de primera data: 1. el acceso a un universo representacional donde se conjuga el paisaje intervenido, el cual es escenificado con la representación de aquel pequeño centro poblado y el paisaje natural natural como opción de experimentación de temáticas justas en momentos de cambios para la ciudad de Mérida; 2. incursiona en lenguajes plásticos propios de la vanguardia.

Sin embargo, hay que detenerse en la breve pero valiosa representación de un poblado ubicado en el plano medio de la pintura. Apenas se deja ver una leve elevación del cuerpo de torre de una iglesia, así como también la representación de algunas casas que en su conjunto, denotan un centro poblado de tipo rural. Se distinguen en ellos algunos elementos iconográficos hechos imágenes en las descripciones escritas que se han empleado: el tema de la meseta, el verdor de las montañas, las elevaciones naturales y lo escondido del poblado, aspectos que lo vinculan con un imaginario ya trazado, naturalizado pero que, ahora exhibe un comportamiento distinto a razón del empleo de un lenguaje plástico distinto.

Es la obra de Zuloaga, una interesante elaboración de valores naturales, es parte también del catálogo de referentes que demuestran por un lado, la naturalización de componentes ya adelantados de una imagen tipo, muy común en otras representaciones comentadas en esta disertación.

Ahora bien, al abordar la obra del pintor ucraniano Iván Belsky (1923-2003), específicamente algunos de los murales que realizara el artista en la Gobernación del Estado Mérida, así como también en la Catedral de la ciudad, son producciones que bien pudieran considerarse como ciudades análogas de expresión naturalizada de componentes urbanos, es el caso de una ambientación de imágenes que exhiben como logros puntuales las representaciones de los edificios recientemente construidos. Dentro de la búsqueda de obras, éstas refieren con una mayor contundencia a la etapa de cambios que experimenta la ciudad, reforzando desde su lenguaje plástico el anhelo de verlas como opciones de un presente que marca aparentemente, la ruta cultural y política de la ciudad.

Es importante destacar que la llegada de Belsky a la ciudad de Mérida, obedece al llamado de artistas y artesanos que se conglomeraron en torno al proyecto de Mujica Millán, existiendo así, una consustancial imbricación de las artes que se suman a un determinado proyecto urbano. Belsky se instala en la ciudad en 1957, un año antes de la inauguración de los mencionados edificios, logra ganar un concurso que lo acredita como maestro pintor de la Catedral, asimismo, suscribe un contrato que lo vincula a trabajos de decoración de la casa de Gobierno. Exhibe el ucraniano, un lenguaje plástico que lo lleva a relacionar casi de forma inmediata con la historia cultural de la ciudad, accediendo a informaciones, datos puntuales y sobre todo, a un consumo de literatura artística que asume a la ciudad desde una perspectiva muy similar a lo que propone un pintor de imágenes análogas, más allá de que esta sea un encargo oficial o no

Entre 1960 y 1962, pinta un fresco en forma de tríptico dispuesto en la pared de fondo del hall principal de la Gobernación del Estado, la triada de obras tienen como motivo principal representar las tres regiones geográficas que integran al Estado Mérida (Fig. 25), así como también crear una ficción visual de los principales atributos que las distinguen.



Fig. 25. Iván Belsky. *Mural de la Gobernación del Estado Mérida*. Óleo/pared. 1960

Consecuentemente, el extremo izquierdo (Fig.26), se puede apreciar en un primer plano, a un grupo de personajes masculinos y femeninos, del mismo modo, utensilios domésticos de apariencia artesanal, en el extremo izquierdo de ese primer plano, se observa una yunta de bueyes dirigidos por un personaje

masculino, al tiempo que del lado derecho se representa a un can
sentado. En el plano medio, el artista pinta una especie de
valle que tiene como límite cercano una construcción en aparejo
techada con tejas. Esa explanada, deja ver de forma casi
silueteada una construcción arquitectónica que aparenta ser un
cuerpo de torre de un campanario, al tiempo que está rodeada de



Fig. 26. Iván Belsky. *Mural de la Gobernación del Estado*. Panel izquierdo. (Detalles)

algunas casas que marcan la posibilidad de compararlas con un pequeño centro poblado. En el plano lejano, se aprecia esta explanada bordeada por montañas que sirven de contextos y que dejan lejos cualquier posibilidad de tenerlas como un simple convencionalismo pictórico. Las vestimentas de los personajes refieren de forma inmediata a la usanza paramera, es decir, a los ropajes de ruanas y sombreros que protegen del frío, el valle representado hace alusión abiertamente a un paisaje andino, cuyos detalles visuales refuerzan la idea de verlo como una de las zonas agrícolas por excelencia de la región.

El pintor organiza en este panel del tríptico, una mirada más bien costumbrista de personajes tipos, al tiempo que incluye elementos tradicionalmente considerados anecdóticos dentro del llamado costumbrismo pictórico, es el caso del perro sentado, que no sólo lo relaciona como el acompañante tradicional de los campesinos en las jornadas laborales, sino que también se puede establecer como un elemento referencial del conocido "perro Nevado". Hay por tanto, algunas pruebas del conocimiento del artista de parte de los emblemas no necesariamente urbanos, que distinguen la zona, pues la pesadez de las construcciones se limitan tan sólo a la breve representación del campanario y de las casas que lo flanquean; en consecuencia, la intencionalidad visual se centra en primera instancia en la representación de personajes tipo, al tiempo que los terrenos removidos, los surcos abiertos y la presencia de los bueyes de arado, confirman

la idea de ver a la región paramera como un reducto agrícola comercial, artesanal y posiblemente con potencialidades turísticas.

El panel del extremo derecho (Fig.27), es una perspectiva de un paisaje referencial costero, de forma muy similar al anterior, dispone de un grupo de personas ejecutando labores inherentes al trabajo agrícola y pesquero, dos personajes masculinos están ubicados del lado derecho, en el plano medio una serie de personajes femeninos transitan una recóndita brecha, flanqueada por vegetación típica de esa zona del Sur del Lago de Maracaibo, en el plano lejano una pequeña bahía da cuenta de un bote que navega cerca de la orilla. Para Belsky, la inclusión de este paisaje hace alusión a otra de las zonas productivas del estado, sin embargo, también es el espacio que ha tenido históricamente mayor desatención por parte de las autoridades y entes gubernamentales encargados; se puede inferir por tanto, que la inclusión de tales referentes justifican en parte, el incentivo y la necesaria atención que esta zona merideña merece.

No se observa en él alguna representación de tema urbano o centro poblado congregado en torno a alguna edificación en especial. Más sin embargo, se desea destacar que este segmento del mural, es una de las pocas o exiguas representaciones plásticas que incorporan como elemento iconográfico la presencia de esta raza, que también es merideña, donde el artista intencionadamente establece vínculos "desnaturalizados", es decir, se aprecia de forma directa la intención de incluir elementos potencialmente dejados de lado por la pintura desarrollada en la ciudad, cuando históricamente siempre han formado parte importante en la configuración social y étnica del

Estado y la ciudad de Mérida; su presencia no sólo es justificada y esencial, sino que asume como tal el activo papel que ha jugado en la sociedad merideña.



Fig. 27. Iván Belsky. Panel derecho. *Gobernación del Estado*.



Es de notar que, sea justamente un pintor extranjero ^{Fig. 27. Detalles} quien represente en una pintura de tales dimensiones este elemento iconográfico, así como también garantizar dado el lugar de exposición permanente en uno de los edificios más importante de la ciudad, la apreciación colectiva de este motivo, por tanto, asume con decidida voluntad uno de los elementos más desatendidos de la plástica merideña⁸⁷, más aun incorporándola en un momento de cambios importantes para la ciudad.

El panel del centro (Fig. 28) reúne de forma similar a los dos anteriores, un grupo de personas dispuestas de una manera bastante simétrica; en primer plano del lado derecho se encuentra un subgrupo de cinco personajes masculinos y femeninos, de igual manera se articulan otros personajes del lado izquierdo, el centro está reservado a un personaje de pie cuya mano izquierda levemente levantada pareciera girar algunas instrucciones o en su defecto señalar un objetivo específico. Difieren aparentemente en edades y en vestimenta, hay un infante y un anciano, así como jóvenes que aparentemente se instruyen de las indicaciones que dicta el personaje central; el plano medio lo conforma una construcción arquitectónica que es distinguible a partir de la observación de sus tipologías arquitectónicas que a todas luces se vinculan con las ya conocidas edificaciones, incluso, con la que contiene el mural; en un plano lejano y de manera vertical, se observa una elevación natural cubierta de nieve que se dispone casi de forma particular con la edificación pintada anteriormente señalada.

⁸⁷ Hay que destacar que el propio Belsky incluye como motivo pictórico la representación del llamado “Indio Tinjacá”, en un cuadro titulado *El Decreto de Guerra a Muerte*, 1960, expuesto en la Casa-Museo Cristóbal Mendoza de la ciudad de Trujillo, Estado Trujillo.



Fig. 28. Iván Belsky. Panel central. *Mural de la Gobernación del Estado*. Detalles

Se puede notar con acierto, el empeño del artista en resaltar valores y atributos eminentemente urbanos, asociables a la cultura urbana de la ciudad de Mérida que están recogidas ahora, en esta especie de proyecto a futuro que significa las nuevas edificaciones, su configuración con el lugar y sobre todo, la idea prospectiva de ciudad que prometen. El personaje central se asocia con un joven docente que pareciera instruir o indicar algún ejercicio reflexivo a los demás integrantes de los subgrupos que le rodean, una joven se inclina para tomar algunas notas en un cuadernillo de apuntes, mientras que el anciano fija su mirada hacia el otro extremo del cuadro.

El propio Belsky se autorretrata en la pintura, asomando una paleta y ciertos pinceles con los cuales realiza algunos bocetos del episodio, del lado derecho un personaje con sotana da cuenta de la comunidad eclesiástica que no sólo hacen vida activa en ese espacio público representado, sino que también han impulsado desde sus cimientos parte de estas transformaciones urbanas. Ahora bien, la edificación pintada (Fig. 29) en el plano medio, genera acción lógica del sentido común, pues es asociable a una conjunción de tipos arquitectónicos entre la Casa de Gobierno y el edificio Central del Rectorado de la Universidad de Los Andes; se trata por tanto de una imagen análoga que superpone distintos planos de sentido, reconocibles en la imagen arquitectónica, así como también en la montaña nevada que sirve de colofón al panel.

El artista logra estructurar acertadamente, una serie de atributos reconocibles dentro del sentido común de los

habitantes de la ciudad, expresados mayormente en la pintura del edificio imaginario que ya no es un proyecto, es un hecho



Fig.29. Iván Belsky. *Mural de la Gobernación del Estado*. Detalle del panel central.

concreto, palpable, al que se le apuesta no como edificación paradigmática de la ciudad, sino como materialización de los poderes que han hecho vida en ella y que desde tiempo inmemoriales, son también referidos y descritos como partícipes de la larga lista de emblemas naturalizados. Tanto los discursos visuales, como los escritos, aportan en número de evocación, asiduidad y transcendencia enunciativa a estos poderes, ahora han adquirido la preeminencia que buscaban desde siempre sobre la base de una imagen renovada y repotenciada de la ciudad, antepuestas como fachadas y ordenadoras del espacio-poder que encarnan.

Otra de las obras seleccionadas de este artista ucraniano, constituye el mural titulado *Inmaculada Concepción*, 1963 (Fig. 30), fresco que, aun cuando representa una temática religiosa –advocación del patronazgo mariano de la ciudad–, constituye al mismo tiempo una extraordinaria panorámica del recientemente remodelado paisaje urbano del casco central de la ciudad de Mérida; en consecuencia, puede ser empleada como otra prueba sustancial de una ciudad análoga de tópica naturalizada que hace confluír, además del tema mariano en cuestión, la metáfora de protección que se cierne sobre la urbe.

Un primerísimo primer plano centrado en la figura mariana, cuyos atributos son verificables a partir del programa iconográfico que comporta el tema católico de la Inmaculada Concepción, se observa una figura de rasgos femeninos que se encuentra investida con una saya blanca, recubierta por un manto azul, sus extremidades superiores se abren hacia abajo simulando un gesto de receptividad sagrada, un rostro sereno que contribuye al curso sosegado del resto de la obra.

Ahora bien, existe una obra pictórica elaborada en el período colonial en el territorio hoy venezolano que puede considerarse como un claro antecedente del proceso creativo del mural de Iván Belsky pintado en la Catedral de Mérida, se trata de la obra titulada *Inmaculada Concepción*, pintada por Antonio José Landaeta en 1798 (Fig. 31), obra que sin duda puede considerarse como una imagen análoga si se toma en consideración los elementos iconográficos que emplea el pintor.

Es bien conocida dentro de la tradición historiográfica del arte colonial venezolano, la importancia que tuvo la llamada



Fig.30. Iván Belsky. *Inmaculada Concepción*. Óleo/pared. Catedral de Mérida.1963



Fig. 31. Antonio José Landaeta, 1798. *Inmaculada Concepción*. Catedral de Caracas

*Escuela de los Landaeta*⁸⁸, notable y activa familia en labores vinculadas al arte; consecuentemente, la obra en referencia se trata de una de las múltiples versiones de iconografía mariana que se desarrollaron durante el siglo XVIII bajo los patrones iconográficos que planteó de entrada el pintor Juan Pedro López (1728-1787), sin embargo, varios aspectos se pueden tomar en consideración de la obra de Antonio José Landaeta. En primer término y aun cuando emplea un tipo iconográfico desarrollado con anterioridad por López del tema religioso, el artista logra incorporar dos claros motivos iconográficos vinculados con construcciones arquitectónicas, susceptibles de ser interpretadas a la luz de los recientes acontecimientos históricos del último tercio del siglo XVIII, y que, marcaron el territorio hoy venezolano.

En segundo término y como se puede apreciar en la parte inferior de la pintura (fig.32 detalles), el artista incorpora dos construcciones que parecieran flanquear a la imagen mariana, se trata de dos pequeñas representaciones de iglesias que separadas por una especie de bahía, cuya profundidad se pierde en la propia pintura. En ese sentido, es fundamental observar lo que a este respecto señala Boulton para explicar la inserción de ambas representaciones arquitectónicas:

⁸⁸ Para el historiador venezolano Alfredo Boulton, se denomina Escuela de los Landaeta, a la producción de obras artísticas que generalmente estaban vinculadas con el apellido Landaeta y que fueron precisadas por el historiador en la exhaustiva revisión de Testamentarías que realizó para su clásico libro *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial* (Primera Edición 1964), de este modo hace referencia el autor: “A todo lo largo del siglo XVIII vemos aparecer el apellido Landateta en conexión con menesteres artesanales y artísticos. Al comenzar la centuria, ya desde 1704 se encuentra asociado con la hechura de ‘una lámina copia de Landaeta efigie de los Desposorios de la Virgen de Nuestra Señora, de dos varas de alto por una vara dos tercios de ancho’. Subsiguientemente y hasta las primeras décadas del siglo XIX, los Landaeta constituyeron un núcleo muy valioso de hombres que lograron sobresalir en varios campos, sobre todo, en el de la música. Sabemos ahora que en pintura también desempeñaron un importante papel” (Boulton, 1975: 212-213)

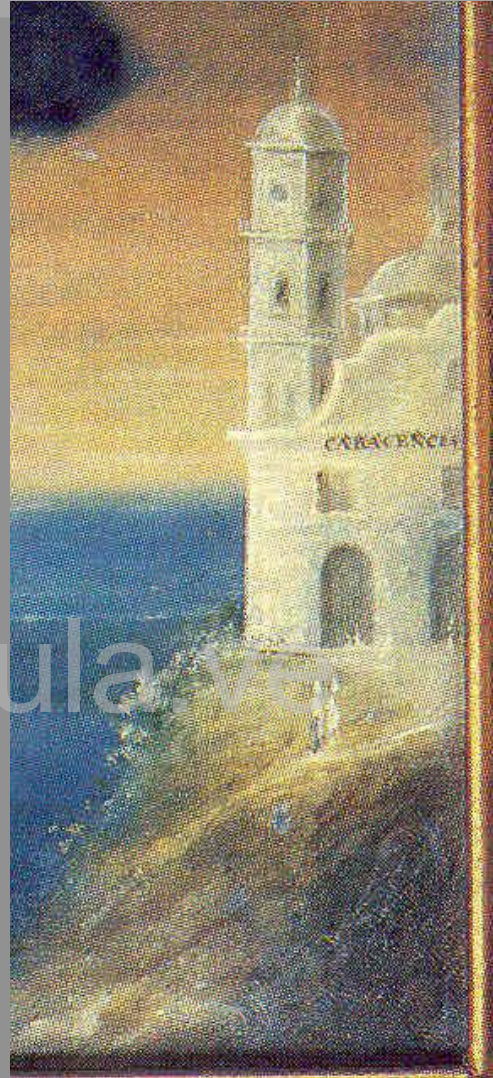


Fig. 32. Detalles Antonio José Landaeta. *Inmaculada Concepción*, 1798. (Detalles).

La Tercera obra que conocemos es la INMACULADA CONCEPCIÓN (...) de la Sala Capitular de la Catedral de Caracas. Al dorso se lee: 'Antonio José Landaeta lo pintó año de 1798 J Lovera, su discípulo, lo retocó año 1839'. En la parte inferior del lienzo fijan dos iglesias. Mejor dicho, la de la izquierda parece ser más una ermita. Sobre su frente se lee: 'Corensis'. La iglesia de la derecha que está inspirada en la actual Catedral de Caracas lleva una inscripción que reza: 'Caracensis'. El concepto de la Virgen patrona y símbolo de la ciudad, la ciudad 'mariana', se hallará tratado también más adelante. (Boulton, 1975: 214-216)

La clara referencia de la "ermita" del lado izquierdo de la pintura no es otra cosa que la referencia a la iglesia de la Ciudad de Coro, sede del primer Obispado de la Provincia de Venezuela, de ahí la nominación "Corensis", así como también es una alusión a la ciudad que ostentó el título de Primera Capital de la Provincia de Venezuela. Evidentemente, se está en presencia de una intencionalidad pictórica con claros visos históricos, pues como se sabe posteriormente, será la ciudad de Caracas la siguiente Capital de la mencionada Provincia, por tanto el artista incluye la denominación "Caracensis".

Dos de las ciudades más importantes de la historia colonial de Venezuela, separadas justamente por una territorialidad importante, pero al mismo tiempo conectadas por el Mar Caribe; asimismo, a partir del año 1777 se crea la Capitanía General de Venezuela, es decir apenas veintiún años antes de la elaboración de la pintura de Antonio José Landaeta. Por tanto, esta obra posee un extraordinario valor histórico que puede ser extraído a partir de los principios expuestos de la Ciudad Análoga, pues es una consecución intencionada de juntar una breve pero importante referencia de las dos ciudades que marcaron el inicio de buena parte de la historia urbana de este país, asimismo, podría considerarse dado el detalle con que el artista pinta la

referencia a la Catedral de Caracas, como el comienzo renovado de la poderosa Capitanía General de Venezuela, con sus dos importantes ciudades: Coro y Caracas.

En consecuencia, se puede plantear algunos puntos conectores con la obra del pintor ucraniano; el mural de la Catedral de Mérida es muy similar a lo que se puede interpretar del cuadro de Landaeta, una vez más media el tiempo y pareciera poco sustentable lo que se pretende, sin embargo, una de las cualidades más importantes de la propuesta de la figura puente de la imagen análoga, permite establecer conexiones bien elaboradas pues se sustentan en intencionalidades similares y con propósitos amparados en el patronazgo religioso de marcada ascendencia.

En consecuencia, los cuatro edificios más representativos del programa de cambios urbanos gestados desde la década del treinta hasta finales de los sesenta, se ve claramente representados en una magistral perspectiva lograda por el artista, por otra parte, el fondo está escenificado por las elevaciones naturales que distinguen a la ciudad, sirviendo al mismo tiempo como un telón de fondo natural que acentúa la vista de la ciudad representada. A partir de esta obra, se trazan abiertamente líneas troncales con el grueso de los argumentos expuestos en la investigación; no se trata de un convencionalismo y marco escenográfico para ambientar una escena de advocación religiosa. Se trata de una visión prospectiva de la ciudad que se cimienta en los atributos urbanos construidos, pero que en este caso son tomados como modelos iconográficos por la pintura que realizó Belsky.

La presencia de la Virgen en ese primer plano, corresponde a la lógica reciprocidad que se plantea entre el recinto que cobija el mural y el tema a representar, no obstante, Belsky aplica parte de las dinámicas mostradas en el curso de la investigación, cuando accede a un universo representacional signado por la memoria selectiva de imágenes, es decir, por la recurrencia a la familiaridad de algunas de ellas ya sea por la acentuación del tema religioso tan fuertemente arraigado en la ciudad, o en su defecto, por la nueva apariencia que refleja la urbe a partir del supuesto orgullo ciudadano que aporta las nuevas edificaciones para la ciudad.

Se puede apreciar por tanto, la acentuación que se ha orquestado en los poderes instituidos de la ciudad, valiéndose de imágenes elocuentes que informan desde una especie de linealidad histórica el continuado ejercicio de prefijación de elementos identificatorios de la imagen de la ciudad, sin llegar necesariamente, a la decantación de uno sólo de ellos; es por tanto una operación simbólica de especial configuración que sin agotar el lugar y los atributos urbanos que posee, los converge en una sólida representación naturalizada, pasiva, sin conflicto de la ciudad y de sus espacios, es decir de una coherencia tan lograda que es difícil extraerse.

Tratar de romper con la naturalización de los elementos presentes en la ciudad análoga, pasa por precisar obras cuyo lenguaje plástico busque una orientación menos figurativa y más abstracta, en tal sentido, la secuencia de obras pueden ser consideradas sin lugar a dudas, como el canto máximo de las naturalizaciones implícitas, donde se pueden hallar en ellas algunos contrasentidos, evasiones o en su defecto asunciones de

posiciones medianamente críticas de la realidad cultural de la ciudad, sin embargo, se insiste, continúan exaltando el curso sosegado de una serie de principios pre-adquiridos y prefijados con atención en el subconsciente de los ciudadanos, ejercidos desde una configuración histórica de exaltación de afectos o mejor, de objetos de afecto.

Esta situación no hace otra cosa que, invitar constantemente a la creación de modelos o programas críticos que apunten a la deconstrucción de la naturalización, siendo como se ha demostrado, una vía de aplicabilidad de los preceptos contenidos en la ciudad análoga y sus presupuestos teóricos, pues al descubrir las tramas de sentido que contienen las imágenes y las capas culturales que la integran permiten acceder a información distinta, alternativa de la realidad construida y de sus procesos de representación.

Por otra parte, se requiere la mayor de las atenciones en este proceso de disección de los componentes culturales, pues la naturalización como se mostró, es el resultado de la conjugación de valores que el propio culturalismo considera como puntuales, es decir, el sentido común, los preceptos básicos de la precepción, la selección de estímulos visuales, diatribas entre conservación y renovación, entre recuerdo y olvido.

Como expresión final de este apartado, se puede señalar que el acto mismo de las prácticas urbanas vinculadas a la cotidianidad, se transforman en acciones "cómplices" de las naturalizaciones de la ciudad, pues el procedimiento de la adecuación de valores inmutables de cualquier ciudad, adquieren la figura de "símbolos de consumo", maneras idénticas con que se

procede a especular sobre ellas y ofrecerlas como opciones espectaculares o incluso como *teatros de la memoria*, más aun cuando se configuran planes turísticos para las ciudades, reducto último de las naturalizaciones de un espacio tiempo mayormente naturalizado.

5.3. Ciudad turística, ciudad dispersa, ciudad de conflictos.

Mérida: ¿Recurrencias de imágenes o resistencia a lo urbano?

La relación de la ciudad con la historia, es casi siempre, susceptible de ser revisada bajo distintas ópticas y contenidos, se precisa como lugar común el hecho concreto que la ciudad es un libro abierto de historias urbanas, una urdimbre de valores y contra-valores que existen se quiera o no, como legados contruidos de forma colectiva, así la ciudad se muestra como una reserva de conocimientos y posibilidades que nadie puede pensar en agotar u organizar de forma definitiva; ni los anecdotarios referidos con anterioridad y establecidos como una especie de catálogo de atributos urbanos puede generar tan ambicioso cometido.

Al partir de esta premisa, se hace necesario retomar aunque sea someramente, el relacionamiento que se teje entre la ciudad, su forma material y las representaciones, pues en atención a lo desarrollado en las páginas precedentes a estas línea finales de la investigación, nunca se ha pretendido reducir la imagen de la ciudad a una sola expresión como tienden a realizar investigaciones de tipo formal de la ciudad, existe un absoluto convencimiento que la dificultad de establecer una lectura de los atributos y de las historias culturales urbanas de la ciudad

de Mérida tienen como *leit motiv* la dificultad que genera laborar con disímiles mensajes, con la polisemia de sus signos, por el necesario manejo de fuentes diversas, en fin, por la plurivalencia de imágenes, intrincadas unas, abiertas otras.

Empero, existe algunos puntos conectores que permiten revisar permanentemente los vínculos de la imágenes de la ciudad con el pasado, pues como se ha demostrado, en el caso de la ciudad de Mérida ésta dinámica opera de forma constante y con una fortaleza que se hunde en apetencias políticas o en su defecto, en la necesidad de demostrar actitudes de fortaleza y hasta cierto punto, de reivindicación de los valores que la construyen. Los años que transcurren desde los cincuenta hasta los años setenta del siglo pasado, son la expresión de una etapa álgida en la conformación urbana y cultural de la ciudad, sin embargo, el curso normado y aparentemente pacificado de la imagen de la ciudad lograda como discurso visual y escrito, experimenta momentos de cambios que ven "amenazada" su estabilidad conceptual y operativa.

Una vez más, el tratamiento de la historia y sus opciones se transforma en una especie de guía sintomática, que intenta poner como recurso extremo, cierto control al orden prefigurado que los poderes tradicionales comienzan a perder en la ciudad; para el geógrafo venezolano Carlos Amaya, el final de la década del sesenta y comienzos de los setenta, significó un crecimiento un tanto desordenado de la ciudad, definiéndola como la pérdida del poder central, al tiempo que menciona términos como

“estiramiento, fragmentación y disfuncionalidades” (En Lobo, 2011: 121)⁸⁹.

Aquella imagen de unidad, de prestancia y sobre todo de aparente solidificación del centro, comienza a experimentar cambios importantes; no obstante, el discurso con que fue construida y sustentada, continúa aportando formas de expresión e interpretación de sus espacios, es decir, la urdiembre de imagen urbana, práctica urbana, determinación del lugar y sobre todo, la aceptación de las imágenes análogas naturalizadas, siguen aportando una especie de renta alusiva y generadora de imaginarios urbanos.

Se puede señalar que, ante las breves pero incesantes sacudidas de transformación descontrolada de la ciudad, aquella imagen construida pareciera reforzarse en función de generar las estrategias cónsonas que sigan generando una imagen tipo o mejor, arquetípica de la ciudad, donde en apariencia: “El objetivo es el de sentar las bases para que el texto urbano transmita con inmediatez y facilidad un pasado histórico considerado valioso para la identidad y la legitimación del presente” (Amendola, 2000: 235).

La legitimación de los “valores y blasones” del pasado reciente de la historia urbana de la ciudad, encuentra justamente en la estrategia de difusión masiva de la imagen de la ciudad, una opción acertada, pues se trata de: “acrecentar, con modalidades

⁸⁹ A este respecto señala Amaya: “A partir de 1960 los cambios ocurridos en el espacio interno de Mérida fueron más intensos, con una dinámica sustentada en una expansión horizontal y vertical: surgen nuevos barrios en diversas áreas de la ciudad y comienza un proceso de construcción de edificios de apartamentos, oficinas y centros comerciales en el casco central y en la periferia urbana. Un rasgo importante fue la rápida dispersión de la trama urbana. El automóvil se convirtió definitivamente en el medio de movilidad espacial más importante y contribuyó a interrelacionar la circulación desde y hacia las distintas áreas funcionales” (En Lobo, 2011: 121)

típicas de la época barroca, la admiración por el poder que a través de la ciudad se exhibe a sí mismo y a la riqueza que es capaz de producir" (Amendola, 2000: 235); riqueza signada mayormente en las operaciones simbólicas que se establecen para hacer de forma consensuada una demarcación de valores y atributos: la fórmula puede hallarse en los *teatros de la memoria*.

Una recurrente práctica de ciudades contemporáneas en legitimar el presente, como conexión permanente con el pasado en una especie de texto recurrente, azuzado por distintos elementos de consubstancialidad histórica. Tan común modalidad, hace que la mayoría de las ciudades posean espacios similares, como especie de parques temáticos que proyectan una imagen singular, pero al mismo tiempo, reducen prácticas urbanas consecuentes con el desarrollo de la cultura urbana de una urbe determinada. En consecuencia, la asunción de *imagen turística* de la ciudad de Mérida, puede considerarse abiertamente, como la evocación de una especie de teatro de la memoria, donde son recogidos como emblemas constantes y recurrentes, eventos del pasado que siempre han elaborado una evocación de atributos, gestando así, representaciones e imaginarios que parecieran nunca superarse o en su defecto, abrirlos como sí lo hace la teoría de la ciudad análoga.

Se recurre una vez más, a los preceptos analíticos de Mónica Lacarrieu cuando señalaba la construcción de núcleos duros de la imagen de la ciudad, cimentados en una alta cultura, o en su defecto, en la exaltación de imaginarios de grandeza y otras construcciones mentales. La demarcación de un territorio diferencial, tal y como señalaba Armando Silva, acentuada en la

proyección de cargas recurrentes a nivel simbólico, posibilitan desde cualquier punto de vista que se vuelva a recurrir a este legado culturalista de lo que se debe mantener o desechar en pro de conservar el poder figurado que materializa las construcción arquitectónicas y las tramas de sentido que las sostienen. Se precisa así un momento incesante en la década del setenta, donde converge con mayor énfasis, la premisa de reforzamiento de la imagen de la ciudad prefijada, para así lograr el diálogo contextual con el pasado-futuro provisor.

A propósito de la conmemoración de un nuevo aniversario de la ciudad, el 9 de octubre de 1977 se enuncian varios discursos que colocan sobre el tapete el futuro inmediato de la ciudad; por una parte, personajes vinculados al gobierno intentan solidificar la idea de generar una ciudad para el turismo, sobre la base de readaptaciones urbanas para concretar el propósito; en descargo la opinión intelectual de quienes han imaginado la ciudad y sus opciones, pueden someterse a una especie de confrontación dentro del debate ideológico que supone el momento histórico:

Toda ciudad orgullosa de su pasado —y Mérida lo es— se ve asediada en nuestros días por el problema de saber que es lo que se debe conservar y que es lo que se debe desechar. No es sencillo y son muchas las soluciones que pueden proponerse. Creemos, sin embargo, que entre nosotros la cuestión no resulta tan compleja porque la ciudad, en verdad, no es en sus construcciones tan antigua. Será necesario preservar aquello que nos une con nuestra identidad. (Rondón Nucete, 1977: 22)

Otra visión lo representa el discurso titulado *Elogio a la ciudad*, pronunciado por el ensayista y filósofo venezolano José Manuel Briceño Guerrero en octubre de 1977; donde recrea a partir de distintas imágenes su parecer acerca de la ciudad, lo

que le significa y mayormente caracteriza; así, atendiendo la importancia que el paisaje genera, critica ya para esa fecha la manipulación del paisaje a partir del mal manejo de conceptos vinculados al turismo:

Otra imagen presenta a Mérida como ciudad turística y estudiantil. Esta imagen es la menos simpática. No por el turismo, aunque prefiero la palabra peregrinaje (...) Pero los que dicen Mérida ciudad turística y estudiantil, lo dicen por lo general con un tono de propaganda comercial, como si Mérida fuera un producto a promocionar en la sociedad de consumo sobre una ética algedónica. Perdón. Me resulta cuesta arriba concebir así a Mérida (Briceño Guerrero, 2002 [1977]: 80)

Comparte de este modo, la denominación de ciudad turística como una posición relevante que determina un nuevo tipo de visión de la ciudad, fundamentada en la intención de acercarla a otras urbes que han explotado su imagen en aras de beneficios comerciales; el motivo de fondo no es negativo, al contrario, sólo que la acentuación en esos principios parecieran conducir a un manejo sesgado de las verdaderas posibilidades y alcances de tal resolución, haciendo que se observe más bien como una resolución a medias de problemáticas más concretas como la organización de infraestructuras cónsonas con la realidad que pretenden experimentar, sin atender las consecuencias que éstas podrían engendrar:

Esa cuasi esquizofrenia de los discursos contemporáneos sobre la ciudad vienen surgiendo muchas veces de forma simultánea en una misma ciudad, con propuestas conservadoras para los centros históricos, que se transforman en receptáculos de turistas y con la construcción de nuevos barrios *ex - nihilo* en las áreas de expansión periféricas, que se tornan productos para la especulación inmobiliaria. Muchas veces los actores y patrocinantes de estas propuestas también son los mismos, asimismo como es semejante la no participación de la población en sus formulaciones, y la

gentrificación de las áreas como resultado. (Berenstein, 2004: 23, cursivas de la autora)⁹⁰

Una situación que tiene a la ciudad de Mérida, en la década del setenta en plena efervescencia constructiva, expansionista y sin un aparente control; efectivamente, aplica los criterios de la autora brasileña cuando se señala que co-actúan en una misma ciudad las intencionalidades neo-conservadoras y por el otro la transformación avasallante devenida por nuevos capitales y proyectos de cambios generalizados; en consecuencia la acción intensa que supone la interrogación de las imágenes artísticas que tienen en la ciudad su fuente ya no de inspiración, sino de correlación, exige que se precisen los detalles en los discursos, así como la correlación de imágenes, representaciones e imaginarios urbanos, sobre todo en tiempos en que la apariencia, se procura mitificar la imagen dada o gestada en tiempos pretéritos, y al mismo tiempo, hacerla mercancía, imagen única, domeñada y sobre todo, naturalizada en una doble acepción: la que mantiene en esencia como discurso construido y la que se refuerza a partir de la mercantilización de la misma, generando así, conflictos alternos y que trasponen en esencia las bases primigenias del urbanismo, aquél que determina tolerancia y co-habitabilidad.

Como resultado se precisa de la interrogación de las imágenes, tal y como asegura Daniel Hiernaux, como deconstrucción de las máscaras de poder que las institucionaliza, en tanto que:

⁹⁰ Es la traducción libre de: “Essa quase esquizofrenia dos discursos contemporâneos sobre a cidade vem surgindo muitas vezes simultaneamente em uma mesma cidade, com propostas preservacionistas para os centros históricos que se tornam receptáculos de turistas, e com a construção de novos bairros *ex-nihilo* nas áreas de expansão periféricas, que se tornam produtos para a especulação imobiliária. Muitas vezes os atores e patrocinadores destas propostas também são os mesmos, assim como é semelhante a não-participação da população em suas formulações, e a gentrificação das áreas como resultado.”

Detrás de las manifestaciones materiales de los imaginarios, a veces escondidos en el discurso sobre la ciudad del individuo anónimo, emergen los motores profundos de las transformaciones materiales de nuestras ciudades. Más que analizar los <<hechos>>, a la realidad <<concreta>> (que también merece una lectura desde lo subjetivo y los imaginarios), el gran desafío del analista es interrogarse acerca de, por ejemplo, una expresión verbal aparentemente secundaria, una expresión pictórica que parecería no trascender (...), un *performance* individual o social, no sólo en su sentido artístico actual sino admitiendo que todos representamos un papel en un gran escenario que son nuestras ciudades. (En Lindón et al, 2006: 31, cursivas del autor)

La ciudad y lo urbano desde esta perspectiva, no son conceptos similares⁹¹, sin embargo están abiertamente vinculados, el universo de las representaciones y de los imaginarios pulula en la ciudad pero desde lo urbano, desde la interacción, desde la intersubjetividad. La imagen de la ciudad se forja dentro del hacer urbano, atendiendo distintos eventos y estímulos, puede que se tense una relación de dominio de una sobre la otra, pues la especialización funcional y las prácticas urbanas que supone en esencia lo urbano, propicie ese tipo de relación.

Sin embargo, la estructuración casi permanente con el pasado, con discursos y construcciones visuales, fomentan el hacer del investigador, analista o curioso de la historia urbana, a implementar el universo de las representaciones para entenderlas, para escudriñar dentro de ellas, como una suerte de arqueólogo urbano; cometido que un historiador del arte formado en horizontes de lectura de imágenes, debe ajustar para navegar de forma acertada en la extraordinaria visión que le aporta las

⁹¹ Para el historiador del arte Manuel Delgado, ambos términos aunque sustentados en el hacer de la ciudad, suponen dinámicas y comportamientos desiguales, así lo plantea: “Una distinción se ha impuesto de entrada: la que separa *la ciudad* de *lo urbano*. La ciudad no es lo urbano. La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana (...) Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias.” (Delgado, 2008: 23)

representaciones y los imaginarios urbanos, más aun en una ciudad como Mérida, cuyos niveles de composición estética y figurativa, seducen la mirada, el intelecto y la necesidad de comprender mejor el espacio en que se habita.

Bdigital.ula.ve



Conclusión

Al retomar brevemente las intenciones que se plantearon como norte al comienzo de esta investigación, se puede observar de

C.C.Reconocimiento

forma directa y a manera de colofón, los aportes preteridos y alcanzados luego de la exposición de los cinco capítulos, de sus orientaciones, intenciones y obre todo, maneras de sustentación de lo propuesto.

Para lograr como primera etapa de estructuración del ejercicio interpretativo de las representaciones e imaginarios, que, concientes de su devenir histórico, pero al mismo tiempo, de la recurrencia en ciertos modelos y vertientes de la ciudad de Mérida, se propuso establecer un apartado teórico inicial que asumiera bajo la rigurosidad científica, analítica y expositiva las vertientes más importantes sobre la proyección vinculante entre la imagen de la ciudad construida (materializada) y la expresión simbólica, imaginativa como contraparte y complemento cultural. Así esta intención permitió no sólo realizar algunas panorámicas historiográficas de las más importantes maneras en que la imagen de la ciudad y sus maneras de estudiarla, se fueron asomando como opciones de trabajo en la llamada literatura técnica-especializada, hasta las lecturas abiertas de tendencia culturalista que proveyeron de un corpus alternativo para alcanzar este propósito.

En consecución a esta propuesta, se hizo necesario adentrarse en las más importantes teorías sobre la construcción cultural de la imagen de la ciudad, aquella que vincula como base y principio las interpretaciones de lo material construido de la ciudad y su dimensión imaginal; de este modo, se abordó ya desde una base teórica y metodológica el tema de los imaginarios, específicamente de los imaginarios urbanos, asimismo se construyó de forma coherente y precisa un necesario relacionamiento entre las opciones que presentan ésta tramas de

sentido en la ciudad, su comportamiento y alcances con las obras de arte, por ser justamente una de las propuestas establecidas como norte en la investigación; los resultados están a la vista y esperan por una observación que permita anclarlos como vertiente analítica para estudios de cultura visual, así como también, en función de enriquecerlos con nuevos aportes y visiones.

En una segunda instancia, se propuso escudriñar en las posibilidades que ofrece la imagen como recurso, como esquema de un orden interpretativo para la ciudad, más aun cuando se demostró que en la conjunción de poéticas como las artes plásticas y la literatura en sus distintas maneras de expresión (narrativa, ensayo, discurso) es fundamental apelar a las maneras en que las imágenes se producen como construcciones mentales y culturales. Como bien se especificó en varios pasajes de la investigación, es fundamental atender la importancia de la producción de imágenes como opción representativa y como fuente de suministro de valiosa información para la estructuración de una imagen integral de la ciudad.

Consecuentemente, las conjunciones de poéticas (arte y literatura) y su posibilidad de estudiarlas como proyectos estéticos, pero con alcances sujetos a interpretaciones, se accedió a la revisión también panorámica de un grupo de imágenes plásticas sobre ciudades y arquitecturas pintadas, con la intención de observar el comportamiento de la ciudad vista ahora como elemento iconográfico de la pintura occidental. Esta opción de trabajo tuvo sus limitantes, pues no se pretendió establecer un recorrido exhaustivo, tan sólo consistió en

mostrar el comportamiento que se puede determinar a la ciudad como ícono pictórico y por tanto, como estructura condicionante de ciertos atributos de las imágenes de las ciudades.

Se propuso asimismo, crear una opción teórica y metodológica que lograra vincular de un modo más consecuente la intención cultural de construcción de la imagen de la ciudad, es decir, su vínculo entre materialidad y dimensión imaginal; se logró a través del concepto y aplicación en casos concretos de la *Imagen Análoga*, de sus alcances y desavenencias, no obstante, quedó demostrado la fortaleza que este presupuesto teórico representa en estudios interpretativos de imágenes, del mismo modo, de la pertinencia como figura puente, conector entre dimensiones aparentemente opuestas de construcción de la imagen de la ciudad.

La selección de obras de arte (pinturas) que sobre la ciudad de Mérida se han realizado en el espacio tiempo trazado en la investigación, conllevó de forma retrospectiva a la determinación de otras obras que sirvieron de soportes y sobre todo de influencia en la representación de la imagen de la ciudad de Mérida. Desde el mismo siglo XIX, quedó marcada casi de forma indeleble la manera en que aparentemente, se debía asumir las formas de representación plástica de la imagen de la ciudad de Mérida, en la plástica y en discurso escrito. La razón de esta propuesta hay que entenderla como una necesidad de hallar fuentes concretas, pues como se señaló, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, son pocas las obras que podría ser consideradas puntuales para una investigación o posterior desempeño interpretativo como se propuso en ésta; sin embargo, la carencia puede ser al mismo tiempo, una

impresionante ventaja para plantearse asociaciones y relacionamientos como los expuestos y demostrado en ella.

La construcción de una imagen de la ciudad, pensada como la consecución de distintos momentos históricos es el producto de una especie de sedimentación cultural, don delas capas o tramas de sentido dejadas a lo largo de la historia, no hacen otra cosa sino enriquecer la historia urbana de la ciudad, al mismo tiempo que bajo una mirada casi palimséptica, invita a sus investigadores a observar en las imágenes del pasado, buena parte de los referentes del presente y la proyección (ya sea prescriptiva o prospectiva) del futuro.

Es justo allí es dónde se desea apuntalar las conclusiones de esta investigación, pues entre los múltiples recursos con que se cuenta para desarrollar tales análisis de las capas culturales que se amalgaman en la ciudad, la obra de arte se le debe dar una connotación mucho más ajustada, pues como se ha demostrado, es mucho lo que las teoría del ciudad le deben a la Historia del Arte, en tanto disciplina especializada en el análisis de las imágenes; ya se hacía mención a Giulio Carlo Argan cuando aseguraba que poco o mucho se había estudiado en la deuda que tiene Roma barroca con la pintura de paisaje que generó, desde distintas poéticas, el mismo estilo barroco.

Con Mérida sucede algo muy similar, pues al examinar el comportamiento interpretativo que ha generado la pintura y la literatura como formas de representación cultural de la ciudad, mostrándose como especies de líneas troncales en la definición de una imagen, que aun cuando sigue siendo ovejo de análisis,

deja una ruta plenamente establecida de su poder y de la creación de imaginarios sobre la ciudad.

Las representaciones y los imaginarios, en este caso los imaginarios urbanos además de mostrarse como una extraordinaria opción para el estudio de las imágenes de la ciudad, se plantean también como expresión de elementos iconográficos presentes en las obras de arte.

Generalmente se busca precisar los imaginarios urbanos a través de metodologías de investigación que tienen su base en fórmulas cuantitativas, no obstante, como se vio a lo largo de la presente disertación, los imaginarios urbanos encuentran en las representaciones plásticas, una de las vías más extraordinarias de análisis de la imagen de la ciudad, solo queda trazar las rutas pertinentes que puedan estructurar estudios combinados desde la historia del arte, la historia, la literatura, arquitectura y urbanismo, para así proveer del corpus metodológico propio de estos tiempos de globalización, donde el pensamiento complejo propone las bases de una visión amplia de las ciencias sociales y de su enfoque más amplio: los estudios sobre la ciudad.

Así pues, la estructura teórica de la pintura decimonónica en Venezuela, sirve de base para las representaciones de la ciudad de Mérida, hasta proyectarse de forma directa o indirecta en la creación de una de ciudad turística y estudiantil, en consecuencia, la imagen de la ciudad de Mérida hunde sus raíces en esquemas pictóricos y escritos sobre los cuales se van juntando otros referentes, expuestos unos como lógica armonía y consubstancialidad estética con el entorno, otros pensados como

estrategia visual con fines determinados que parecieran aun hoy en día cumplir los cometidos para los cuales fueron concebidos, pero que, como se dejó demostrado, están sujetos a representaciones e imaginarios contruidos al calor de determinantes estéticas, históricas y prospectivas de la ciudad de Mérida, Venezuela.

Bdigital.ula.ve



Referencias Bibliohemerográficas.

A) Citadas:

Aguilar, Ángel (coord.) (2004) *Procesos metropolitanos y grandes ciudades. Dinámicas recientes en México y otros países.* México: Instituto de Geografía, CONACYT.

- Almandoz Marte, Arturo (2000) *Ensayos de cultura urbana*. (Prólogo de Marco Negrón) Caracas: Fundarte.
- Almandoz Marte, Arturo (2002b) *La ciudad en el imaginario venezolano. Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Almandoz Marte, Arturo (2004) *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres*. Caracas: Fundación para la Cultura urbana.
- Almandoz Marte, Arturo (2006) *Urbanismo europeo en Caracas (1870 - 1940)* (Prólogo de William Niño Araque) Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Almandoz Marte, Arturo (2008) *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. (Prólogo de Roberto Segre) Caracas: Equinoccio.
- Almandoz Marte, Arturo (2009) *La ciudad en el imaginario venezolano III. De 1958 a la metrópoli parroquiana*. (Prólogo de Luis Barrera Linares) Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Alpers, Svetlana (1987) *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Amendola, Giandomenico (2000) *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópoli contemporánea*. Madrid: Celeste (traducción Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic).
- Arango, Silvia (1997) "Primera y segunda modernidad en la ciudad Latinoamericana", *Edificar*, 1, pp. 20-24. Mérida-Venezuela.
- Argan, Giulio Carlo (1964) *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestro días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Argan, Giulio Carlo (1984) *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia.
- Argullol, Rafael (1982) *El Quattrocento: arte y cultura del Renacimiento italiano*. Barcelona: Montesinos.

Augé, Marc (2002) *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.

Banham, Reyner (1959) *El brutalismo en la arquitectura: ¿ética o estética?* Barcelona: Gustavo Gili.

Baxandall, Michael (1981) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berenstein, Paola Jacques (2001) *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: Casa da palavra.

Berenstein, Paola y Ana Fernandes (coord.) (2004) *Corpus e cenários urbanos I*. Salvador da Bahia: EDUFBA; PPG-AU/FAUUFBA.

Berenstein, Paola y Henri Pierre (2006) *Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador da Bahia: EDUFBA; PPG-AU/FAUUFBA.

Berger y Luckman (1972) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Boletín Eclesiástico Arzobispado de Mérida (1960) "Recuerdo de la consagración de la nueva Catedral de Mérida", Año LXII, Nro. V-VI, may-jun., s/p.

Bolívar, Manuel (1994). *Población y sociedad en la Venezuela del siglo XX*. Caracas: Facultad de Ciencias económicas y sociales de la Universidad Central de Venezuela.

Boulton, Alfredo (1975) *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo. I. Época colonial*. Caracas: Armitano Arte.

Bravo, Carola (2008) "Tres visiones de Caracas. La ciudad decimonónica a través de sus testimonios pictóricos y gráficos" *Argos*, Nro. 48, sin mes, pp. 44-69. Caracas, Venezuela.

Briceño Guerrero, José (2002) *Mi casa de los dioses. Ensayos 1962 - 2002*. Mérida: Ediciones del Vicerrectorado de la Universidad de Los Andes.

Briceño Iragorry, Mario (1997) *Mérida la hermética*. Mérida: Instituto de acción cultural.

Burke, Peter (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Burke, Peter (2006) *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós (Traducción Pablo Hermida Lazcano, primera edición en castellano).

Bustillo, Carmen (2000) "De lo real, de lo imaginario y lo ficcional" *Apuntes Filosóficos*, Nro.17, Sin mes, pp. 151-163. Caracas - Venezuela.

Cáceres, Beatriz (Comp.) (2009) *Paisajes paralelos. Nueva visión de la naturaleza y de la historia*. Mérida: Consejo de publicaciones de la Universidad de Los Andes, Proyecto Akademia.

Calderón Trejo, Eligia (2002). "La imagen de la ciudad de Mérida a finales del siglo XIX", *Edificar*, 9-10, ago., pp. 64-75, Mérida, Venezuela.

Calderón Trejo, Eligia (2012) *Mérida, 1870-1920. Historia, memoria e imagen*. Mérida: Vicerrectorado Administrativo de la Universidad de Los Andes.

Candau, Joel (2006) *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Cardozo, Lubio (1979) *El criollismo: período de estabilización de la narrativa nacional. Una hipótesis*. Mérida: Universidad de Los Andes/Instituto de Investigaciones Literarias.

Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas (2002) *Ciudad, memoria y recorrido*. (Prólogo de Juan Carlos Pégolis) Mérida: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones.

Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Choay, Françoise (1976) *Utopías y realidades*. Barcelona: Lumen.

Chueca Goitia, Fernando (1989) *Historia de la arquitectura occidental. Tomo I. De Grecia al Islam*. Madrid: Dossat.

Cirlot, Juan (1992) *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Colorado Castelary, Arturo (2006) "Imagen e imaginario de la urbe. De la ciudad bidimensional a la ciudad digital", en: Lourdes Cirlot, *Arte, arquitectura y sociedad digital*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. (1993) *La Carta de Atenas: (Discurso preliminar Jean Giraudoux)* Barcelona: Planeta.

Cullen, Gordon (1977). *El paisaje urbano tratado de estética urbanística*. Barcelona: Labor.

De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, (Primera reimpresión en español, traducción de Alejandro Pescador).

Debord, Guy (1999) "Introducción a la crítica de la geografía urbana" en: *Internacional situacionista. V.I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.

Debord, Guy (1999) "Teoría de la deriva" en: *Internacional situacionista. V.I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.

Delgado, Manuel (2008) *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

Duque Sánchez, José Román (1958) *Discursos pronunciados con motivo de las fiestas Cuatricentenarias de la fundación de Mérida 1558 - 1958*. Mérida: Imprenta oficial del Estado.

Durand, Gilbert (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica.

~~Eisenman, Stephen et al (2001) *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal~~

EL VIGILANTE (1950) "Decoran el Palacio", 12 de marzo, Nro. 4873, Año XXVI, Pág. VI, Mérida, Venezuela.

EL VIGILANTE (1950) "La Catedral de Mérida. Grandiosa construcción de doble crucero, la primera en América", 22 de julio, Nro. 4967, Año XXVI, Pág. Principal.

EL VIGILANTE (1950) "Salutación de Bienvenida al Excmo. Sr. Doctor Acacio Chacón Guerra, Arzobispo de Mérida", 11 de julio, Nro. 4953, Año XXVI, Página III, Mérida, Venezuela.

Febres - Cordero, Beatriz (2003). *La arquitectura moderna en Mérida 1950 - 1959*. Mérida: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes.

Febres - Cordero, Tulio (2005). *Clave histórica de Mérida*. Mérida: Publicaciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes (Primera Edición 1892).

Fernández Arenas, José (1984) *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Antropos.

Francastell, Galiene (1964) *La pintura italiana II. El Quattrocento florentino*. Barcelona: Garriaga.

Frank Lloyd Wright (1961) *La ciudad viviente*. Buenos Aires: Fabril Editorial.

Frascara, Jorge (2006) *El poder de la imagen*. Buenos Aires: Editora Infinito.

Frechilla, Juan y Yolanda Texera (Coords.) (2001) *Así nos vieron (cultura, ciencia y tecnología en Venezuela 1830-1940)* Caracas: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, UCV.

Fuentes Gómez, José (2000) "Imágenes e imaginarios urbanos: su utilización en los estudios de las ciudades". *Ciudades*. Nro. 46, abril-junio, pp. 3-10. Puebla - México.

Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (1997) *Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870 - 1930*. Caracas: Editorial Arte, Exposición 11, dic. 1997 - mar. 1998.

Galería de Arte Nacional (1991) *Ferdinand Bellermann en Venezuela: memoria del paisaje 1842-1845*. Caracas: GAN, Exposición Nro. 28, catálogo 122, dic. 1991- feb. 1992.

García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (2005a) *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

García Canclini, Néstor et al (1996) *La ciudad de los viajeros (travesías e imaginarios urbanos, 1940-2000)* México: Grijalbo.

Giacalone, Rita (Comp.) (1996) *Mérida a través del tiempo. Política, economía y sociedad*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, CDCHT-ULA.

Gideon, Sigfrido (1984) *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat.

Goering, Christian Antón (1993) *Venezuela el más bello país del Trópico*. Caracas: Playco, (Traducción Nora López y Verónica Jaffé, primera edición 1907).

González Tellez, Silverio (2005) *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Gorelik, Adrián (1999) "Historia de la ciudad e historia intelectual" *Prismas. Revista de historia intelectual*, Nro. 3, pp. 209-223. Buenos Aires.

Gorelik, Adrián (2003). "Ciudad, modernidad, modernización". *Universitas Humanística*, N° 056, junio, 11-27. Bogotá - Colombia.

Gorelik, Adrián (2004) *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gorelik, Adrián (2010) *Correspondencia. Arquitectura, ciudad, cultura*. Buenos Aires: Nobuko.

Guerrero C., Aura C. (Comp.) (2009) *Los paisajes de la modernidad en Venezuela (1811-1960)* Mérida: Consejo de publicaciones de la Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano.

Guerrero, Aura (Cood.) (2005) *El paisaje memoria cultural de Venezuela 1498-1811*. Mérida: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico-ULA, Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano.

Harvey, David (1989) *La condición posmoderna. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Hernández, Tulio (Comp.) (2010) *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Hiernaux, Daniel (2007). "Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos". *Eure*, XXXIII, Nro. 99, agosto, pp. 17-30. Santiago de Chile.

Hilberseimer, Ludwig. (1979) *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili (Primera Edición en alemán, 1927).

Ivain, Guilles (1999) "Formulario para un nuevo urbanismo" en: *Internacional situacionista. V.I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.

Jamenson, Fredric (1994) *Ensayos sobre el postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

Joly, Martine (2009) *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca Editora.

Kerényi, Karol (2006) *En el laberinto*. Madrid: Ediciones Siruela.

Koolhaas, Rem (1994) *Delirious New York. A retroactive Manifesto for Manhattan*, Nro. 010 Publishers, Rotterdam;. pp. 46-67.

Koolhaas, Rem (1994) *La ciudad genérica*. Madrid: Gustavo Gili.

Lacarrieu, Mónica et al. (2009). "Miradas antropológicas de la ciudad: desafíos y nuevos problemas". *Cuadernos de Antropología Social*, Nro. 30, Sin mes, pp.7-16. Buenos Aires - Argentina.

Lacarrieu, Mónica. (2007). "La 'insoponible levedad' de lo urbano". *Eure*, XXXIII, Nro. 99, agosto, 47-63. Santiago de Chile.

Laverde Amaya, Isidoro. (1889). *Un viaje a Venezuela*. Bogotá: La Nación.

Lefebvre, Henri (1971) *De lo rural a lo urbano*. (Antología preparada por Mario Gaviria) Barcelona: Ediciones Península.

Lefebvre, Henri (1988) *La producción del espacio*. Barcelona: Antrophos.

Lindón, Alicia (2007a). "Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales." *Eure*, XXXIII, Nro. 99, agosto, pp. 31-46. Santiago de Chile.

Lindón, Alicia (2007b) "El constructivismo geográfico y las aproximaciones cualitativas". *Revista de Geografía Norte Grande*, junio, Sin mes, pp. 5-21. Santiago de Chile.

Lindón, Alicia (2007c) "Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios urbanos y cómo actúan en la ciudad?" *Eure*, XXXIII, agosto, Nro. 99 pp. 89-99, Santiago de Chile.

Lindón, Alicia et al. (Coord.) (2006) *Lugares imaginarios en las metrópolis*. México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.

Lobo Quintero, William (Ed.) (2011) *Pensar a Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes, Talleres Gráficos Universitarios.

Lynch, Kevin (2001). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Malosetti Costa, Laura (2007) *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Marchán Fiz, Simón (1986) *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Molina, Pedro (2008) *Las huellas en el muro. Historia del Edificio central de la ULA*. Mérida: Secretaría de la Universidad de los Andes, Talleres gráficos.

Mongin, Olivier (2006) *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.

Monsiváis, Carlos (1995) *Los rituales del caos*. México: Editorial Era.

Monsiváis, Carlos (2006) *El centro histórico de la ciudad de México*. Madrid: Turner.

Morse, Richard et al. (1981). *Ensayos históricos-sociales sobre la urbanización en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Morse, Richard y Jorge Hardoy (1985) *Cultura urbana Latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO.

Moscovici, Serge (1961) *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemal.

Muñoz, Meridalba (2000). *Manuel Mujica Millán. Aproximación a su idea de ciudad. Proyecto de la urbanización "El Rosario" en Mérida*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

Narváez, Adolfo (2003) *Teoría de la arquitectura. Aproximación a una antropología de la arquitectura y la ciudad*. México: Trillas.

Nordenflycht, Adolfo y Darcie Doll (Comp.) (2009) *Ciudades (in) ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*. Santiago de Chile: Puerto de Escape, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso/Programa de Posgrado en Literatura.

Otto Wagner. (1911) *Die Grosstadt*, (Traducido al inglés como "The Development of a Great City" *The Architectural Record* 31 (Mayo, 1912): 485-500.

Panoksky, Erwin (1999) *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.

Pérez, Rebeca (Ed.) (2012) *Geografía cultural. Panorámicas del paisaje*. Madrid: Editorial Académica Española.

Pérgolis, Juan Carlos (2000) "Estética del desarraigo en la ciudad nómada". *Revista de Estudios Sociales*, Nro. 005, enero, Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia.

Pérgolis, Juan Carlos y Jairo Valenzuela (2008) "El método en dos investigaciones urbanas: Estación Plaza de Bolívar e imaginarios y representaciones en el transporte público de pasajeros" *Revista de Arquitectura*, Nro. 10, sin mes, pp. 15 - 25. Universidad Católica de Colombia.

Picón Lares, Eduardo (2008) *Revelaciones de antaño. Tomo I* (Prólogo de Luigi López). Mérida: Ediciones del Rectorado de la Universidad de Los Andes (Primera edición, 1938).

Picón Lares, Roberto (1952) *Obras escogidas de Roberto Picón Lares II. Apologías*. (Prólogo de Mario Briceño Iragorry). México: Editorial Cultura.

Picón Salas, Mariano (1966). *Suma de Venezuela*. Caracas: Doña Bárbara.

Picón, Juan de Dios (1973) *Estadística y descripción geográfica, política y agrícola e industrial de todos los lugares de que se compone la Provincia de Mérida de Venezuela*. Mérida: Consejo de Publicaciones (primera edición 1831).

Quesada, Florencia (2007) *La modernización entre cafetales. San José de Costa Rica, 1880-1930*. Helsinki: Universidad de Helsinki/Instituto Renvall.

Rama, Ángel. (2004) *La ciudad letrada*. (Prólogo de Carlos Monsivais) Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Rodríguez, Carlos (Comp.) (1996) *Testimonios merideños*. Mérida: Solar.

Romero, José Luis (1986) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores (primera edición, 1976).

Romero, José Luis (2009) *La ciudad Occidental. Culturas urbanas en Europa y América*. (Prólogo de Adrián Gorelik) Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Rondón, Jesús. (1977). *Acontecer de Mérida 1936 - 1958*. Caracas: Editorial Arte.

Rossi, Aldo (1975) "La arquitectura análoga", *Construcción de la ciudad*, 2C, Nro. 2, Madrid, pp. 8-11.

Rossi, Aldo (1986) *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Salas, Tulio (1958) *De mi solar. Poesías*. (Prólogo de Carlos Salas) Mérida: Picongraf.

Sansot, Pierre (1984) *La poética de la villa*. Madrid: Espasa Calpe.

Sant'Elia, Antonio (1914) "Manifiesto de arquitectura futurista" en: Reyner Banham (1971) *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sennett, Richard (1991) *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal Travesías, (traducción Miguel Martínez - Lage).

Sica, Paolo (1977) *La imagen de la ciudad. De esparta a Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, (Primera Edición en italiano. 1970).

Silva, Armando (Comp.) (2007) *Imaginarios urbanos en América Latina. Urbanismos ciudadanos*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies.

Silva, Armando (1992) *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Silva, Carlos (s/f) *Historia de la pintura en Venezuela. III*. Caracas: Armitano.

Silvestri, Gabriela y Fernando Aliata (2001) *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Simmel, George (2007) *Imágenes momentáneas*. Barcelona: Gedisa.

Steller O., David (1998) *La ciudad Medieval. Factor de importancia para el advenimiento del capitalismo*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales/UCV, División de publicaciones.

Tafuri, Manfredo (1972) "Para una crítica a la ideología arquitectónica" en: *De la Vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Teoría de la arquitectura (2003) Madrid: Taschen (prólogo Bernd Evers, introducción Christof Thoenes).

Un paisaje palladiano. Obras de Andrea Palladio en Véneto (1998) Verona: Centro Internacional de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio.

Vargas Melgarejo, Luz (1994) "Sobre el concepto de percepción". *Alteridades*, Nro. 8, Sin mes, pp. 47-53. Iztapalapa - México.

Viala, Lois y Simoneta Villepoux (Coords.) (2007) *Imaginaire, territoires, sociétés: Contribution à un déploiement transdisciplinaire de la géographie sociale*. Montpellier: Université Paul Válerý.

Vilches, Lorenzo (1997) *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.

Von Dangel, Miguel (1997) *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*. Caracas: Ex Libris.

Waisman, Marina (1993) *El interior de la historia*. Bogotá: Escala.

Wentzlaff-Eggebert, Harald. (Ed.) *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como prácticas de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid: Iberoamericana.

Williams, Raymond (1997) *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Zunzunegui, Santos (1995) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, Universidad del País Vasco.

B) Consultadas

Almandoz Marte, Arturo (2003) "Historiografía urbana en Latinoamérica: del positivismo al postmodernismo" *Diálogos, DHI/UEM*, Nro. 1, Vol. 7, pp. 117-156. Brasil.

Antúnez, Ángel y Carmen Aranguren (Coord.) (2006) *Itinerarios y enseñanza de la memoria urbana de Mérida*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico-ULA.

Ardao, Alicia (1984) *El café y las ciudades en los Andes venezolanos (1870 - 1930)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Arellano, Alfonso (2001) *Arquitectura y urbanismos modernos en Venezuela y en el Táchira*. San Cristóbal: Fondo Editorial de la Universidad del Táchira, UNET.

Arraíz. Rafael (2006) *Imago mundi. Crónicas de viajes*. Caracas: Critería Editorial.

Brewer-Carías, Allan (2006) *La ciudad ordenada*. Caracas: Critería Editorial.

Briceño Iragorry, Mario (1983) *Los Riberas*. Caracas: Fundación Mario Briceño Iragorry (Primera edición 1952).

Burke, Peter (2007) "La historia cultural y sus vecinos" *Alteridades*, Vol. 17, Nro. 33, pp. 11-117. Iztapalapa - México.

Buzai, Gustavo (2003) *Mapas sociales urbanos*. Buenos Aires: Editorial Lugar.

Calvo Albizu, Azier (2007) *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Cartay, Rafael (2003) *Fábrica de ciudadanos. La construcción de una sensibilidad urbana (Caracas 1870-1980)*. Caracas: Fundación Bigott.

Cartay, Rafael (1988) *La mesa de la meseta*. Mérida: Editorial Venezolana.

Castell, Manuel (1985) *Crisis urbana y cambio social*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Colina, Carlos (Comp.) (2007) *Ciudades glocales. Estéticas de la vida cotidiana en las urbes venezolanas*. Caracas: Miguel Ángel García Editorial.

Cuadra, Álvaro (2003) *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

De Certeau, Michel et al. (2006) *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, (Primera reimpresión en español, traducción de Alejandro Pescador).

De Navascués, Javier (2007) (Coord.) *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.

Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio (2000) Barcelona: Editorial Ariel.

Epistolario: Briceño - Iragorry y Picón Salas. (2002) (Estudio preliminar R. A. Rivas Dugarte). Maracaibo: Universidad Cecilio Acosta.

Fundación Polar (1999) *Ciudad, públicos y consumo cultural.* (Presentación Graciela Pantin) Caracas: Editorial Ex Libris.

García Canclini, Néstor (2005b) *La globalización imaginada.* Buenos Aires: Paidós.

Gómez, Jorge (2007) *Mérida ciudad y testimonio. Aproximación a la imagen de una urbe (1880-1960).* Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Proyecto Akademia.

Harris, Walter D. (1975) *El crecimiento de las ciudades en América Latina.* Buenos Aires: Ediciones Marymar.

Heffes, Gisela (2008) *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Henríquez Vera, Rigoberto (2003) *Anécdotas y relatos.* (Prólogo Alfonso Ramírez) Mérida: Publicaciones Rohevé.

Hiernaux, Daniel (2008) "De los imaginarios a las prácticas urbanas: construyendo la ciudad de mañana" *Iztapalapa. Agua sobre las lajas.*, enero-diciembre, Nro. 64-56, Año 29, pp. 15-35. Iztapalapa - México.

Lobo Quintero, William (2007) *Mérida sostenible. Una ciudad para la gente.* Mérida: Publicaciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes.

Magariños, Santiago (1977) *La ciudad y el hombre.* Caracas: Maraven, Ediciones Culturales.

Marot, Sébastien (2006) *Suburbanismo y el arte de la memoria.* Barcelona: Gustavo Gili.

Modernidad y postmodernidad en América Latina. Estado del debate. (1991) (Presentación de Silvia Arango). Bogotá: Escala.

Menotti Spósito, Emilio (1967) *Obras selectas.* (Prólogo de Humberto Tejera) Mérida: Biblioteca de Autores y temas merideños.

Monotti Spósito, Emilio (2008) *Motivos lugareños. Apostillas históricas.* (Prólogo de Luigi López y Carlos Chalbaud Zerpa) Mérida: Ediciones del Rectorado de la Universidad de Los Andes; (Primera Edición 1930).

Navarrete, José Antonio (2009) *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Negrón, Marco (2004) *La cosa humana por excelencia. Controversias sobre la ciudad.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Núñez, Enrique Bernardo (2004) *La ciudad de los techos rojos. Una selección.* Caracas: Monte Ávila.

Páez R., Christian (1992). *La plaza mayor de Mérida. Historia de un tema urbano.* Caracas: Academia Nacional de la Historia (Colección libro menor).

Piccinato, Giorgio (2007) *Un mundo de ciudades.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Picón Salas, Mariano (1983) *Viejos y nuevos mundos.* (Prólogo Guillermo Sucre). Caracas: Biblioteca Ayacucho, nro. 101.

Picón Salas, Mariano (1998) *Las nieves de antaño. Pequeña añoranza de Mérida.* (Primera edición 1958).

Pineda, Rafael (1989) *Iconografía de Mariano Picón Salas.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Próspero, Jorge et al. (Comp.) (2005) *Nuevas identidades urbanas en América Latina.* Buenos Aires: Espacio Editorial.

Ramírez, Beatriz (Comp.) (2006) *El espacio público. Entre la Universidad y la ciudad.* Mérida: Publicaciones del Vicerrectorado Académico, ULA.

Reissman, Leonard (1970) *El proceso urbano.* Barcelona: Gustavo Gili.

Rodríguez, José Ángel (Comp.) (2000) *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI.* Caracas: Fondo

Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Sánchez, Celso (1999) *Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura*. Madrid: Tecnos.

Taylor, Charles (2006) *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.

Torres, Catalina (1994) *La Catedral de Mérida*. Caracas: La India.

Vázquez, Félix (2001) *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Buenos Aires: Paidós.

Vegas, Federico (2007) *La ciudad y el deseo*. Caracas: Fundación Bigott.

Yory, Carlos (Ed.) (2007) *Espacio público y formación ciudadana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Zambrano, Gregory (Comp.) (2007) *Odiseo sin reposo. Mariano Picón Salas y Alfonso Reyes (Correspondencia 1927 - 1959)*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Zambrano, Gregory (2003) *Mariano Picón Salas y el arte de narrar*. Mérida: Ediciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes.

Zambrano, Gregory (2008) *Mariano Picón Salas*. Caracas: Editora El Nacional, Vol. 88.

C) Electrónicas citadas

Aldo Rossi (1960) *El problema de la periferia en la arquitectura moderna*, Revista Casabella Continuitá, 244. [Disponible, <http://issuu.com/faximil/docs/1975-2c-05>].

Almandoz Marte, Arturo (2002a) "Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva Latinoamericana" *Perspectivas urbanas*.

Nro 1, Sin mes, pp. 29-39. Madrid. [Disponible, <http://www.etsav.upc.es/urbpersp/num01/index.htm>].

Greene, Ricardo (2008) "Imaginando la ciudad: revisitando algunos conceptos claves". *Bifurcaciones*. Nro. 7. Santiago de Chile [Disponible, World Wide Web document, URL: <http://www.bifurcaciones.cl/007/Editorial.htm>]. ISSN 0718-1132].

Hernández, Fernando (2005) "¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?" *Educação e Realidade*, 30 (2), jul/dez: pp 9-34, Rio de Janeiro, [Disponible, <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/12413/7343>].

Quesada, Florencia (2006) "Imaginario urbano, espacio público y ciudad en América Latina" *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*, Nro. 8, abr-jun, Madrid. [Disponible, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a03.htm>].

Rizo, Marta (2006) "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales". *Bifurcaciones*. Núm. 6; Santiago de Chile. [Disponible, World Wide Web document, URL: <http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>]. ISSN 0718-1132].

Salgueiro, Valéria (2002) "Grand Tour: uma contribuição á historia do viajar por prazer e por amor á cultura" *Revista brasileira de História*, vol. 22, nro. 044, São Paulo: pp. 289-310, [Disponible, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26304403>].