

DIÁLOGOS  
ARTE y  
CIUDAD No. 1



Instituto Distrital de los Artes  
IOARTES



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

BOG  
BOGOTÁ  
POSITIVA

GOBIERNO DE LA CIUDAD

liebre lunar  
arte, cultura y educación









DIÁLOGOS  
ARTE y  
CIUDAD

Alcaldesa (D) Mayor de Bogotá  
**Clara López Obregón**

Secretaría de Cultura Recreación y Deporte  
**Catalina Ramírez Vallejo**

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES  
Director General  
**Santiago Trujillo Escobar**

Asesora Misional Dirección General  
**Yolanda López Correal**

Subdirectora de las Artes  
**Bertha Quintero Medina**

Asesora Subdirección de las Artes  
**María Antonia Giraldo**

Subdirectora de Equipamientos Culturales  
**Ana María Cortés Solano**

Subdirector Administrativo y Financiero  
**Orlando Barbosa Silva**

**Fundación Grupo Liebre Lunar**  
Coordinación Editorial  
y Coordinación Diálogos Arte y Ciudad.  
Tertulias Rodantes: “Primera jornada.  
Rapsodias en Bogotá. Pensamiento  
y prácticas estéticas en la ciudad”

Diseño  
**La Silueta Ediciones *www.lasilueta.com***

**Impresión**

**ISBN**

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES  
Calle 8 No. 8 – 52  
Tel. 3795750  
Bogotá, D.C.

DIÁLOGOS  
ARTE y  
CIUDAD







# Contenido

## **Presentación**

*Santiago Trujillo Escobar*

**9**

## **Diálogos arte y ciudad: Tertulias rodantes**

**13**

## **¿Bogotá (como) *ciudad invisible*?**

**Leyendo la ciudad en sus resonancias estéticas**

*Alberto Bejarano*

**23**

## **La potencia y los peligros de la cultura**

*Adriana Urrea*

**41**



# **Presentación**



El Instituto Distrital de las Artes - IDARTES durante su primer año de gestión ha fortalecido los espacios de concertación generados por el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio y de manera complementaria a estos, presenta el programa *Diálogos Arte y Ciudad* con el cual busca generar un espacio para la reflexión y generación de conocimiento en torno al papel que juegan las artes en el desarrollo y apropiación de la ciudad.

Estos diálogos serán realizados de manera periódica entre la academia, los investigadores, los agentes del sector artístico, el IDARTES y la ciudadanía en general con el fin de visibilizar diferencias, entender puntos de vista y comprender los diversos enfoques disciplinarios desde los cuales se estudia el Arte y sus dinámicas.

El diálogo construye, amplía y fortalece las formas de pensamiento, genera conocimiento e incentiva la imaginación, por citar tan solo algunas de las consecuencias benéficas que trae consigo esta forma de comunicación. Por estas razones los *Diálogos Arte y Ciudad* serán una fuente permanente de actualización para las políticas de fomento de las prácticas provenientes de las artes escénicas, la literatura, las artes visuales así como de los proyectos artísticos interdisciplinarios que redundarán en beneficio del fortalecimiento y adecuación de las políticas culturales a las cambiantes necesidades de los agentes y actores de las artes en Bogotá.

**SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR**  
**DIRECTOR GENERAL**





**Diálogos**  
**arte y**  
**ciudad:**  
**tertulias**  
**rodantes**



El Instituto de las Artes (IDARTES) cumple su primer año de existencia y representa la cristalización del deseo de alcanzar una mayor valoración, y un fortalecimiento político, económico e institucional por parte del sector artístico. Aparte de la enorme producción de convocatorias, eventos, consejos de área, estímulos, publicaciones a IDARTES le interesa iniciar una serie de reflexiones en torno a su quehacer, sus políticas y planes. Los *Diálogos de Arte & Ciudad* se inscriben en ese propósito y se plantean desde un doble objetivo:

1. Como un espacio de intercambio y contrastación de reflexiones en torno a las múltiples y complejas relaciones entre prácticas artísticas y ciudad, en particular referidos a la ciudad de Bogotá. Estas relaciones no se refieren solamente a las obras que hablan de la ciudad, se extienden a otras prácticas culturales que involucran lo estético, así no sean ubicables como “obras de arte”. También se refieren a las mismas formas de aproximarse a la ciudad desde modos artísticos de pensar.

2. Como posibilidad de surtir reflexiones referidas de las prácticas artísticas y de su lugar y sentido en la ciudad de Bogotá. Los diálogos pretenden situar a IDARTES como una entidad que, aparte de las funciones asociadas a la producción y ejecución de programas y eventos, piensa y se piensa nutriendo así su organización, acción, evaluación y renovación.

*Tertulias Rodantes* se ajusta a ese doble objetivo mediante un programa continuo en el que periódicamente invitados especiales formulan problemáticas diversas, y sus repercusiones a nivel de la política pública. A partir de estas “provocaciones” se invita a movilizar el diálogo entre los asistentes. Cada diálogo tendrá lugar en diversos espacios de la ciudad, en distintas localidades, a la manera de una tertulia rodante.

### **Ciudad y prácticas artísticas**

Las ciudades contemporáneas, y entre ellas Bogotá, se caracterizan por una creciente complejidad. Podemos hablar de un ente plural, múltiple, informe, pleno de fuerzas, velocidades distintas, poblaciones heterogéneas, imaginarios diversos, multiculturalidad, fragmentación, sectas, tribus, etc. En ella aparecen distintos

actores que expresan su diferencia cultural, existencial y política, muchas veces enunciada desde modelos no argumentativos sino estéticos. Progresivamente se afirman formas locales de vida y organización, lo cual trae consigo la pérdida de modelos centrales de comprensión y organización.

Así mismo, las nuevas tecnologías rompen las formas de identidad y relación marcadas por la territorialidad física y por las memorias de larga duración. La ciudad de hoy, en su complejidad, esta signada por una especie de aleatoriedad caótica propia de los sistemas complejos y abiertos. La ciudad es viva, inestable, barroca; exige miradas igualmente complejas e interdisciplinarias para escucharla, interpretarla y para situarse a tono con su expresión y vitalidad. Las antiguas definiciones disciplinarias parecen quedarse cortas para dar cuenta de esta dinámica. Así mismo, una planificación marcada por modelos técnicos y racionalistas, con un orden preestablecido y distante, es insuficiente para responder a estas nuevas realidades.

En este contexto, las actuales prácticas artísticas desbordan de lejos sus viejas demarcaciones (plásticas, música, teatro, danza, literatura, cine, etc.) y hoy asistimos a tramas expresivas que relacionan diversos lenguajes y materiales. Así mismo se presentan prácticas que no pasan por “obras de arte” y actores que no pretenden ser artistas, y sin embargo hacen uso lenguajes y dimensiones estéticas para dar paso a nuevas voces, grupos minoritarios, movimientos sociales y culturales, renovadas formas de ciudadanía, otras formas de socialidad y comunidad. En suma, una especie de ciudadanía estética, múltiple, plural, y que se expresa y expresa lo minúsculo, lo marginal, lo local, lo silenciado, lo olvidado y lo fracturado.

Este panorama excede una lectura de la práctica artística desde perspectivas ortodoxas o desde concepciones ligadas exclusivamente a modelos de integración y cultura ciudadana. Todo ello pide otras formas de acercamiento y otras formas de pensamiento. No solamente se trata de complejizar la mirada desde el encuentro de disciplinas como la estética y las artes, las ciencias sociales, los estudios culturales, los estudios urbanos, también reclama una aproximación de suyo más estética y menos vinculada

a categorizaciones generales, una aproximación que permita acceder a esa potencia de vida que emerge y late en lo singular, en el detalle, en lo fragmentario, en las asociaciones inesperadas y repentinas, en las nuevas formas de vida, en las nacientes metáforas de la existencia, en aquellos deseos que emergen en cualquier momento y lugar.

Se trata, entonces, de un pensamiento dispuesto a dejarse afectar por esas fuerzas y movimientos, que pueda abrirse a aquellas pasiones que normalmente quedan fuera de los esquemas analíticos. Quizás se necesita comprender la ciudad desde el cruce de disciplinas y prácticas, desde un acercamiento más arriesgado entre modelos científicos y artísticos. Quizás se necesite abordarla de maneras más delirantes y estéticas. Quizás esa misma y renovada relación entre prácticas artísticas y ciudad invite a otros modelos de funcionamiento institucional

Los *Diálogos Arte & Ciudad* intentarán aproximar esta complejidad mostrando nuevas relaciones entre ciudad, prácticas y pensamiento artístico en Bogotá. Paralelamente IDARTES se sitúa en posición de escucha atenta de lo que ocurre en la ciudad y desde ese contacto primordial fundamenta su reflexión de políticas institucionales.

### **Metodología de los *Diálogos Arte & Ciudad***

Los *Diálogos Arte & Ciudad* se llevarán a cabo cada mes en diferentes lugares de la ciudad. No obstante, tendrán una suerte de calentamiento previo a través de cuadernos o un blog en los que se consignarán textos alusivos a las charlas presenciales. Ello permitirá un diálogo más nutrido entre asistentes y expositores. Los temas abordados en los cuadernos y charlas operarán como constelaciones que resuenan entre sí. En tal sentido son variaciones sobre distintos y diversos aspectos de la relación entre prácticas artísticas y ciudad. Aspectos como pensamiento artístico y estudios urbanos; prácticas artísticas y tecnologías; movimientos sociales; ciudadanía y prácticas artísticas; estéticas comunitarias; arte, ciudad y nuevos modos de funcionamiento institucional; prácticas artísticas y minorías, son algunos de los temas desarrollados a lo largo de estos *Diálogos*. Los temas exigen miradas interdisciplina-

res, cada uno de ellos trae consigo distintas perspectivas y experiencias, diversos lugares del conocimiento.

Como parte de las sesiones es factible presentar alguna práctica artística vinculada con los temas a tratar. Una película, documental, video, fragmentos de una obra, etc. se suman a las reflexiones en una suerte de diálogo entre práctica artística y pensamiento.

A nivel operativo, como se indicaba anteriormente, el tema abordado se respaldará con unas lecturas preliminares. La sesión contará con la intervención de dos personas con sus respectivas propuestas alrededor del asunto en cuestión. El cuaderno que acompaña la sesión posterior, aparte de traer las charlas de dicha sesión, recogerá y sintetizará el diálogo de la sesión precedente. De esta manera todas las jornadas se entreveran y relacionan recogiendo lo planteado y relanzándolo hacia temas asociados. Este trabajo preliminar y posterior no solo nutrirá los encuentros, también facilitará la reflexión de IDARTES en torno a sus políticas y planes en tanto que permite sumar una colección de cuadernos que consignen los *Diálogos Arte & Ciudad*

### **Primera jornada. *Rapsodias en Bogotá.***

#### ***Pensamiento y prácticas estéticas en la ciudad***

La primera jornada presentará una mirada amplia acerca de las relaciones entre prácticas artísticas y ciudad. Se intenta abrir modos de pensamiento que hagan justicia a la complejidad de estas relaciones a partir de una lectura que conjuga una relación de disciplinas y perspectivas. En ese sentido esta sesión inaugural puede abrir perspectivas metodológicas y de enfoque con respecto a los próximos diálogos.

### **Charlas**

#### ***¿Bogotá (como) Ciudad Invisible? Leyendo la ciudad en sus resonancias estéticas. Alberto Bejarano***

Italo Calvino nos propone leer y escribir la ciudad contemporánea a través de ciertos signos más o menos invisibles, por invisibles. Calvino lo dice explícitamente en su libro *Ciudades invisibles*<sup>1</sup> al

1 Calvino Italo (2011). *Las ciudades invisibles*. 2011. Madrid, Siruela. 14



proponernos una serie sobre “signos, memorias y muerte” a la hora de pensar la ciudad actual, en las cuales la ciudad no es sólo lo habitable o habitado, sino el espacio de lo imaginario. Ante la pregunta qué es una ciudad, Calvino sugiere que: “es un conjunto de memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque... no sólo de mercancías, sino de palabras, de deseos, de recuerdos”. En nuestra intervención exploraremos las sendas sugeridas por Calvino para repensar la relación entre lo visible y lo invisible y lo narrado y lo imaginado en la Bogotá contemporánea. Para ello nos valdremos de los conceptos de archivo, memoria y resonancia estética cercanos a la filosofía francesa contemporánea, en autores como Foucault, Rancière y Didi Huberman.

### ***La potencia y los peligros de la cultura.***

Adriana Urrea

En el año 2004, el antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo entregó a la ciudad el Documento de Políticas Culturales 2004-2012. Revisado en el 2005, ha sido el derrotero para el desarrollo de las políticas culturales de las dos últimas administraciones de la capital del país. En el marco del Congreso de Cultura y Desarrollo, que tuvo lugar entre el 23 y el 24 de noviembre del presente año, la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, dio a conocer el Plan Decenal de Cultura 2012-2021, que profundiza las políticas culturales 2004-2012 y marca lineamientos para que se consolide la cultura como eje de desarrollo de la ciudad.

La reflexión que pretende hilvanar este texto quiere mostrar la trama de potencia y peligros de la cultura en el marco de la política y de las prácticas artísticas. Tendrá tres hilos conductores (cuyos colores iremos construyendo en conjunto):

La ciudad como un espacio banal en el sentido como lo entiende el geógrafo brasileño, Milton Santos<sup>2</sup>: “El espacio banal, en la definición que propongo hoy es el espacio de todas las empresas, de todas las instituciones, de todas las personas, todas; y no el espacio de una empresa, de una institución, de una persona. Porque la existencia

---

2 Santos Milton (1999), *El territorio: un agregado de espacios banales, en América Latina: lógicas locales, lógicas globales*, Miguel Panadero Moya y Francisco Cebrián Abellán, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 31-38.

no excluye la presencia de la sociedad, el trabajo de cada persona contribuye a la producción de ese cotidiano que, cada vez será parte de nuestro trabajo. Habría que superar la visión del espacio particular, espacio de la política, espacio de la cultura, espacio de lo económico, y volver a las fuentes de la Geografía, proponiendo otra vez esa idea de espacio banal”.

La tensión entre macropolítica y micropolítica en el ámbito de la cultura en ese espacio banal, a partir del texto de Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolíticas. Cartografía del deseo*.

El vínculo entre prácticas artísticas, culturales y política en un pensamiento estético que recupera lo micro, el detalle, lo móvil, lo efímero. Usaremos para tejer esta constelación dos fuentes. Por un lado, algunas reflexiones de Walter Benjamin sobre la escucha, lugar constitutivo de lo político, y sobre la ciudad de París, que nos remitan a Bogotá; y por otra, un cuento de Roberto Burgos Cantor, *Estas frases de amor que se repiten*

## Participantes

### Alberto Bejarano

Escritor, politólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Master en Sociología de la Universidad Sorbona Nueva. Master en Filosofía de la Universidad Paris 8. Becario del Gobierno Francés. Profesor de la Universidad Externado, 2005-2009. Doctorando en Filosofía Universidad Paris 8, 2008-2012. Becario de Colfuturo 2009-2011.

### Adriana María Urrea

Filósofa y candidata a Doctorado de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá en la que indaga la poética de la relación de Édouard Glissant y el universo del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor. Ha combinado su vida académica con el trabajo en el mundo de las artes, la cultura y editorial desde el sector público y privado. Fue fundadora de la primera agencia literaria que hubo en Colombia, *La Bicicleta Invisible*, y Subdirectora de Fomento a las Artes y las Expresiones Culturales del antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Su trabajo teórico se ha desarrollado en el contexto de la Estética, la Filosofía del Arte,

la Filosofía Política y la relación Filosofía Literatura. Es miembro fundador del Núcleo de Estética de la Pontificia Universidad Javeriana y de Mapa Teatro en Colombia. Actualmente se desempeña como profesora Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, como profesora en la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y como asesora de proyectos editoriales.

**Obra o práctica artística invitada  
a complementar la jornada**



¿Bogotá  
(como)  
*ciudad*  
*invisible?*  
leyendo la  
ciudad en sus  
resonancias  
estéticas

ALBERTO BEJARANO



*Rapsodias en Bogotá. Primera jornada de Pensamiento y prácticas estéticas en la ciudad. IDARTES.*  
Diciembre 16 de 2011



## **Postal dual No 1. (Re)creación urbana. Bogotá. De la serie *Ciudades Invisibles hoy*. Foto de Aquiles Cuervo.**

“También yo he pensado en un modelo de ciudad del cual deduzco todas las otras, respondió Marco. Es una ciudad hecha sólo de excepciones, exclusiones, contradicciones, incongruencias, contrastados. Si una ciudad así es absolutamente improbable, disminuyendo el número de elementos anormales aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente exista. Por lo tanto basta que yo sustraiga excepciones al mismo modelo, y de cualquier manera que proceda llegaré a encontrarme delante de una de las ciudades que, si bien siempre a modo de excepción, existen. Pero no puedo llevar mi operación más allá de ciertos límites: obtendría ciudades demasiado verosímiles para ser verdaderas”. (Bolaño, 2004, 83).

“La ciudad es un mundo. En primer lugar porque es un lugar: un espacio simbolizado, con sus coordenadas, sus monumentos, y su potencia de vocación, todo aquello que comparten todos los que dicen ser de una ciudad”. (Augé, 1994, 159).

“Los practicantes ordinarios de la ciudad, caminantes, cuyo cuerpo obedece a un texto urbano que escriben sin poder leer”. (De Certeau, 1990, 141)

### **Orden del discurso**

1. Pre-ambular...
2. Prolo(n)gar una ciudad/un texto
3. ¿Qué es una ciudad?...los Pasajes de Bogotá. (Auto)retrato urbano.
4. Fuentes

#### **1. Pre-ambular**

Italo Calvino nos sugiere leer y escribir la ciudad contemporánea a través de ciertas “*Ciudades invisibles*” más o menos inactuales, al proponernos una serie sobre “signos, memorias y muerte” a la hora de pensar la ciudad actual no sólo como lo habitable o habitado, sino ante todo como el espacio de lo imaginario. Ante la pregunta qué es una ciudad, Calvino sugiere que: “es un conjunto de memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque...

no sólo de mercancías, sino de palabras, de deseos, de recuerdos”. (Calvino, 2011, 14). En nuestra intervención exploraremos las sendas sugeridas por Calvino para repensar la relación entre lo visible y lo invisible, lo narrado y lo imaginado en la Bogotá contemporánea. Asumimos una mirada estética que lee la ciudad como un texto en permanente mutación, en el cual lo cotidiano es la dimensión privilegiada para tratar de captar ciertos movimientos de las almas y los cuerpos en el espacio, ya que como lo señala Cuesta Abad: “lo cotidiano pertenece al orden de lo imaginario, y lo que sus imágenes ocultan y exhiben a la vez la defeción de lo más visible bajo nuestra mirada, absorta en la memoria y la expectativa de su propia hipnosis”. (Cuesta Abad, 2009, 10).

Pensar la emergencia de las relaciones entre lo estético y la ciudad en el nuevo Milenio –a la manera de escritores, pensadores y artistas como Italo Calvino, Georges Perec, Paul Virilio, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman- supone partir de tres premisas fundamentales:

- 1) Percibir la ciudad actual como un tejido de afectos y *topos* simbólicos que sobrepasa cualquier delimitación cuantitativa;
- 2) Entender lo estético como una puesta en escena del pensamiento sobre lo sensible, más allá de cualquier subordinación a la filosofía como único centro;
- 3) Dialogar inter-disciplinariamente entre saberes y formas de abordar y habitar la ciudad que atraviesan las prácticas estéticas de los ciudadanos.

Comencemos diciendo que no deja de ser paradójico que el autor que quizá sintetiza de la mejor manera una idea de ciudad como punto de encuentro de significados sea un arquitecto-endesplazamiento hacia la filosofía y lo estético. Nos referimos a Paul Virilio, quien en su temprano libro de 1976, *La inseguridad del territorio*, sienta las bases para pensar la ciudad en un plano biopolítico, agonístico, y a la vez utópico. Porque, de eso se trata: de no perder de vista el carácter simbólico de la ciudad moderna, unido a lo político (es decir a lo utópico como puente entre lo real y lo imaginado) y a lo estético como exploración del habitar de lo humano. Es Virilio quien planteará la necesidad de estudiar la ciudad desde lo inexplorado, lo banal, lo minúsculo y casi “inin-

terezante” que escapa a la mirada de lo usual, lo monumental y lo exótico. Es Virilio quien en buena medida inspirará a escritores como Calvino y Perec, -además de hacerlo con Foucault y Deleuze- en sus incursiones “infraordinarias” definidas por Perec como lo a-sistemático, donde lo urbano se convierte en un texto donde coexisten la vigilia y el sueño como dos dimensiones complementarias de lo real. En Perec por ejemplo, estudiar la ciudad es cuestión de resonancias múltiples entre los tipos de espacios, entre lo que él llama, “especies de espacios”, y sus ejercicios consisten en inventariar (“espacio inventario, espacio inventado”) el habitar desde la página hasta el espacio (sideral), pasando por la cama, la habitación, el apartamento, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, el país, Europa y el mundo. Pero como lo que nos compete es la ciudad, veamos su definición:

Una ciudad: piedra, cemento, asfalto. Desconocidos, monumentos, instituciones.

Megalópolis. Ciudades tentaculares. Arterías. Muchedumbres.

¿Hormigueros?

¿Qué es el corazón de una ciudad? ¿el alma de una ciudad? ¿por qué se dice que una ciudad es fea o bonita? ¿qué tiene de bonito o de feo una ciudad? ¿cómo se conoce una ciudad? (Perec, 2007, 99).

Decíamos hace un momento que parece paradójico que sea un arquitecto y urbanista como Virilio el que acompañe el camino de escritores y filósofos que piensan e interactúan en los micromundos de la ciudad y lo mencionamos no porque desconozcamos los aportes de urbanistas como Le Corbusier (para sólo citar un caso) a la hora de pensar una ciudad-soñada, sino porque a menudo, cada disciplina se mantiene solidamente afincada en su esquina del ringside, asomándose tímidamente de vez en cuando a la otra esquina. Aquí reside una de las particularidades de los autores que hemos evocado al principio: son una plataforma común para ver la ciudad en sus intersticios a través de un caleidoscopio.

Este acercamiento posmoderno a la ciudad proviene, no obstante, de Walter Benjamin y de la París de Baudelaire como símbolo y expresión de lo (sobre)moderno (Augé) en escenarios como las exposiciones universales y los bulevares de Haussmann que ya en esos tiempos evidenciaban la acelerada y dramática transformación de la ciudad en una inmensa tela (toile) diseñada para ser en sí misma la expresión de la fetichización de las mercancías. En ese sentido, podríamos decir que es necesario partir de *París, capital del siglo XIX* de Benjamin para comprender mejor las mutaciones de la ciudad-tránsito actual (Virilio).<sup>1</sup>

En Benjamin la ciudad es ante todo el espacio donde conviven fantasmagóricamente dos dimensiones esenciales de lo humano: el presente y el no-presente (Rancière), expresados en lo que el filósofo alemán llamaba la “experiencia del duelo y del deseo: memoria y esperanza”. Eso son las ciudades para Benjamin (de allí la importancia que éste le daba a su idea del “arte de perderse en la ciudad”). De este punto parte Virilio para internarse en uno de los conceptos vitales de su obra: el habitar y su relación con el concepto de ciudadanía: “me interesa la palabra “ciudadano”, el habitante de la ciudad....(estudiar cómo) la técnica indecible de la paz total transforma el estado de excepción en un acontecimiento de la vida cotidiana, sobre el cual nadie, en el fondo, desea interrogarse”. (Virilio, 1976, 67). La manera cómo estudiamos el habitar de/en la ciudad nos da en buena medida, dice Virilio, una idea de lo humano/lo animal y es allí donde lo estético, o mejor sea decir, las prácticas estéticas, nos sirven de pre-texto para analizar la forma como miramos (en la) ciudad y cómo ella nos mira a nosotros (Didi-Huberman<sup>2</sup>). Este es nuestro itinerario: buscamos explorar la ciudad a través de un juego de miradas en torno a lo visible y a lo invisible. Para ello, bucaremos entre andenes teóricos y pasajes bogotanos más o menos invisibles, pero igualmente reveladores.

1 3 Queremos exponer una idea complementaria: uno de los ejes esenciales para acercarse a la ciudad es repensar el concepto de “velocidad” -los usos y devenires del tiempo en la vida moderna- y la manera como afecta las relaciones de los ciudadanos entre sí (artistas o no) y con el espacio; es un tema central en la literatura del siglo XX desde Joyce y Woolf, pasando por Beckett y Bolaño

2 4 Según Didi-Huberman: “Todos llevamos el espacio directamente sobre la carne. El espacio, que no es una categoría ideal del entendimiento, sino el elemento inadvertido, fundamental de todas nuestras experiencias sensoriales o fantasmáticas”. (Didi-Huberman, 2010, 170).

## 2. Prolo(n)gar una ciudad/un texto.

Tal como lo sugiere Michel Foucault, el aporte singular de la filosofía radica en interrogarnos críticamente sobre cómo vemos la actualidad<sup>3</sup> y sobre lo que él define como “campo de experiencias posibles”, o para decirlo en otros términos, el lugar de la filosofía está en pensar y habitar el no-lugar tal como ha sido estudiado por Husserl, Heidegger, Bachelard o Queneau. Ahora bien, ese no-lugar es lo que Virilio define como “utopía ecológica” o estudio de la Ciudad, es decir, pensar la ciudad desde la filosofía significa asumir el riesgo de no-situarse en una posición fija que determine la forma como (nos) vemos en la ciudad, y enfrentarse por lo tanto, a la incertidumbre de recorrer la ciudad desde una extrema cotidianidad inminente. Virilio lo llama, “estética de la desaparición”: ejercicio de recreación permanente pero irregular en la ciudad a través del estudio de micro-mundos a la manera de Perec que *siempre* amenazan ruina. Ejercicio de rastreamiento infraordinario donde, “habría que abandonar toda idea preconcebida. Dejar de pensar en términos muy elaborados, olvidar lo que han dicho los urbanistas y los sociólogos”. (Perec, 2007, 99).

Se trata de estudiar la “riqueza del instante” a la que aludía Bachelard, de rastrear las huellas, vestigios y trazos que atestiguan las metamorfosis más o menos invisibles de la ciudad y sus habitantes; dicho rastreamiento incesante constituye nuestro método para tratar de aprehender la ciudad y sus bifurcaciones. Esta suma de miradas oblicuas es una coartada contra el olvido y la sedentarización/estandarización de la vida urbana. Es necesario enfatizar en que no se trata de cualquier mirada, pues hay que:

“mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan solo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia”. (Virilio, 1988, 40).

---

3 5 Foucault exponía en estos términos el lugar de la filosofía: “la filosofía como superficie de emergencia de la actualidad, la filosofía como interrogación del filósofo sobre ese “nosotros” del que hace parte y con respecto al cual ha de situarse...¿cual es mi actualidad? ¿cuál es el sentido de esta actualidad?...¿qué es la actualidad?, ¿cuál es el campo actual de las experiencias posibles?”. Foucault, Michel, *Le gouvernement de soi et des autres*, Gallimard, Paris, 2008, p 14 y 22

**Postal dual No 2. Viajantes-sin-comercio, anónimos y eternos. París. De la serie Ciudades Invisibles hoy. Foto de Aquiles Cuervo.**

La ciudad es el espacio de lo fugaz y de lo interminable, de lo eternamente inacabado y de lo por-venir, es una postal que no puede enviarse porque nunca termina de escribirse. Aquí los ciudadanos son fuente y destino del devenir urbano, aunque cada vez se hable más de ellos en un lenguaje técnico como “usuarios” o “clientes”. Quizá una de las preguntas indispensables para seguir avanzando en nuestros planteamientos preliminares sea: dime cómo habitas/ lees la ciudad y te diré quien eres. Hay un arte-de-la-ciudad que no se reduce a pensar cómo un artista describe o interviene una cierta realidad y que va más allá de una sofisticada enciclopedia urbana, por muy completa que pretenda ser. Este arte de habitar la ciudad nos habla de cómo vivimos-juntos y de cómo (nos) (re) creamos constantemente, en especial a través de la imaginación, la ciudad que creemos nuestra, pero que como lo señala Derrida para la lengua, es algo que siempre se nos escapa y nunca deja de ser ante todo una promesa. Así, en palabras de Virilio: “habitar significa en primer lugar investir un lugar, apropiárselo. A las dimensiones puramente métricas de un volumen edificado se adjuntan las dimensiones afectivas que construyen las vivencias de los habitantes: el uso cualifica el espacio y no a la inversa”. (Virilio, 1976, 147). Dicho estar-juntos tiene que ver también con la lectura crítica de la modernidad de autores como Rancière<sup>4</sup> o Augé<sup>5</sup>, quienes señalan la importancia de redefinir lo político a partir de lo cotidiano y lo banal. Hablamos de una poética-de-la-ciudad que se construye entre trazos sutiles, lejos de museos y academias y que sólo logra ser rastreada en los márgenes, en los claroscuros de la historia. En ese sentido, las miradas literaria de Calvino y Perec problematizan y fabulan aún más nuestras precarias certezas sobre lo humano en la ciudad y nos sugieren rutas de aproximación estéticas basadas en

4 6 “Un estar-juntos que es un estar-entre: entre varios lugares y varias identidades, varios modos de localización y de identificación. Es una herejía o errancia moderna”. (Rancière, 1993, 116).

5 7 Un fragmento de relato-urbano: “Las ciudades son aun hoy una combinación de lugares y en ese sentido están ligadas a la Modernidad, pero, por otra parte, nos preocupa verlas despersonalizarse, uniformarse, extenderse como imperios, suscitar identidades de “segundo orden” que se afirman fuera de ellas o contra ellas”. (Augé, 1994, 158).





historias mínimas, minimalistas, microscópicas, de los ciudadanos; miradas de lentes infra-ordinarios que no intentan captar una totalidad efímera y artificial de la ciudad en nombre de un saber particular y arbitrario, sino que se interesan por mostrar la necesaria y estimulante coexistencia entre lo micro y lo macro, entre lo visible y lo invisible, entre lo decible y lo indecible. En esa medida, nuestra perspectiva de análisis topológico (Bachelard) concibe lo estético como una incursión (en lo) sensible, fragmentaria, donde la ciudad es percibida como un infinito texto, plural y anónimo, del cual solo podemos ver y decir signos, más o menos paradójicos y ambiguos. Entre más crece la ciudad vertical (sueño y pesadilla de Klee, Lang y García Lorca para solo citar un par de luminosos faros) más difícil –y urgente– se hace recorrer la ciudad (sub)terránea y peatonal, y sus pasadizos en vía de extinción, como los pasajes del siglo XX en Bogotá, de lo que nos ocuparemos más adelante.

Quizá por eso cuando se habla de progreso en los “estudios urbanos”, es indispensable agregar la palabra “desaparición”, desde una mirada estética, no porque se esté afirmando que la ciudad es vista como (una pieza de) museo, sino más bien porque es en lo casi imperceptible y en lo impensando en donde suele jugarse también el destino y devenir de la ciudad. Enfrentarse a la desaparición es sumergirse en lo fantasmagórico sugerido por Benjamin y Didi-Huberman, así como lo ha venido haciendo en los últimos años la Cinemateca Distrital en conjunto con el Instituto de Patrimonio Distrital, a través de convocatorias destinadas a rastrear y visibilizar los rostros y rastros de la ciudad a través del cine.<sup>6</sup>

**Postal dual No 3. Suspensión del tiempo-espacio gracias al cine. Cinemateca Distrital de Bogotá y Rue Champo o Calle bis del cine en París. De la serie Ciudades invisibles hoy. Foto de Aquiles Cuervo.**

Dicha búsqueda coincide con las propuestas que venimos resaltando en autores como Virilio.<sup>7</sup> Frente a la “disneylandización” del ha-

6 8 Ver nuestra modesta contribución sobre este tema alrededor la figura del extra en el libro colectivo, Bogotá Fílmica, 2011.

7 9 Según el teórico urbano francés: “el estudio de la evolución de las salas cinematográficas es útil para comprender el fenómeno urbano: la enorme nave oscura cede el puesto a pequeños



bitar que estandariza nuestras miradas y experiencias, el arte y lo estético son una barricada simbólica, una resistencia plural que nos recuerda uno de los lemas más sonoros de Mayo del 68: “sous les pavés, la plage”! (“bajo el pavimento, la playa”). Un par de años antes ya Bachelard prefiguraba estos hechos-estéticos con estas palabras: “la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia”. (Bachelard, 2011, 19). En nuestro caso, queremos insistir en la idea de poética-de-ciudad que hemos esbozado, recordando que entendemos por poética un acto político en desplazamiento, donde lo ideológico no prima sobre otras variables, tal como lo sugiere Rancière, “la diferencia de la poética es también de política”. (Rancière, 2009, 83).

### 3. ¿Qué es una ciudad?...los pasajes de Bogotá. (Auto)retrato urbano.

**Postal dual No 4.** *¿Sombras-nada-más? Bogotá-Rosario sin escalas. De la Serie Ciudades Invisibles hoy. Foto de Aquiles Cuervo.*

“No soy una vaca que rumie el pasto del día anterior. Mi deseo es ser un maestro de cocina que prepara sus guisos con mantequilla fresca y hace el consomé con la carne viva de la contemporaneidad”. (Gombrowicz, 1987, 162).

Los pasajes de Bogotá son lugares suspendidos por (en) el tiempo-espacio donde el paisaje sonoro habitual de la ciudad se transforma en una serie de postales luminosas de otras épocas. Su origen se remonta a la París de la primera mitad del siglo diecinueve tal como puede apreciarse en Balzac y sus *Ilusiones perdidas*, en Baudelaire, en Mallarmé y en otros poetas. Si bien es cierto el pasaje nació con una vocación comercial ligada a las vitrinas y al acceso a nuevos bienes diseñados para los nuevos burgueses, rápidamente dio origen a otro tipo de personajes que no iban a comprar o vender nada: hablamos de los paseantes dedicados por

---

volúmenes aislados que se asemejan, extrañamente, a las células de los medios de transporte... la cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine...la ciudad no es ya un teatro (ágora, foro), sino el puro cine de las Luces de la ciudad, que han vuelto a Ur (our-la luz) creyendo que el desierto no tenía horizonte”. (Virilio, 1988, 73).



igual al ocio y a la contemplación, a ver y ser vistos con sus trajes por lo general “dandescos” (¡léase de Dandys!) y su forma zigzagueante de caminar y de mirar y de absorber las atmósferas de estos lugares de “tránsito” pero a la vez de ensueño y alteración de la realidad. En un pasaje no se pasa solamente de un lugar a otro. Hay una nutrida literatura sobre los pasajes, vistas por urbanistas, cineastas, pintores, historiadores y en especial por poetas ambulantes como Verlaine, Rimbaud y Lautréamont.

Nuestro paseo por los pasajes de Bogotá comienza en San Victorino. Avenida Jiménez con Avenida Caracas, justo al frente de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano que por estos días cumple veinticinco años. Nos bajamos de la Oruga Roja y lo primero que observamos es a una pareja colombo-europea que toma fotos apresuradas con su mini-cámara digital a prueba de golpes (mas no de robos) y corre a refugiarse a una panadería, para evitar también el inminente aguacero. Nosotros caminamos a la redonda hasta que damos con el primer pasaje. En otros tiempos San Victorino era el corazón de Bogotá y por sus calles iban y venían todos, hacia otras ciudades y países, buscando la ruta del río Magdalena, primero entre bogas fantasmagóricos y luego entre ferrocarriles espectrales. Un poco más abajo sobreviven las ruinas de la Estación de Trenes de la Sabana que quizá dentro de unos años resucite con el futuro tranvía eléctrico que pasaría por aquí. Hace 60 años aún se podía viajar en tranvía por Bogotá. Fue una historia de algo que comenzó hacia 1880, cuando era de mulas, muchas veces empujado por los mismos pasajeros-semovientes, y podía irse del centro a Chapinero (donde también hay pasajes), de villa en villa, de casa de verano en casa de verano hasta aterrizar en la catedral gótica de Lourdes.

Me cuentan que en la calle 65 con séptima puede verse aún, por ejemplo, la casa de campo del Presidente Rafael Reyes, aquel que decía “menos política y menos administración” y terminó convirtiéndose en dictador tropical y fotografiando para la eternidad a quienes atentaron contra su vida. Pues bien, ahí están las ruinas de su casa, hoy convertida en toda una Mansión Usher (por el cuento de Poe). Pero quizá lo que más se recuerda de todo esto, son los tranvías que merodeaban por Bogotá y que quedaron inmortalizados en las fotos de Sady González el 9 de abril de 1948 cuando

mataron a Gaitán y todo, todo, cambió. Caminando por el centro de Bogotá podemos encontrar viejos Pasajes que nos cuentan la historia de la ciudad “cachaca” ya ida, así como la captó el cineasta José María Arzuaga en su película, *Rapsodia en Bogotá* de 1963 y el fotógrafo Obando, cuya exposición puede verse en la Casa de la Moneda hasta enero. Me dicen que el más antiguo es el Pasaje Hernández, ubicado en la calle 12 con carrera 8, donde aún hoy se puede comprar ropa de la Belle Epoque y conseguir sombreros y bastones que a nuestros abuelos se les olvidó enseñarnos a portar. Cada pasaje tiene su propia historia y conoció su propia época de esplendor. En las fotografías de Manuel H y Hernán Díaz pueden apreciarse los cambios de la ciudad a través de sus pasajes y con un poco de imaginación puede uno dejarse llevar por esos espacios llenos de fantasmagoría y nostalgia. Entre las sombras y los “peces de ciudad” a la manera de Joaquín Sabina, la Grasa de las capitales se cuele por nuestra piel y nos quedamos mirando una serie de espejos bipolares que transmiten sin parar una imagen de nosotros mismos en otras épocas, en otros destinos, y nuestro atuendo informal se convierte en traje largo con chapolas negras y así, simulando ser dandys de un tiempo (a)dorado, nos sentimos personajes de *Midnight en París* de Woody Allen, querámoslo o no.

Caminar por los pasajes es atravesar una frontera invisible y a medida que uno se va internando en esta selva-de-cemento y en los locales comerciales, muchas veces centenarios, y se van descubriendo otros modos, moods, gustos, y otros tiempos, y se va afinando la mirada, revive ante nuestro ojos una Bogotá oculta y casi olvidada. En eso consiste el arte de perderse en la ciudad. Muchas veces solo es cuestión de cerrar los ojos y dejarse llevar por una serie de sonidos más o menos abstractos. Hay que dejarse llevar por lugares como éste, por paisajes sonoros tan luminosos como un claroscuro de Rembrandt, una oda marina de Pessoa o un atardecer con vista al mar de San Bernardo del Viento. Ahora que Bogotá crece hacia arriba desafortadamente como en la peor pesadilla del pintor Georges Grosz, digan lo que digan los expertos, y los falsos-futuristas, venir a pasear por estos pasajes es lanzar los dados de la vida de otra manera y atreverse a desandar el tiempo-espacio y rumiar el presente con otros lentes y menos

filtros, a la manera de Gombrowicz. Los pasajes ya no serán refugio para lo míticos paseantes del pasado, pero siguen siendo un remanso para gatos amarillentos que merodean por ahí en busca de su tiempo perdido y a menudo, recobrado. Otro de los pasajes históricos de Bogotá es el Rivas, en la calle 10 con carrera décima donde puede verse todo lo que el viento no se llevó: percheros, chiffonniers, neceseres, paragüeros, sofás art-deco, bifés de los cincuenta, canastros de mimbre y artesanías maternas. Pero, a diferencia de los pasajes de otros tiempos, aquí ya no encontramos pasajeras-en-trance y los compradores vienen a lo suyo, a toda velocidad, a regatear (deporte nacional por donde se le mire) y a rebuscarse gangas que luego tratarán de revender al mejor postor en otras galerías. En los pasajes-de-antes, en cambio, primaba el ocio sobre el negocio. La gente se ponía a jugar ajedrez y parqués en improvisadas mesas y canastas de cerveza Germania y no había vigilantes ni cámaras secretas ni alarmas automáticas. Propios y extraños deambulaban por los pasajes y se saludaban por su nombre: “buenos días León”, “buenas tardes Debora”, “buenas noches Soledad”. Pero la velocidad moderna barre con todo a su paso y una falsa simultaneidad y ubicuidad da la sensación de sentirnos-más-vivos y en realidad, vivimos menos. Todo tiene que hacerse rápido como en las películas de Jacques Tati, como si fuéramos errantes viajeros de comercio o comisionistas de bolsa enfebrecidos, dos caras de la misma devaluada moneda corriente. Cada quien va a lo suyo o a lo que cree ser suyo, mientras en la ciudad de la furia, entre la grasa de las capitales, siguen matando a pobres corazones. Así como en el cuento de John Cheever, *El nadador*, en el que un hombre nada de piscina en piscina hasta llegar a su casa en un itinerario ruinoso y revelador, nosotros podemos (todavía) hacerlo de pasaje-en-pasaje, entre San Victorino y Chapinero. De ahí hacia delante todo es otra historia. No queda más que andar y salir a dar-vueltas-en-el-aire; salir a medir calles (no a comprar), sin atajos ni mapas ni brújulas y sobre todo, sin relojes. Sin GPS por favor. Lo utópico reside en esos pequeños detalles de la vida cotidiana que a priori son desechados por los afanes de cada día.

**Postal dual No 5. Calles del (falso) sol. Bogotá.**

**De la serie *Ciudades Invisibles hoy*. Foto de Aquiles Cuervo.**





## 4. Fuentes

### Bibliografía

- Augé, Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporaines*, Flammarion: Paris. (hay traducción al español)
- Bachelard, Gaston (2011) *La poética del espacio*, Mexico: FCE.
- Bejarano, Alberto (2011) *Naturaleza muerta con gozque*, en Bogotá Fílmica, Cinemateca Distrital.
- Bolaño, Roberto (2004) *2666*, Anagrama: Barcelona
- Calvino, Italo (2011) *Las ciudades invisibles*, Siruela: Madrid.
- Cuesta Abad, José (2009) *La mirada del día a día*, en *Lo cotidiano*, Madrid, La Fabrica, Photoespaña.
- De Certeau, Michel (1990) *L'invention du quotidien*, Paris, Folio. (Hay traducción al español)
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Bordes.
- Foucault, Michel (2008) *Le gouvernement de soi et des autres*, Paris, Gallimard: (Hay traducción en español)
- Gombrowicz, Witold (1987) *Peregrinaciones argentinas*, Madrid, Alianza.
- Perec, Georges (2007) *Especies de espacios*, Madrid, Montesinos.
- Rancière, Jacques (1993) *Los nombres de la historia*, Buenos Aires, Ed. Nueva vision.
- Rancière, Jacques (2009) *Pedro Costa. Volver a casa. Trabajos en video*, en *Lo cotidiano*, Photoespaña, La Fabrica, Madrid.
- Virilio, Paul (1988) *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- Virilio, Paul (1976) *La inseguridad del territorio*, Barcelona, Anagrama.

### Algunas películas sobre/con poéticas-de-ciudad

- Altman, Robert, *Shortcuts*
- Antonioni, Michellangelo, *Blow up*
- Arzuaga, José María, *Rapsodia en Bogotá*  
Colección cine silente colombiano
- Costa, Pedro, *El cuarto de Vanda*
- Godard, Jean Luc, *Historias del cine*
- Gutiérrez Alea, Tomas, *Memorias del subdesarrollo*
- Lang, Fritz, *Metrópolis*
- Osorio, Jaime, *Confesión a Laura*
- Rincón Gille Nicolás, *En lo escondido*
- Rossellini, Roberto, *Roma ciudad abierta*
- Santiago, Hugo, *Invasión*
- Wajda, André, *El hombre de mármol*
- Welles, Orson, *Ciudadano Kane*
- Wenders, Win, *Una historia de Lisboa*

# La potencia y los peligros de la cultura

**ADRIANA URREA**

El páthos de este trabajo: no hay épocas de decadencia. Intentar ver el siglo XIX de un modo tan absolutamente positivo como me esforcé en ver el siglo XVII en el trabajo sobre el drama barroco. No creer que hay épocas de decadencia. De ahí que toda ciudad (por encima de fronteras) sea para mí bella, y también que todo discurso acerca del mayor o menor valor de los lenguajes me resulte inaceptable.

*Benjamin, Libro de los pasajes, [N 1, 6]*

Profesora Asistente de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana.

He escogido este fragmento de Benjamin, de los muchos que tiene sobre las ciudades (Berlín, Moscú, Marsella, Niza, Atrani, Marina, Versalles, Heidelberg, Friburgo, Sevilla, Florencia)<sup>1</sup> porque me permite indagar la ciudad como un espacio de relaciones entre arte y cultura; arte y política y prácticas artísticas y ciudad.

### **Veamos.**

El trabajo al que se refiere aquí Benjamin es su *Libro de los pasajes*, que él llamaba para sí, *París, capital del siglo XIX*. Durante doce años, entre 1927 y 1939, Benjamin recogió información sobre París, con el fin de indagar cómo en esa ciudad podían rastrearse las huellas de la constitución de la modernidad. En él, como lo afirma Susan Buck-Morss, Benjamin pretendía hacer una filosofía a partir de la historia, lo que equivalía a reconstruir el material histórico como filosofía, una suerte de historia filosófica, como la que ya había intentado en El origen del "Trauerspiel alemán, pero esta vez en torno "al carácter de fetiche de la mercancía" (Benjamin, 2005, 916) como se había construido en una ciudad en particular: París.

Este libro "teatro de todos (sus) combates y de todas (sus) ideas" (Benjamin, 2005, 903) lo ató a París y en especial a su Biblioteca Nacional. Así, nunca llegó a Palestina a donde lo esperaba su amigo Scholem y dilató su viaje a América a donde ya estaban Adorno y Horkheimer. En la correspondencia puede verse cómo su escritura estaba condicionada a su permanencia en esa ciudad.

Y es que era fundamental para él palpar, ver, sentir, los efectos de la mercancía en una ciudad para responder a su propia pregunta:

---

<sup>1</sup> ¿Quién sabe qué hubiera escrito sobre La Habana, ciudad a la que quizás hubiera sido profesor invitado. En la carta la última carta que Adorno le escribe con motivo del cuadragésimo octavo cumpleaños de Benjamin le dice: "Sin embargo no nos limitamos (con Horkheimer) al intento de traerle a usted a los Estados Unidos, sino que estamos probando otras alternativas. Una de ellas es un intento de «prestarle» a la Universidad de La Habana. Este plan, sin embargo, está demasiado lejos de materializarse como para considerarlo una posibilidad inmediata. El plan de San (...) Domingo no parece viable de momento. (...)" (Theodor Adorno-Benjamin, 1998, carta 119, p. 322). La respuesta de Benjamin al respecto fue: "Tomo nota de su negociación con La Habana, de sus esfuerzos para conseguir lo de Santo Domingo. Estoy plenamente convencido de que usted hace todo lo que está en su mano, o como dice Felizitas, «más de lo posible». Mi temor es que el tiempo del que disponemos resulte ser mucho más corto de lo supuesto." (Theodor Adorno-Benjamin, 1998, carta 120, p. 323)

(...) ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. (...) (Benjamin, 2005, [N 2, 6])

Este libro ha sido mi *vademecum*, si se permite la transposición de la medicina a la filosofía, para pensar la ciudad y lo que ella implica.

Dividido en Convolutos, encuentra uno allí una suerte de atlas de los múltiples aspectos de la ciudad. Es interesante que Benjamin hubiese utilizado la palabra convoluto para establecer los espacios destinados a los temas que consideraba pertinentes para esta empresa acuciante en su vida y que lo hizo descartar su viaje a Palestina. Aún en la última versión del diccionario de la Lengua Española, la palabra convoluto no aparece, mientras que este vocablo de sonoridad redonda aparece en cualquier diccionario alemán (*konvolut*) que se precie o en uno de inglés (*convolute*). Convoluto viene del latín *convolutum*, participio del verbo convolvere, que significa enrollar, o sea, hacer un envoltorio, envolver. Sería convoluto entonces un adjetivo cuyos sinónimos serían envuelto, enrollado y suele referirse a hojas de plantas o a caracoles.

El *Libro de los pasajes* desplaza la palabra del orden de la naturaleza para pensar las minucias de la ciudad que se recogen sobre sí mismas y que al hacerlo despliegan casi todos los significados que esta palabra tiene: cubrimiento, rodeo o cerca, mezcla o involucramiento a otro en un asunto sin estar del todo enterado... En este caso, al lector, a quien el alemán Benjamin obliga a deambular por infinitas citas, reflexiones, imágenes, sonoridades, y lo disponen para la mirada y la escucha de cualquier ciudad. Una espectrofonía es lo que se propuso y propone el alemán en el sentido de Raoul Hausmann ya había anunciado a músicos y pintores, que pronto verían con los oídos y oirían con los ojos, corriendo el riesgo de perder la razón, pues el espectrófono eléctrico aniquilaría los conceptos de sonido, color, y forma, que tenían las artes.

Con este sensorium hay que deambular por cada uno de los veintiséis convolutos de este libro, marcados alfabéticamente de la A a la Z y los diez adicionales también encabezados por letras, ahora minúsculas –a, b, d, g, i, k, l, m, p, r–, recoge temas y temas y temas de lo que hay en una ciudad: Pasajes, almacenes, moda, demoliciones, tedio, barricadas, construcciones en hierro y vidrio, exposiciones, sueños, museos, vagabundos, errantes, habitantes de la calle, prostitución, juego, espejos, pintura, sistemas de iluminación, líneas de ferrocarril, ideólogos, movimientos sociales, la bolsa, empresas de reproducción técnica, estudios de fotografía, escuelas politécnicas, sectas, trabajo, ocio...

En esta recolección de materias y que hacen de una ciudad una ciudad, materiales y materias consideradas insignificantes por la mayoría de las personas que por ende las han desechado, Benjamin, para quien el fotógrafo, el cronista, el reciclador y el coleccionista eran sus pares, descubre que no hay decadencia. Y afirma:

La superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son solo dos caras de una y la misma cosa. (Benjamin, 2005, [N 2, 5])

Este descubrimiento está inseparablemente asociado a su convicción, presente como estandarte en *Sobre el concepto de historia*, que la idea de progreso es constitutivo de cualquier totalitarismo político. Esta intuición le viene de la decepción profunda que tiene Benjamin tanto de la socialdemocracia alemana de entre guerras, de la indiferencia de los países democrático ante la subida de Hitler al poder, y del pacto de no agresión entre Alemania y Unión Soviética firmado entre los cancilleres de ambos países, Molotov y Von Ribbentrop, el 23 de agosto de 1939.

Convencido como el Kafka del “El escudo de la ciudad”, y como lo señala Agamben, que cualquier cambio radical en la política pasa por un cambio en el concepto de tiempo, en lugar del tiempo homogéneo, vacío y continuo del propio de la idea de progreso, propone un tiempo discontinuo, el del tiempo-ahora, que rompe el eslabón de la causalidad y propone saltos de tigre para construir constelaciones. De un tiempo lineal y vertiginoso. Benjamin propone abandonar el modelo de las ciencias naturales, adoptado

por el historicismo: la historia no es una acumulación de hechos de los que se pueda deducir de ellos leyes generales. El tiempo no puede ser, insiste Benjamin, concebido según el modelo físico. El pasado en historia va en función del presente del historiador, de tipo newtoniano, es decir un continuo que encadena indefinidamente causas y efectos encadena de manera, indefinida. No. La “transformación del pasado en historia va en función del presente del historiador, del momento en el tiempo y el lugar en el espacio en que se engendra el discurso.” (Stéphane, 1997, 81-82) El futuro no es previsible ni el pasado es objetivo y por ende no es reconstruible sobre la autocomprensión que dicho pasado tuviera de él. Benjamin propone revisar la historia desde el punto de vista del observador. Esto significa que el historiador cumple un papel definitivo en la construcción (que no reconstrucción) de la historia ya que es ésta es una actividad heurística, “función a su vez de una «instancia de presente» muy precisa”. (Stéphane, 1997, 85)

Opta entonces por el tiempo de la lentitud. Es el tiempo que va y viene, el tiempo de la catástrofe. Así, descarta de su mirada histórica el tiempo del progreso cuya característica es la de ser percibido como “siempre disponible, a la espera de que lo llenen las acciones de los hombres” y “por esta razón, no hay que temer al futuro; en el eje del tiempo en el que los instantes se suman a los instantes, la tarea pendiente pierde toda su urgencia; todos los matices de nuestra relación psíquica con el futuro –espera, esperanza, paciencia e impaciencia– quedan abolidos en una misma indiferencia. (Stéphane, 1997, 13)

Por ello, no hay impaciencia<sup>2</sup> en Benjamin, pero hay urgencia. Tiene la paciencia de ver el detalle. Quizás por ello admira el ojo de Atget, el fotógrafo que

prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el esclarecimiento del detalle.” (Benjamin, Obras II/1, 395)

---

2 “Existen dos pecados capitales a partir de los que surgen todos los demás: impaciencia y desidia. A causa de la impaciencia los hombres fueron expulsados del paraíso, a causa de la desidia no pueden retornar. Pero quizás exista sólo un pecado capital: la impaciencia. Fueron expulsados por impacientes y la misma impaciencia les impide volver”. (Franz Kafka, “Consideraciones sobre el pecado, el padecimiento, la esperanza y el camino verdadero”)



Pero tiene urgencia. Las circunstancias políticas arriba mencionadas, le exigen mostrar que el pasado no está acabado, que no ha quedado atrás, como lo pretende una visión progresista de la historia, sino que está presente en el presente. No es una naturaleza muerta, sino que es también un posible. El historiador es como el fotógrafo que es capaz de ver y revelar ese posible. Como el ojo de la cámara que capta lo que el ojo del fotógrafo no alcanza a percibir y en ese proceso descubre cosas que el ojo no había visto, la memoria impide que se pierdan los acontecimientos, los sueños, para Benjamin de los vencidos, los silenciados, los invisibles. De ahí que memoria y justicia sean imperativos e inseparables.

Esa historia así pensada supone un tiempo histórico en emergencia incesante, de instantes únicos, yuxtapuestos, no totalizables. Así, para que el pasado posible siga vivo (para que no se congele en una mera conmemoración) es preciso actualizarlo. Así se abre paso a “*un tiempo de los posibles*.” (Stéphane, 1997, 23) De ahí que no haya decadencia y que

toda ciudad (por encima de fronteras) sea para mí bella, y también que todo discurso acerca del mayor o menor valor de los lenguajes me resulte inaceptable. (Benjamin, 2005, [N 1, 6])

La belleza de la que habla Benjamin sería a mi juicio la que aparece cuando se da en la tensión entre recóndito, lo pequeño, el detalle y lo grande y monumental. Sólo un historiador como cronista o fotógrafo puede verlo

El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia. (Benjamin, 2009, Tesis III, 40)

Así, en el fragmento, la ruina, el escombros, el deshecho Benjamin escarba, porque está convencido que lo monumental de las ciudades esconden una barbarie.

La barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura: se considera ésta como tesoro de valores que si bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son con respecto de aquel en el que perduran. (Benjamin, 2005, [N 5a, 7])

No existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros. Por eso el materialismo histórico se aleja de ello cuanto sea posible. Considera como su tarea pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.” (Benjamin, 2009, Tesis VII, 43)

De ahí que pueda uno comprender que en el epígrafe que abrió este texto Benjamin establezca que hay belleza en la ruina, en lo terrible. Sería entonces pariente de Rilke, en su primera Elegía del Duino: “Porque lo bello no es más / que el inicio de lo terrible, que todavía apenas soportamos, / y lo admiramos tanto porque serenamente / rehúsa destruirnos”.

Y es precisamente en esta coexistencia del horror, del hedor, de la sordidez en la que habría que pensar no solo la historia, sino también la cultura a contrapelo. Y para hacerlo,

[h]ay que averiguar cómo surgió el concepto de cultura, qué sentido tuvo en distintas épocas, y a qué necesidades respondió su acuñación. Podría resultar que en tanto designa la suma de los «bienes culturales», sea de origen reciente. (Benjamin, 2005, [N 6, 1])

A mi juicio quienes mejor han respondido a esta pregunta que se hace Benjamin han sido Félix Guattari, Suely Rolnik (Guattari-Rolnik, 2005) y el grupo de personas que estuvieron en los encuentros con el primero en el viaje que hizo a Brasil en 1982, el mismo año en el cual se escribía la *Declaración de México sobre políticas culturales*.<sup>3</sup>

### **La cultura a contrapelo**

Durante el mes que duró la visita de Félix Guattari en ese año,

[s]e habló de la importancia de articular las luchas a gran escala, pero también, y sobre todo, de la necesidad de inventar modos de articular los movimientos que no pasaran por la forma Estado / partido / sindicato; se habló de identidad y de individualidad, pero para dislocarse mejor en dirección a la singularidad (...) (Guattari-Rolnik, 2005, 16)

---

3 Producto de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.

Dado el proceso de “redemocratización” que ocurría en esos años en Brasil luego de años de dictadura, se revitalizaban tanto la conciencia social y política de una población, pero los que Deleuze y Guattari llamaron los «inconscientes que protestan». (Cfr. Guattari-Rolnik, 2005, 21). Es interesante ver que entonces era indispensable para este proceso una reflexión sobre la cultura. Me permitiré traer una cita extensa de la misma:

El concepto de cultura es profundamente reaccionario. Es una manera de separar actividades semióticas (actividades de orientación en el mundo social y cósmico) en una serie de esferas, a las que son remitidos los hombres. Una vez que son aisladas, tales actividades son estandarizadas, instituidas potencial o realmente y capitalizadas por el modo de semiotización dominante; es decir, son escindidas de sus realidades políticas. (Cfr. Guattari-Rolnik, 2005, 21)

Y este proceso de revitalización requería pensar primero qué significaba la cultura, ya que veía que ésta era un «palabra-trampa» que impedía, si no se liberaba de su integración a la máquina de producción capitalística<sup>4</sup>, potenciar los verdaderos «procesos de singularización», es decir aquellos que liberen los deseos, las formas de amar y de soñar, de los sistemas de valores, de sumisión y de jerarquías que impone el capitalismo.

La palabra cultura ha tenido varios sentidos en el transcurso de la historia: su sentido más antiguo es el que aparece en la expresión «cultivar el espíritu». Éste es el «sentido A» que voy a designar como «cultura-valor» porque corresponde a un juicio de valor que determina quién tiene cultura y quién no la tiene; o si pertenece a medios cultos o si pertenece a medios incultos. El segundo núcleo semántico agrupa otras significaciones relativas a la cultura: es el «sentido B» que voy a designar como «cultura-alma colectiva», sinónimo de civilización. De esta manera, ya no existe más el binomio «tener o no tener»: todo el mundo tiene cultura. Es una cultura muy democrática: cualquiera puede reivindicar su identidad cultural. Se trata de una suerte de a priori de la cultura: se habla de cultura negra, cultura underground, cultura técnica, etc. Una especie de alma un tanto vaga, difícil de captar y que se ha prestado en el curso de la

---

4 Capitalismo Mundial Integrado –CMI– es el término que inventó Guattari para señalar aquellos modos de producción de subjetividad y de relaciones con los otros presentes en todas las sociedades actuales, y no sólo modos de producción económica. De ahí que se hable de producción capitalística y no solo capitalista.

historia a toda suerte de ambigüedades, ya que define una dimensión semántica que se encuentra tanto en el partido hitleriano, con la noción de Volk (pueblo), como en numerosos movimientos de emancipación que quieren reapropiarse de su cultura y de su fondo cultural. El tercer núcleo semántico, el «sentido C», corresponde a la cultura de masas y lo llamaría «cultura-mercancía». Ahí ya no hay juicios de valor, ni territorios colectivos de la cultura más o menos secretos, como en los sentidos A y B. La cultura son todos los bienes: todos los equipamientos (como las casas de cultura), todas las personas (especialistas que trabajan en ese tipo de equipamiento), todas las referencias teóricas e ideológicas relativas a ese funcionamiento, todo lo que contribuye a la producción de objetos semióticos (como libros y películas), difundidos en un determinado mercado de circulación monetaria o estatal. Tomada en este sentido, se difunde cultura exactamente igual que Coca-Cola, cigarros, coches o cualquier otra cosa. (Guattari-Rolnik, 2005, 29-30)

Considero que este diagnóstico de lo que ha sido la cultura daría cuenta de por qué Benjamin vinculó la cultura a la barbarie. Hace explícito lo que los totalitarismo ocultan: que tras cualquier producto y prácticas de cultura, dentro de las cuales se encuentran las artísticas, hay que tener en cuenta sus modos, fuerzas y relaciones de producción. Además, insiste Guattari acá, lo reaccionario, en términos de Benjamin, la barbarie, de los discursos sobre la cultura, además de ocultamiento generan escisión de las esferas de la vida. Es decir que “toda la producción de sentido, de eficiencia semiótica— es separado en una esfera que pasa a ser designada como la «cultura».” (Guattari-Rolnik, 2005, 31)

¿Qué hacer entonces para ir a contrapelo de estos discursos de cultura que se mueven en el orden de la macropolítica? En primer lugar, saber que el punto de partida es ya una tensión entre macropolítica y micropolítica, porque la macropolítica desconoce la importancia de la singularización, es decir de los afectos, sensaciones y percepciones para la “cohesión social”. En cambio, la micropolítica y cualquier posibilidad política de resistencia a la homogenización de imaginarios, de deseos o pulsiones ha de pasar por un proceso de singularización

Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder glo-

bal, a nivel económico, a nivel de los campos de saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos. Esa capacidad es la que les va a dar un mínimo de posibilidad de creación y exactamente les va a permitir preservar ese carácter de autonomía tan importante. (Rolnik-Guattari, 2006,61)

Esta singularización, no obstante, jamás escapa a la contaminación a la homogenización. Esto impone el reto a los agentes sociales de producir siempre nuevas formas de singularización, que permita la transformación de la vida cotidiana al tiempo que obligue a transformaciones políticas y sociales. Esto significa entonces que los procesos y prácticas artísticas y culturales son siempre políticas y sociales, e implican necesariamente las dimensiones micro y macropolíticas. A mi juicio las prácticas artísticas contemporáneas que hoy reciben el nombre de relacionales por el término usado por Nicolas Bourriaud, ya estaban presentes en grandes de los proyectos artísticos latinoamericanos de los años sesenta. No me referiré a ellos acá. Sí quiero mencionar un concepto de la geografía humana usado por el geógrafo brasileño Milton Santos, que permite comprender la necesidad de lo micropolítico para los procesos de singularización, el de espacio banal.

### **Ciudad: muchos espacios banales**

El espacio banal, en la definición que propongo hoy, es el espacio de todas las empresas, de todas las instituciones, de todas las personas, todas; y no el espacio de una empresa, de una institución, de una persona. Porque la existencia no excluye la presencia de la sociedad, el trabajo de cada persona contribuye a la producción de ese cotidiano que, cada vez será parte de nuestro trabajo. Habría que superar la visión del espacio particular, espacio de la política, espacio de la cultura, espacio de lo económico, y volver a las fuentes de la Geografía, proponiendo otra vez esa idea de espacio banal. (Santos, 1999, 32.)

Es un espacio de la vida cotidiana donde cohabitan no solo todas las dimensiones de la vida sino también la diversidad de singularidades, producto de ese mismo colectivo que habita en ese espacio que ha llamado Santos banal, para enfatizar que es concreto y no

un receptáculo cualquiera. En este espacio donde cada cual está permanentemente atravesado por el otro y donde las relaciones no se construyen sobre universales o ideales abstractos sino por enfrentamientos de problemas concretos: el crimen, el amor, la solidaridad, el hambre, la codicia, las fuerzas de poder, de control, de vigilancia, etc...

Las mutaciones de la subjetividad que requiere una verdadera emancipación no funcionan sólo en el registro de las ideologías, sino en el propio corazón de los individuos, en su manera de percibir el mundo, de articularse con el tejido urbano, con los procesos maquínicos del trabajo y con el orden social que soporta esas fuerzas productivas. Si eso es verdad, no es utópico considerar que una revolución, una transformación a nivel macropolítico y macrosocial, concierne también a la producción de subjetividad, lo que deberá ser tomado en cuenta por los movimientos de emancipación. (Cfr. Guattari-Rolnik, 2006, 40) Y esto ocurre en esos espacios banales, que son espacios usados, vividos. Esto impide que se distinga lo material de lo social y permite que se incorpore “la historia larga y la historia corta, e incluso lo cotidiano, en nuestro discurso”. (Santos, 1999, 31-32)

La pérdida de un espacio que pertenece a todos y que no sólo ocupan todos sino que usan todos material y socialmente, deja un vacío tal que es preciso aliviar mediante la recuperación de dicho espacio usado que es recurso y abrigo (Cfr. Santos, 1999, 34) y que como tal potencia procesos de singularización. Creo que aquí las prácticas artísticas, algunas obras de las cuales hablaré más adelante, en lo que llamaré “Espacios de olor”, juegan un papel fundamental para mostrar la fuerza del espacio banal. Antes permítanme pasar por tres formas de mirar el espacio en la ciudad, utopía, distopía y heterotopía, advirtiéndome que no alcanzan a dar cuenta de ese aspecto fundamental para mí que es el olor en el espacio banal y que es un lugar límite para pensar la cultura, allende los monumentos o las formas de producción o los vínculos entre política y cultura y me lleva a los límites de las relaciones sociales.

## Utopía, distopía y heterotopía

### Utopía

En las reflexiones estéticas de los últimos treinta años, las del Jacques Rancière son las más esclarecedoras para pensar la relación entre arte y política, al establecer que ambas proponen un *partage du sensible* (una división de lo sensible) que define así:

Esta distribución y redistribución de lugares y de identidades, esta partición y repartición de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. (Rancière, 2005, 19)

El arte “consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común.” (Rancière, 2005, 17). “Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia común.” (Rancière, 2005, 17)

La política, dice Rancière, “no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.” (Rancière, 2005, 18)

Parecería entonces que para Rancière, política y arte han aceptado el reto de moverse en el ámbito de lo pequeño, de lo micro. Por una parte, el arte se ha vuelto modesto y genera micro-situaciones “apenas distinguibles de la vida ordinaria”. Y, acompañaría a Guattari y Rolnik en que la política debe restringirse al campo de creación de subjetividad singular. Ahora bien, en el caso de la política, ésta se resolvería en el ámbito del lenguaje, del *logos*. Siguiendo a Aristóteles, para quien el hombre es “político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo e injusto, mientras que el animal sólo tiene el grito para expresar placer y sufrimiento”. Para Rancière se hace un gesto político “cuando aquellos que no «tienen tiempo» se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento.”

(Rancière, 2005, 18-19) Esto permite crear espacios de disenso y “este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política.” (Rancière, 2005, 19) La «política del arte» interrumpe “las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2005, 19), lo cual liga “lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la comunidad.” (Rancière, 2005, 19)

El giro estético de Rancière radica en que liga arte y política “como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos” (Rancière, 2005, 20). El arte no es pues un asunto de imágenes, en tanto considera que éstas se juzgan por su “verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y colectividades”. Para él, esto es lo propio de un régimen ético. Tampoco el arte es asunto de las representaciones, es decir de las “convenciones expresivas” y de la técnica. Retorna así al concepto de estética que plantea Kant en la *Crítica de la razón pura*, a la sensibilidad y a sus formas: tiempo y espacio. Sólo que no son formas a priori sino “formas de aprehensión sensible”, heterogéneas “que suspenden las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.” (Rancière, 2005, 24). Esta forma de suspensión “funda al mismo tiempo (...) una nueva forma de vida en común”. (Rancière, 2005, 25) Esto implica una utopía estética que “defina las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del dominio” (Rancière, 2005, 25), cuya función “comunitaria consiste en “construir un espacio específico del mundo, una forma inédita de reparto del mundo.” (Rancière, 2005, 16), en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.” (Rancière, 2005, 17)

Este giro estético, que supone una repartición “inédita del tiempo y el espacio”, con toda la fuerza que tiene, deja de lado, no obstante un detalle importante: esos cuerpos singulares, heterogéneos que logran subvertir las formas hegemónicas de repartición y compartición del tiempo y espacio, están vivos y huelen. Este olor, quiero ser enfática, es previo a la voz, es condición de posibilidad de cercanía o lejanía. Nuestros oídos, nuestro logos pueden llegar a aceptar, incluso a desear la polifonía, la multiplicidad y hete-



rogeneidad de voces, ¿pero soportan nuestras narices los diversos olores? Incluso no existe una palabra para ello. Cada ser humano es un olor. No parece posible universalizar el olor, que creo es condición de posibilidad de las “formas ordinarias de la experiencia común” y condición de posibilidad de una puesta en común de “lo justo e injusto”. No hay en Rancière reflexión alguna sobre la fuerza visceral del olor de las personas vivas que interactúan en un espacio/tiempo. Como si fuese de mal gusto hablar del olor. Como si la mera repartición o “compartición” del espacio tiempo, se hiciese en un espacio neutro, aséptico. Como si a éste le hubiesen aplicado con fuerza todas las normas de higiene que desde 1780 vienen desarrollándose lenta, pero firmemente en el mundo, en aras de erradicar los males del cuerpo y prolongar la vida.

### Diotopía

La diotopía es una de las categorías zombi de las que habla Bauman en su libro *Modernidad líquida*. Basada en gran parte en la definición de Richard Sennet de la ciudad cosmopolita como una ciudad de extraños, Bauman señala que la búsqueda de comunidad trae consigo un alto riesgo de trastocar lazos comunitarios por creación de espacio cerrados en el que prima la seguridad. Esto genera no sólo dispositivos tecnológicos sofisticados, sino el “miedo al mobile vulgus”, “la clase inferior de gente nómada, que se filtra en los lugares donde sólo la gente correcta tiene derecho a estar” (Bauman, 2003, 101). Se detona entonces “una defensa de las calles, al igual que el exorcismo de las casas embrujadas del pasado” que “ha sido reconocido como un propósito digno y como la manera de proteger a los que necesitan protección de los temores y los peligros que los ponen nerviosos, los inquietan, los vuelvan susceptibles y los atemorizan” (Bauman, 2003, 101). Así, se institucionaliza “el miedo urbano” y se instala la Política del miedo cotidiano” que “corroe «la cultura pública»” (Cfr. Bauman, 2003, 102)

El miedo urbano marca una nueva forma de desencuentro entre extraños, y dificulta la consolidación de espacios banales donde prima la hospitalidad y la solidaridad. Estaremos en cambio en espacios inhóspitos, que evitan a cualquier costa la proximidad física y “encajan perfectamente con nuestra obsesión contem-

poránea por la polución y la purificación, con nuestra tendencia a identificar el peligro con la invasión de cuerpos extraños” y a identificar pureza con seguridad.” (Bauman, 2003, 105)

Bauman, siguiendo a Sennett, distingue el espacio público del espacio civil. Esto significa que el espacio público no permite realmente compartir espacio y tiempo. Dos tipos de espacio público que no cumplen las condiciones para convertirse en espacios civiles son las plazas y los centros comerciales. En el primer caso, el ejemplo es La Défense en París, una enorme plaza donde “todo lo que está a la vista inspira respeto pero desalienta la permanencia” (Bauman, 2003, 104) Sennett considera que el equivalente en Nueva York es el Rockefeller Center y yo creo que en Bogotá nos tenemos que remitir al Parque Tercer Milenio. A éste regresaremos más adelante. En cualquier caso, estaremos en espacio inhóspitos. La Défense y el parque Tercer Milenio tienen en común que son proyectos pensados por gobernantes. Mitterrand, dice Bauman lo construye como “un monumento duradero de su presidencia, en los que el esplendor y la magnificencia del cargo estaban desconectadas de las debilidades y fracasos del titular”.

El segundo caso, el del centro comercial, es el lugar y el tiempo de la acción que borra la interacción. Es lo que llama templos de consumo. (Aquí Saramago). Es el espacio de la interrupción o suspensión de cualquier vínculo. Aquí, todo es limpio, rigurosamente vigilado (Bouhmil Rabal). La máscara del olor se traslada de los cuerpos a la piedra de la edificación. No se admiten animales ni merodeadores y vagabundos, inmundos ellos<sup>5</sup>. No usan perfume, apestan, huelen. No se enmascaran el cuerpo.

Aquí se imponen las estrategias émicas, de expulsión, que aniquila a los otros y no la fágica que suspende o aniquila la otredad (o la incorpora, según Oswald de Andrade)

En lo dicho anteriormente se pretende evitar la proximidad física, pero si es imposible hacerlo del todo, es necesario despojarla de su “cualidad de unión, de interacción y de diálogo. Entonces, dice Bauman, en los espacios públicos, se ve al otro, pero no se le escucha: los espacios públicos pretenden neutralizar a los otros.

---

5 Inmundo, da. (Del lat. *immundus*). 1. adj. Sucio y asqueroso. 2. adj. impuro. 3. adj. Se decía de aquello cuyo uso estaba prohibido a los judíos por su ley.

Esto ha hecho que “cada vez sea más fácil mezclar la presencia de extraños con los difusos miedos de la inseguridad”, ya que la búsqueda de seguridad se convierte en signo de identidad.

### Heterotopías

En el artículo “Los espacios otros”, Foucault señala que en el mundo actual, ha de hablarse de emplazamiento, como espacios de relaciones de vecindaje, de almacenaje, de circulación, de reciclaje, más que de espacios jerarquizados o extensos. En estos emplazamientos, el tiempo “no aparece sino como uno de los juegos de distribución posible entre los elementos que se reparten en el espacio.”

En este contexto, reconoce varios emplazamientos: el del atravesar (pasajes, calles, trenes); el de estar de paso (cines, plaza, cafés), los del reposos (casa, cuarto, cama).

Reconoce además dos tipos de emplazamientos que se relacionan con estos emplazamientos, para neutralizarlos o contradecirlos: las utopías, que son emplazamientos sin sitios reales, y cuyas esencias son irreales. Y las heterotopías, “especie de utopías que efectivamente se realizan, especie de lugares que están fuera de lugar, aunque puedan ser localizados”. Hay heterotopías de crisis (lugares, sagrados, prohibidos) y de desviación (clínicas etc.), por una parte y heterotopías que son lugares otros con respecto a los espacios culturales ordinarios como es el caso de los cementerios. Veremos si las morgues como espacio otros. Hay emplazamientos donde hay yuxtaposición de emplazamientos incompatibles entre sí: el teatro, el cine, el jardín. Hay emplazamientos donde predominan las heterocronías: el museo, la biblioteca: lugares para todos los tiempos, fuera del tiempo, emplazamientos crónicos, es decir aquellos donde prima el tiempo presente, pasajero: ferias y lugares de vacaciones. Y emplazamientos de apertura o de exclusión (moteles, iglesias)

De todos estas heterotopías, Foucault resalta una: el barco. De éste dice que es:

Un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está encerrado en sí mismo y que, al mismo tiempo, está librado al infinito del mar y que de puerto en puerto, de bordada

en bordada, de casa encerrada a casa encerrada, y que va hasta las colonias va hacia las colonias a buscar aquello que éstas esconden de más precioso en sus jardines. De ahí que sea para la civilización occidental, del siglo XVII hasta nuestros días, no sólo el más grande instrumento de desarrollo económico, sino la más grande reserva de la imaginación. El barco es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza a las aventuras y la policía a los corsarios.

No hay acá tampoco, una sola referencia al olor, al que entonces debo remitirme para finalizar.

### **Espacios de olor**

Utopías, distopías o heterotopías, en ningún caso se hace mención al factor político del olor. Bauman da una definición científica del mismo: la fluidez es la cualidad de los líquidos y los gases. Estos, a diferencia de los sólidos, “sufren un continuo cambio de forma cuando se les somete a una fuerza tangencial o cortante”. No se fijan al espacio o al tiempo. “no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla”.

Bien lo ha señalado Michel Serres:

Muchas filosofías se refieren a la vista, pocas al oído y menos aún confían en el tacto o en el olfato. La abstracción divide el cuerpo en sensible y excluye el gusto, el olfato y el tacto, sólo cuida la vista y el oído, intuición y entendimiento. Abstractar no sólo significa abandonar el cuerpo, sino desmenuzarlo en trozos: analizar. (Serres, 2003, 29)

Esto, continúa en el capítulo dedicado al gusto y al olfato, “mezas”, porque “nos parece que el gusto y el olfato son los menos estéticos de nuestros sentidos” (Serres, 2003, 209). Para Serres esto se debe a que estos sentidos diferencian, en tanto que los otros integran (Serres, 2003, 206). Esta diferenciación implica, no obstante, una posibilidad de mezcla, condición de posibilidad de sobrevivencia: “no podríamos sobrevivir sin mezclarnos con otros mundos” (Serres, 2003, 216). El olfato es el sentido de la sagacidad, que según Serres, excede o define la intuición (Serres, 2003, 217). Además el “olfato parece ser el sentido de lo singular” (Serres, 2003, 125) y de lo caótico. Pero, también el sentido que permite

o no construir vínculos. En francés, oler es sentir y con-sentir, se ahí que podría decirse que consentir sería oler con otro. Ya no se trata de disensos o consensos sino de consentimientos y para ello se precisa la sagacidad.

Quizás en el orden de lo político, sea más fácil consentir con olores de baja intensidad, pero cuando se llega a los “aromas” de más alta intensidad, los de los extraños, los de los muertos y los de la podredumbre, nos enfrentamos a los límites del consentimiento.

“El olor de muerto hace huir” (Serres, 2003, 219) Yo añado: hace huir y temer el olor de los extraños. Y entonces se hace necesario purificar. Prendemos inciensos en los funerales, limpiamos los espacios y purificamos el lenguaje. Es el tiempo de la asepsis, que implica el tiempo que impide mezclar las singularidades para homogenizarlas. Y, entonces, se va desvaneciendo lo que Serres denomina el aroma, el esplendor de la memoria por la imposibilidad de analizar el cuerpo mezclado: “se presenta íntegro o no se presenta. (...) Una singularidad (que) se reproduce, resurge, resucita.” (Serres, 2003, 227). Este aroma, dice Serres, esa exhalación de un olor, esa emanación del cuerpo, proviene del alma, del viento. Así, “el circuito de los olores, regresa allí (al alma): asciende por emanación, desciende hacia el amor, la muerte, el saber, y vuelve a subir. Proveniente del viento, del alma, el circuito regresa hacia al alma, en el soplo del viento. Alma, cero de los sentidos y portadora de todos.” (Serres, 2003, 229) Y este circular caótico y confuso da paso a la memoria.

Esta visión casi metafísica de los sentidos propuesta por Serres, contrasta radicalmente con la propuesta de Rodolfo Kusch, quien no habla de aroma, sino de hedor. Ésta es el remedio “natural del que se siente desplazado, un remedio exterior que se concreta en el fácil mito de la pulcritud, como primer síntoma de una negativa conexión con el ambiente.” (Kusch, 1999, 24). Remedio al miedo “de no saber cómo llamar todo eso que nos acosa y que está afuera y que nos hace sentir indefensos y atrapados.” (Kusch, 1999, 24) El blanco, el ciudadano se protege de la naturaleza sintiendo que está limpio mientras su entorno es sucio. “se habla del hedor de los otros con “el único fin de avergonzar a los otros, los que nos miran con recelo”. (...) Es preciso sentirse seguros (en la limpieza), “aunque

presintamos que somos poca cosa y que tenemos escasos recursos cuando el mundo exterior nos es adverso.” (Kusch, 1999, 24-25)

“El hedor es un signo que no logramos entender, pero que expresa (...) un sentimiento especial, (...) de aversión irremediable, que en vano tratamos de disimular. Más aún es una emoción que sentimos no sólo en el Cuzco sino frente a América, hasta el punto que nos atrevemos a hablar de un hedor de América” (24-25), como aquello que se da más allá de lo controlable de la ciudad. El que hiede no entra pues en la categoría de ciudadano.

Afirma Kusch que esta visión del hedor del marginal es consustancial al mito de la pulcritud que se impuso en América desde el modelo de nación que los próceres buscaban cuando éstos “creaban políticas puras y teorías económicas impecables, (...) ciudades espaciosas y blancas”. (Kusch, 1999, 25) Y este hedor era susceptible de ser exterminado: “La primera solución de América apunta siempre a remediar la suciedad e implantar la pulcritud” (Kusch, 1999, 26), que se sostiene sobre cosas exteriores como “ciudad, policía y próceres.” (Kusch, 1999, 26)

Así, Kusch plantea así una dimensión política del hedor, ausente en los autores antes mencionados. Es más, afirma que ésta es la única dimensión que “se le conozca” al hedor, surgida del miedo original al otro, miedo a perder seguridad. Es el síntoma del desamparo. “Es el miedo a la ira de dios, desatada como pestilencia y desorden que en América se nos presenta a nuestras espaldas con toda su violencia y que nos engendra el miedo de perder la vida por un simples azar.” (Kusch, 1999, 29)

La propuesta de Kusch ante este miedo americano, es la fagocitación, que consiste en la “absorción de las pulcras cosas de occidente por las cosas de América (y) (...) que se da por el hecho mismo de haber calificado como hedientas las cosas de América.” (Kusch, 1999, 29)

A partir de esta propuesta de Kusch, habría que continuar articulando la fagocitación con lo dicho por Bauman de las estrategias fágicas y las propuestas brasileñas de la antropofagia, que expuse brevemente antes. El olor no permite elaborar política pública para aniquilarlo o no –es imposible regular el olor de las personas– en el arte se construyen espacios que nos sumergen en

olores que muestran su potencial de violencia o simpatía en relación con “las formas ordinarias de la experiencia común.” A mi juicio, el arte expone presencias materiales, y no solo no formales como supone Rancière, “de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos.” (Rancière, 2005, 20)

Por ahora me interesa mostrar tres propuestas artísticas contemporáneas –dos colombianas y una norteamericana– que muestran la fuerza material del olor y que la ubican en tres espacios de olor: los barcos negreros-campos de concentración, las fosas comunes y o morgues y los barrios-basureros.

***Los barcos negreros y campos de concentración:  
La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor***

Gritar. Gritar en mi lengua para desenterrarla. Gritar y que mi voz sacuda el árbol fértil de las palabras, mis palabras. Que vuelvan a volar y se suelten del peso de la montaña de las palabras que nos imponen y nos sepultan y nos despojan. Muerte en vida que inicia su destrucción cuando nos toman prisioneros por sorpresa, cazados sin batalla, con engaños y cobardía y nos arrojan en la tumba de madera que no encuentra cueva ni fuego en los abismos del mar. Tumba que da tumbos y cruje con los golpes del agua. Que se llena de gemidos y suspiros de pánico. Sin saber adónde, ni por qué, apretados, sufrimos el miedo de morir de miedo, el miedo de morir de mareo, el miedo de morir de hambre, el miedo de morir devorados por los blancos. Tumba que ni siquiera tiene el abrigo de nuestra tierra, la sustancia de los otros muertos que son nuestros muertos. Muerte que nos roba. Robo de todo que nos mata en una tumba sin rumbo, amarrados con cadenas a la muerte, atenazados el cuello y la voz con maderas que se incrustan en los hombros, atrapados los pasos, encerrados los gemidos que llenan los oídos y se revuelven con el silbido de pájaro lúgubre de las colas de los vientos que azotan el mar y se desmandan de los palos y las lonas, y los ojos tapados por la oscuridad y sin visiones, negrura de la cueva en la montaña donde los ancianos y los enfermos de la tribu se recogían para morir, oscuridad distinta a la de ahora, no esperada, no querida, y el olfato dañándose con el olor de mi podredumbre, igual al de los restos de los animales muertos y agusanados que esperan el oficio de las hienas y los buitres. (Burgos Cantor, 2005, 46)

*La ceiba de la memoria*, del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor, y publicada en febrero de este año, ha sido leída por el

crítico David Jiménez como la “Summa de la pústula”. En una reciente presentación de la misma, una lectora, manifestaba que la novela era difícil. Con esto quería decir que no lograba avanzar en la novela porque el olor que emanaba de ella le era insoportable. Había convertido sus dulces sueños en pesadillas. Temía entonces adentrarse en este espacio nauseabundo.

Su intervención, casi de imprecación contra el autor del libro, logró darle curso a la indagación a partir de una pregunta que me viene rondando: la pregunta por la posibilidad de pensar la creación de imágenes, situaciones, epifanías, conceptos a partir del aparato otorrinolaringólogo: olor, gusto, oído.

En una sociedad construida sobre la higiene, la sociedad ha combatido los olores del placer, del detritus, de la enfermedad. En últimas, los olores de la vida y la muerte. La vida huele. El olor penetra. Así, la arquitectura fue encerrando los olores: el baño, la cocina, la alcoba. Los espacios comunes quizás deban neutralizar los olores. Animales que no huelan. Flores que sí huelan. Tanta higiene hace imposible soportar olores naturales como el de esos cuerpos encerrados en esos barcos.

*La ceiba de la memoria* es una novela construida a partir del olor. Una obra que impide la anestesia. La relación olor nariz tiene una particularidad: es intensa, aturde, es subyugadora o repulsiva. Es corta, efímera. Y luego llega la anestesia. El olor desaparece, la nariz ya no sabe que siente. Parecería que esta relación existe en un ámbito de las emisiones. Parecería que no todos los artefactos o situaciones emiten olores. Tal vez disponemos del aparato receptor de las emisiones de olores de las máquinas. O quizás ciertos aparatos no avisan que se están descomponiendo o que funcionan a cabalidad a partir de la emisión de olores.

Es el olor y no el uso del lenguaje el que define la relación del lector con esta novela que como ya dije se construyó sobre el olfato. La memoria olfativa. El mar huele. El mar no es una imagen de paisaje. El mar no es horizonte, ni libertad. Es miedo y el miedo es olor. Es movimiento y el movimiento es mareo y es vómito. El mar invade y penetra las cosas. El mar se instala en la casa por su olor. Sobre el mar viajan los barcos de carga de esclavos. La memoria de la violencia se construye sobre el olor de los cuerpos que impide



que se genere comunidad. Es la soledad del olor, detonada en el autor por la visita a los campos de concentración de Auschwitz.

En los campos de concentración:

El sentimiento de asfixia era igual afuera. Salíamos a los senderos asfaltados, a las calles internas que comunicaban las barracas y entre el aire azulado y frío estaban los campos cubiertos por la nieve que se extendían hasta donde alcanzaba la vista en un horizonte irregular de pequeños túmulos y escasos árboles.

Nos sentimos prisioneros en un territorio condenado donde flotaría por siempre el olor mortecino, revuelto con formol y sangre podrida. La acumulación de sufrimientos, inocultables a la limpieza diaria de monumento casi vacío, la permanencia de una tragedia que se repite callada día tras día con su sola presencia, nos impedía pensar, buscarle entendimiento a este viaje, sentido al horror pasmado que nos sostenía allí a punto de derrumbarnos. (Burgos Cantor, 2007, 50-51)

En esta novela, Burgos Cantor confronta al lector con esa potencia del olor para la memoria, para la política, para posibilitar espacios banales, de convivencia cotidiana, que deciden si se construyen sobre el racismo o no.

### ***La morgue: Andrés Serrano***

De las fosas comunes nos quedan registros en los periódicos de hombres con tapabocas o de una exhibición de cuerpos en bolsas plásticas negras para la prensa: Trofeo de caza.

Serrano ha fotografiado los cadáveres en la morgue.

Las veinte fotos en la morgue de Serrano impactan por su ascesis. La morgue, ese lugar despojado de cualquier olor de cuerpo. Es la morgue que huele a formol. Los cuerpos donde la llaga, la sangre no huelen. La muerte, esa violencia contra la vida, aparece intacta, como si no hubiesen sido intervenidos esos cuerpos por la enfermedad o el cuchillo o el raticida o cualquier elemento. Allí reposan los cuerpos sobre color casi puros. Serrano manifiesta que a él le “atrae lo insólito”, que su deseo es “averiguar qué aspectos tienen las ideas”. Por ello describe y trastoca la realidad en tonos irreales.

Fotografía las superficies “porque son lo que la cámara ve y son lo que suscitan la respuesta del público. Cuando empezó a “realizar la serie de la morgue, se colocaba a “varios metros de los cadáveres. Pero cuando fotografiaba más se acercaba a ellos. Al final acabé haciendo primeros planos y fotografías de detalles.”

Y, sin embargo, quien se enfrenta a esas imágenes no puede dejar de imaginar el olor de la morgue de Medicina Legal, vecina en Bogotá al parque Tercer Milenio que reemplazó al “Cartucho” y de cuya destrucción se ocupó Mapa Teatro como veremos en seguida.

### ***El barrio-basurero: De “Prometeo” a “Testigos de las ruinas” de Mapa Teatro***

Al referirme al hedor de la ciudad, hubiera podido hablar de la novela de Mario Mendoza, *Scorpio City*, o a las fotos de Jaime Ávila, pero ninguna de estas propuestas artísticas plasma el paso del hedor a la pulcritud como lo hacen las cinco producciones que durante 4 años Mapa Teatro elaboró al seguir el proceso de demolición del barrio Santa Inés, “El Cartucho”, eliminada literalmente del mapa para ser reemplazado por el parque “Tercer Milenio” que tenemos en la actualidad.

La cuarta obra de este ciclo se denomina *La limpieza de los establos de Augías*, que se refiere al hedor de este lugar. El último se denomina *Testigos de las Ruinas*. Con este título marcan su posición como creadores, testigos, evidenciaron la marca de sus trabajos anteriores, además de cerrar un ciclo que vio demoler, destruir, borrar una memoria

fundamental, –fundacional– de la ciudad. Una memoria arquitectónica y una memoria social y cultural pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia (Abderhalden, sf, 2).

Los relatos sobre el Cartucho hacían énfasis en el territorio de miedo y vicio en

esa calle flotante (...) un campo virtual. Agamben entiende por campo virtual aquel espacio físico en el cual el establecimiento legítima un estado de excepción: una porción de territorio queda entonces por fuera del orden jurídico establecido. En este campo

virtual de la ciudad se organizó un *modus vivendi sui generis*, con sus propias leyes y sus propias reglas, bajo la mirada ciega del Estado. (Abderhalden, 2004, 2)

Pero

Allí vivió y sobrevivió, durante décadas, una comunidad humana muy heterogénea: recicladores, bodegueros, pequeños comerciantes, prostitutas, hombres solos y familias; pero también, por las condiciones económicas favorables de las múltiples formas de hospedaje y alojamiento que se desarrollaron en la zona, inmigrantes de otras regiones de Colombia, desplazados por el hambre o la violencia. (Abderhalden, 2004, 2)

Lo que todo el Proyecto rescató a mi juicio es lo que el geógrafo brasileño Milton Santos denominó el espacio banal que estaba presente en dicho barrio. En su texto *Por una geografía nueva*, afirma:

Si el espacio no significa la misma cosa para todos, tratarlo como si estuviese dotado de una representación común, implicaría hacer violencia contra el individuo y, por consiguiente, las soluciones básicas no serían aplicables. (Santos, 1990, 83)

Al adentrarse en esa zona de miedo, sabían que:

El espacio debe considerarse como un conjunto de relaciones realizadas a través de las funciones y de las formas que se presentan como testimonios de una historia escrita por los procesos del pasado y del presente. (...) un verdadero campo de fuerzas cuya aceleración es desigual. (Santos, 1990, 138)

Entonces, el espacio es un “hecho social un factor social y una instancia social.” (Santos, 1990, 146). En tanto factor, es un

un testimonio; atestigua sobre un momento de un modo de producción por la memoria del espacio construido, de las cosas fijadas en el paisaje creado. Así el espacio es una forma, una forma durable, que no se deshace paralelamente al cambio de los procesos; al contrario, algunos procesos se adaptan a las formas preexistentes mientras que otros crean nuevas formas para insertarse en ellas. (Santos, 1990, 154).

Como testigos fueron a tomar el testimonio de ese espacio banal que estaba siendo destruido. Ese espacio no era un receptáculo, una abstracción que podía ser barrida del mapa a voluntad de un gobierno, sin tener en cuenta que era un espacio usado por múltiples personas no sólo delincuentes. Era un espacio con una historia larga y corta y, sobre todo cotidiana, donde una de las experiencias fundamentales era el hedor.

El Cartucho fue considerado artísticamente como un territorio era una suma de espacios banales. Con ello el territorio era más un espacio económico o un territorio definido administrativamente por el gobierno distrital, ni el espacio político de “producción histórica de la ciudadanía, junto con la afirmación de los derechos individuales y su garantía” (Santos, 1999, 33)

Este lugar no sólo era un campo virtual en el sentido de Agamben, sino era también suerte de “comunidad aislada”, en el sentido de Santos (Santos, 1999, 34): un espacio de abrigo y de recurso, donde cohabitaban, para usar la intuición de Attali, el tiempo del cuerpo, de las máquinas y de los signos (Cfr. Santos, 1999, 34) y donde se daba también: “una solidaridad orgánica (...) entre las personas, entre los sectores, entre las instancias” que se “crea por la propia existencia de un grupo de un lugar”. (Santos, 1999, 34)

Era un era un espacio banal, cotidiano, “donde se confundían el trabajo, la economía, la cultura, la política, el lenguaje, la formación social, la moral” (Santos, 1999, 35). El proyecto de Mapa Teatro puso frenos a las abstracciones excesivas, mostró la violencia de las decisiones impuestas desde la verticalidad, insatisfactorias desde el punto de vista social, político y moral. Desde los dos *Prometeo*, pasando por *Recorridos*, *La limpieza de los establos de Augías* y *Testigos de las ruinas*, hay una voluntad rescatar de la demolición la dialéctica entre El Cartucho como espacio banal, es decir usado por un sinnúmero de personas que allí habitaban, con sus divisiones de trabajo, normas de existencia y de sobrevivencia, diferentes a ese “Mundo” con mayúscula y entre comillas del que hablan los medios y las instituciones. Donde se daba trabajo local “esa parcela técnica y geográfica de la producción” (Santos, 1999, 37) como vemos a Juana haciendo arepas en escena en *Testigos de las ruinas*. En fin, un mundo que nada

tenía de abstracto: que olía, que resistía, que delinquía, que... El proyecto de Mapa Teatro rescataba para la memoria de Bogotá que en el Cartucho vivían personas, vecinos, que era un espacio banal –y no una utopía o una diotopía o una heterotopía–, el de la cotidianidad que también creaba solidaridades, espacio de lo cotidiano, complejo, heterogéneo y discontinuo, donde ocurría la vida con la muerte que la acompaña y que tenía “una enorme parcela emoción.” (Santos, 1999, 37)

### **Para finalizar**

Yo diría que estos tres trabajos aquí presentados logran lidiar con un aspecto de la cultura, el olor, que no suele ser tematizado como un lugar límite para la construcción de vínculos sociales.

Al desplazarme al olor en este texto quería señalar la importancia de este límite, que a mi juicio sigue siendo fundamental para comprender las dificultades que enfrentan las políticas públicas en todos los campos cuando los seres se encuentran en espacios banales, cotidianos en el que el olor de los cuerpos, alimentos, y desechos retan todos los discursos estéticos y políticos. Y, por sobre todo, obligan a pensar cómo en medio del hedor es posible la belleza de la que habla Benjamin en el epígrafe con el cual se abre este texto.

## Bibliografía

- Abderhalden, Rolf et al. (2004), *Cúndua*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Adorno, Theodor W., Benjamin (1998), Walter, *Correspondencia, 1928-1940*, edición de Henri Lonitz, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, introducción de Jacobo Muñoz, Madrid, Editorial Trotta.
- Benjamin, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann y traducción de Luis Fernández Castañeda, Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Obras, Libro II/Vol. I.*, Madrid, Abada Editores.
- \_\_\_\_\_ (2009), *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, Ediciones Lom.
- Bauman, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Burgos Cantor, Roberto (2007), *La ceiba de la memoria*. Bogotá, Seix Barral.
- Foucault, Michel (1967) *Los espacios otros*. <http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>. Consultada por última vez el 27 de noviembre de 2011.
- Kusch, Rodolfo (1999), *América profunda*, prólogo de Norberto Maicas, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Mosès, Stephane (1997), *El ángel de la historia*, Madrid y Valencia, Cátedra/Universitat de València.
- Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rolnik, Suely y Guattari, Félix. 2005. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Santos, Milton. 1999. "El territorio: un agregado de espacios banales", en *América Latina: Lógicas Locales. Lógicas globales*, Miguel Panero Moya y Francisco Cebrián Abellán Coordinadores. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 31-39.
- Serres, Michel (2003), *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, Madrid, Taurus.





A series of horizontal lines for writing, consisting of 25 evenly spaced lines extending across the width of the page.







A series of horizontal lines for writing, consisting of 25 evenly spaced lines extending across the width of the page.





