



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

NOMBRE DEL INVESTIGADOR

PABLO ANDRÉS RAMOS PÉREZ

DISPOSITIVOS DE EXPRESIÓN EN LA ESCENA URBANA

(UNA MIRADA A LA CIUDAD DESDE SUS ACCIONES POÉTICAS)

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRO EN ARTE DRAMÁTICO

PROGRAMA

MAESTRO EN ARTE DRÁMATICO

ASESOR

THAMER ARANA GRAJALES

MAGÍSTER EN ARTES ESCÉNICAS

GRUPO Y LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

GRUPO ARTES ESCÉNICAS Y DEL ESPECTÁCULO, LÍNEA ARTES PERFORMATIVAS

MEDELLÍN 2020

Tabla de contenido

Dedicatoria	4
Agradecimientos	5
Resumen.....	7
Palabras claves	8
Planteamiento del problema.....	8
La ciudad y sus espacios públicos.....	9
El transeúnte y los artistas itinerantes	10
Marco conceptual.....	13
Objetivo general.....	19
Objetivos específicos	19
Aspectos Metodológicos.....	20
Introducción	21
Capítulo 1. El devenir del cuerpo y del espacio público en la historia de las ciudades.....	23
La polis griega: escenario del cuerpo democrático	24
La ciudad de la edad media, el suplicio del cuerpo en la picota pública	28
La ciudad industrial: la alineación del cuerpo y del espacio.....	33
La ciudad global: cuerpo y espacio público, dispositivos de conexión	40
Capítulo 2. El espacio público: espacio vital para la ciudadanía.....	45
Los juegos de lo urbano en el espacio público.....	45
El espacio público entre lo formal e informal	50
El espacio público en la ciudad de la innovación.....	56
Capítulo 3. Personajes de lo urbano y acciones del andar	63

El transeúnte: grafías del andar	63
El artista itinerante más allá de lo informal.....	70
La acción poética y su importancia en la ciudad.....	76
Capítulo 4. Dispositivos de expresión en la escena urbana de Medellín	81
La Barca de los locos y la ritualidad de la calle	81
La Dany: transfiguración de la ciudad	85
El curandero: sabiduría indígena y campesina en el espacio público de la ciudad.....	90
Conclusiones	95
Consideraciones éticas	97
Referencias bibliográficas.....	98

Dedicatoria

A mi madre por toda su paciencia y condicional entrega.

Agradecimientos

A Yardany Serna por toda su ayuda y por alentarme a terminar el trabajo.
A todos los que me acompañaron por este maravilloso trayecto del aprendizaje

De modo que al día siguiente somos y no somos los mismos, pues ya pesan sobre nosotros las secretas y abominables experiencias de la noche. Y poseemos, y por eso, un poco de esa calidad de los resucitados y de los fantasmas (Sábato, 1983, p. 139).

Resumen

El siguiente trabajo aborda las puestas en escena o dispositivos de expresión que se ejecutan en los escenarios urbanos de la ciudad de Medellín: teatro callejero, travestis shows y curanderos. Son dispositivos de expresión en la medida en que su cuerpo (del artista itinerante) es el territorio que habita y a la vez ese territorio es un dispositivo que soporta el comportamiento estético de quien lo habita, realizando una acción poética en el espacio público configurando su sentido y dinamizando el centro de la urbe en un escenario de múltiples espacialidades de cuerpos y ritualidades donde el transeúnte-espectador confronta su devenir en la ciudad.

El análisis se lleva a cabo a partir de observaciones directas de personas o grupos dedicados al quehacer artístico itinerante de Medellín, respaldado con un estudio de la historia de las ciudades, la etnología y las nuevas tendencias artísticas, que permitan comprender la dimensión estética y social que instalan los dispositivos de expresión en la estructura de una ciudad que se perfila como centro de innovación global donde el arte y la cultura juegan un papel primordial.

Por lo tanto, el análisis de estas intervenciones se hace pertinente y necesario para un contexto académico y de planes de desarrollo, debido al valor histórico que tienen y a su exponencial incremento en los últimos años que va ligado a procesos económicos informales, colectividades políticas emergentes y movimientos contraculturales de la ciudad, donde queda en evidencia las ideas arraigadas sobre el arte y los espacios públicos que invisibilizan estas expresiones aminorando su carácter cultural y estético.

Es así que, se parte de los conceptos del arte público y el derecho a la ciudad como ejes fundamentales para el planteamiento de la pregunta que moviliza la investigación de este trabajo: ¿De qué manera los dispositivos de expresión urbana con sus acciones poéticas constituyen una transformación sociocultural del espacio público y el quehacer artístico en la ciudad de Medellín?

Los resultados permitirán reconocer el alcance y la importancia que tienen estas acciones poéticas en la construcción de ciudadanía y en la generación de contenido académico que acerquen al estudiante de teatro a un ámbito de la de expresión artística y cultural emergente que amplifica sus conocimientos.

Palabras claves

Ciudad

Espacio Público

Transeúnte

Artista itinerante

Cuerpo

Performance

Teatro callejero

Ritualidad

Estéticas expandidas

Planteamiento del problema

Los dispositivos de expresión y sus acciones poéticas en los escenarios urbanos de la ciudad trastocan el ritmo cotidiano de la vida urbana por medio de colores, texturas y expresiones que seducen al ciudadano a ser partícipes de espacialidades y corporalidades que se proyectan en parques y calles de Medellín.

De este modo, es desde esos espacios públicos que se dan agenciamientos de estructuras emergentes de interacción entre la ciudad y el transeúnte que amplifica su experiencia urbana, a través de una experiencia estética del sentir y del habitar. Es por medio del arte de la ciudad que el transeúnte percibe otras formas de lo urbano y ejerce el derecho a la ciudad haciendo uso de sus espacios y los dispositivos que lo configuran.

Por consiguiente, es innegable el valor social y cultural que poseen estas expresiones artísticas en la reflexión de una ciudad en constante crecimiento y referenciada en el mundo de innovadora. De igual forma resulta significativo el incremento de esta práctica o forma de vida en los últimos años en la ciudad de Medellín, demostrando con ello la incidencia de una serie de factores (económicos, políticos, sociales, tecnológicos y culturales) que han transformado la forma de habitar la urbe.

De esta manera, la ciudad y sus espacios públicos se constituyen en una de las categorías centrales de este trabajo al ser el soporte espacial de la acción poética y los dispositivos de expresión, que sería la otra categoría sobre la que se construye la investigación. Alrededor de estas dos categorías giran una serie de conceptos como ciudadanía, gentrificación, desplazamientos, performance, artes vivas, narración tradicional, corporalidades y ritualidades que dejan ver lo complejo del tema y permiten reconocer la problemática existente entre la ciudad y el arte itinerante.

La ciudad y sus espacios públicos

La ciudad y sus espacios, como soporte físico para la acción poética del travesti, el culebrero, el malabarista, el actor de calle, y las estatuas humanas, aparece como un inmenso conglomerado de circulaciones en el que habitan y conviven cada uno de estos personajes desde sus diferencias construyendo sus propios nichos y redes que entran en conflicto con las dinámicas de la ciudad.

En la actualidad los procesos privatizadores a los que se ven sometidos las ciudades para poder ser centros competitivos del mercado global, generan políticas de gentrificación y comercialización de sus espacios públicos como mercancías o espacios de proyección para la economía de consumo, lo que representa una progresiva privatización de las áreas comunes de la ciudad y las prácticas realizadas en ella.

Ahora bien, en una ciudad como Medellín que se perfila como centro de la innovación y valle del software, este proceso de apropiación del espacio público por parte del mercado produce una serie de conflictos económicos, sociales y culturales, que se suman a las problemáticas del narcotráfico y ambientales haciendo de la vida urbana un complejo escenario de colisiones.

Los actores de este nuevo conflicto son por un lado los emporios económicos multinacionales o locales y por el otro lado los sectores sociales que se ven afectados por sus dinámicas, en el medio de los dos aparece un tercer actor que es la institucional quien debe mediar para buscar un equilibrio que no desborde la situación.

Esta problemática del espacio no es de ahora y ha estado presente en las diferentes etapas de la ciudad, pero en la actual situación resulta alarmante el replanteamiento que se hace del espacio público por parte de las políticas públicas, que pierden su papel mediador y ente administrativo para convertirse en apéndice del mercado, políticas de hipervigilancia, control y asepsia de los espacios que generan desplazamientos de grupos que no se acoplan a ese orden impartido por el mercado.

Son los grupos de una economía informal, colectivos de políticas emergentes y movimientos contraculturales la parte que se resiste a esas dinámicas, con acciones de apropiación del espacio como lugar de encuentro de lo informal y lo diverso, como espacio de la ciudadanía donde se ejerce la democracia.

En consecuencia, el espacio público de la ciudad se debate pues entre lo privado y lo público, lo formal e informal, lo ordenado y lo caótico, dicotomías que desconocen la pluralidad del espacio en el que cabe todo: lo correcto, lo incorrecto, lo limpio, lo sucio, el rico, el pobre, el negro, el blanco, el rojo y el verde.

Es en este punto donde el arte y en específico el realizado en los espacios públicos, cumple una función fundamental al evidenciar esa pluralidad poniendo de manifiesto sus diversas expresiones por medio de las cuales el transeúnte reconoce su pluralidad y la del espacio que habita.

El transeúnte y los artistas itinerantes

El transeúnte ha constituido siempre una figura trascendental de la ciudad al ser quien practica la urbanidad en sus trayectos cotidianos, construyendo sentidos y significados de lo urbano que

posibilitan el encuentro con el otro desde el acontecer efímero. De ahí que, ante las presentes problemáticas del espacio público de la ciudad de Medellín (microtráfico, ventas ambulantes, prostitución infantil, privatización formal e informal del espacio, exclusión social y cultural) que afectan y modifican los ámbitos de encuentro, el transeúnte gestione redes subterráneas, nodos de resistencia y dispositivos de expresión que permitan hacer frente a esas problemáticas desde el arte, la cultura y la práctica de lo urbano.

De este modo, los artistas itinerantes quienes son también transeúntes, personajes del deambular y del habitar, se convierten en puntos de proyección de esas redes y nodos que desde sus acciones poéticas desterritorializan la ciudad y el espacio público al convertir los mapas en cartografías del andar cotidiano, en puntos de fuga donde el espacio deviene otras espacialidades.

Es en lo efímero de estas acciones (performance, teatro callejero y actuaciones ante público) de los artistas itinerantes que las ciudades se transmutan, no toman formas fijas e inamovibles, no define territorios y relaciones estructuradas entre sus habitantes, sino que es una esfera del fluido y de las transmutaciones.

Ahora bien, los dispositivos de expresión de los escenarios urbanos de Medellín, representan también una ciudadanía que ha sido perseguida, desplazada, invisibilizada y violentada a causa de sus prácticas, por sectores que desde lo moral, económico y político le atacan. Situación que obedece a sedimentos de la limpieza social y pacificación de territorios que asolaron la ciudad durante un tiempo y que al día de hoy aún se practica en algunos de sus espacios.

Por lo tanto, las expresiones artísticas urbanas no solo representan una política cultural emergente de integración ciudadana con el fomento de convocatorias en los programas de estímulos sobre arte público de la ciudad u obras en espacios no convencionales, sino una reivindicación de la diversidad ante discursos disciplinarios y coercitivos que siguen presentes en el imaginario social de una parte de la ciudadanía. Ante esto las acciones poéticas de travestis, malabaristas, culebreros, actores de teatro callejero, movilizan esos prejuicios sociales y políticas de privatización, apropiándose del espacio público como forma de visibilizar dinámicas dispares y excluyentes en una ciudad que le apuesta a la innovación como integración social.

Es así que, la existencia de los dispositivos de expresión urbana en su relación con la ciudad permite ver los procesos desiguales de inclusión y los conflictos sociales que aún permanecen

visibles en los espacios urbanos, y, al mismo tiempo, generan políticas ciudadanas para su fortalecimiento como son: procesos comunitarios de intervención y recuperación de los espacios de la ciudad y experiencias estéticas emergentes que amplifican los modos de vivenciar la ciudad en el transeúnte, apoyados con la creación de diversos programas de estímulos y convocatorias que van posicionando las intervenciones en los espacios públicos de la ciudad como referentes artísticos para esta.

De esa manera, el análisis y la observación de esta relación a la luz del ámbito artístico es fundamental para reconocer el devenir de la ciudad y de sus habitantes, y la forma en que se piensa la ciudad tanto de los discursos oficiales, como de las construcciones simbólicas que realizan sus habitantes, quienes son realmente los que habitan la urbe.

Además, deben considerarse los efectos y la influencia que esta relación ejerce en el mundo académico y en el ámbito artístico, más precisamente el teatral con todas sus derivas, ya que son entornos desde los cuales se indaga y reflexiona sobre el quehacer artístico en la ciudad, ante lo cual debe ser de suma importancia considerar la forma en que estas expresiones amplifican el concepto del arte y sus lugares de proyección, enriqueciendo los discursos sobre el espectador y su experiencia estética ante el objeto artístico, y cómo brinda un marco social y cultural para la creación artística que tenga en cuenta las necesidades espaciales de la ciudad.

Lo anterior debe motivar el acercamiento y la investigación de estudiantes de las artes escénicas, con el objetivo de amplificar las investigaciones realizadas desde el enfoque artístico, ya que son amplias en otras áreas del conocimiento, para de este modo fortalecer la generación de propuestas creativas o preguntas investigativas alrededor de conceptos como la escena expandida, teatro callejero, corporalidades, performances y ciudad.

Es por esto que se parte del teatro para mirar de qué forma los anteriores conceptos toman otros significados y otras maneras del hacer cuando su espacio es diferente al escenario de sala, y de igual manera cómo el transeúnte se convierte en un espectador activo y participe de la acción poética, para finalmente desde una mirada de la etnología que nos dará el soporte teórico y las herramientas de investigación para observar la incidencia sociocultural que estas prácticas de lo urbano tienen en la ciudadanía, el espacio público y comprender las futuras dinámicas entre arte-ciudad-sociedad en un marco de desarrollo sociocultural incluyente.

En suma, se parte de estas dos categorías: ciudad-espacio público y transeúntes-artistas itinerantes, apoyados en el teatro junto con la etnografía, para conformar el objeto de estudio de esta monografía que parte de la siguiente pregunta ¿De qué manera los dispositivos de expresión urbana con sus acciones poéticas constituyen una transformación sociocultural del espacio público y el quehacer artístico en la ciudad de Medellín?

Marco conceptual

El conjunto de ideas, conceptos y teorías que se abordan en este proyecto como marco teórico, se extraen desde diferentes áreas del conocimiento en los cuales se estructura la pregunta de investigación acerca del impacto que poseen los dispositivos de expresión y las acciones poéticas sobre conceptos como lo público y lo artístico en el espacio urbano de la ciudad de Medellín.

Dichas áreas y disciplinas son: La historia de la ciudad, la antropología urbana, la sociología, el performance, el teatro postdramático, la estética, la etnografía y la filosofía contemporánea. Cada uno permitirá desde su enfoque desarrollar los planteamientos y conceptos integrantes del proyecto, dando así una mirada amplia, sólida y diversa sobre un tema que se presenta extenso y complejo.

De ahí que sea importante tener claro el objeto de análisis y delimitar con precisión el área desde la cual se parte y a la cual se desea aportar el resultado de la investigación: este es el teatro, trazado por conceptos como performance, artes vivas y lo postdramático, que fundamentan el concepto de la escena expandida sobre el cual se asientan los dispositivos de expresión urbana. De

esta manera, las demás áreas se encuentran, sin restarle importancia a su trascendencia teórica, encaminadas desde un enfoque de las artes escénicas.

Por consiguiente, el orden del marco conceptual se desarrolla de la siguiente manera con el objetivo de mantener esa claridad y precisión de los conceptos: en una primera instancia se considera, desde una mirada antropológica e histórica de la ciudad y el arte, el desarrollo de éstas junto con su incidencia en los espacios públicos y la configuración de corporalidades. Para ello se tienen en cuenta los trabajos de Lluís Duch, Richard Sennet, Harnold Hauser y Marshall McLuhan.

Para la noción del espacio público y sus diversos componentes se tienen en cuenta los planteamientos teóricos de Marc Auge, sobre los no lugares y sus consideraciones sobre la etnografía como ciencia de la investigación intercultural, a este análisis se suma la mirada política del espacio público de Manuel Delgado y la observación crítica que realiza Teresa Vásquez Ramírez sobre las dinámicas privatizadoras del espacio público, dejando ver un espacio polivalente y en constante conflicto.

En relación con lo anterior, se exponen las nociones sobre los usuarios de la ciudad que realiza Isaac Joseph y Manuel Delgado a partir de la figura del transeúnte quien practica la urbanidad como elemento dinamizador de la ciudad, como dispositivo de la urbs (práctica de lo urbano) en contraposición a la polis (lo institucional), lo que implica tener en cuenta el análisis político que hace Jordi Borja, donde se expone el habitar el espacio público por medio de la acción como una conquista de la ciudad. Todo esto aclara y moldea la figura del transeúnte como un elemento de transfiguraciones y dispositivo político que realiza acciones colectivas o individuales para apropiarse de sus espacios.

En consonancia con esto, se consideran las acciones colectivas de la ciudad bajo los enfoques del arte público de Félix Duque, Mau Monleón y los conceptos de la escena expandida que se estructuran en los planteamientos de Diana Taylor sobre el performance, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y la filosofía del teatro de Jorge Dubatti, conceptos que nos brindan herramientas y estrategias para acercarnos con una mirada crítica y analítica a estas expresiones colectivas que se configuran en dispositivos de expresión de la escena urbana.

Por lo tanto, los estudios sobre la ciudad son vastos y diversos como la misma estructura urbana en la que convergen infinidad de aspectos y elementos diversos, lo que la hace atractiva para estudios de economía, política, arquitectura, ambiental, movilidad, filosofía y arte. Cada una de estas ciencias busca explicar, (en parte, pues la totalidad es inabarcable) las dinámicas urbanas, sus movimientos, las conflictividades y los agenciamientos colectivos; lo que guarda relación con concepto de ciudad móvil y ambivalente de Jean- Luc Nancy quien observa en la ciudad un alejamiento de su propia imagen.

“La ciudad no siempre fue, no siempre será, tal vez ya no sea. Si se piensa que al mismo tiempo la ciudad es un motivo (un concepto quizá, en todo caso un esquema, una suerte de monograma o de emblema” (Nancy, 2013)

De este modo, preguntarse por la ciudad como organismo vivo y mutable, es reconocer su capacidad transformadora no solo a nivel arquitectónico, sino también en sus componentes intangibles que constituyen su ser. Uno de estos componentes es el modo o los modos de habitar las ciudades por parte de sus habitantes, de cómo ellos configuran y son configurados a partir de la manera en que se relacionan con los espacios de la ciudad, espacios que pueden ser lugares con un magnetismo antropológico o no lugares en los que no se logra articular encuentros:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos (Augé, 1992).

Es por eso que, en este trabajo sea pertinente preguntarse por la una ciudad visible e invisible, los procesos subyacentes a la superficie, entretejidos en una red de desplazamientos espaciales y modos de relación del acontecer propiciados por los urbanitas, concepto que se extrae de los planteamientos de Manuel Delgado en los que se analiza las categorías y los comportamientos de lo urbano desde el usuario de la ciudad:

¡De la inmensa mayoría de esos urbanitas -en el! sentido no de *habitantes de la ciudad* sino de *practicantes de lo urbano*- no sabemos casi nada, puesto que gran parte de su actividad en los espacios por los que se desplazan consiste en ocultar o apenas insinuar quiénes son, de dónde vienen, adónde se dirigen, a qué se dedican, cuál es su ocupación o sus orígenes o qué pretenden. (Delgado Ruiz, 1999)

De lo anterior se desprende el segundo componente fundamental relacionado con la ciudad y el urbanita que es el espacio público, concepto amplio y en constante coyuntura en los actuales procesos urbanos. Para tal fin se toma la definición de lugar de juego, acuñada por Delgado, como espacio en el que el urbanita experimenta placer al ser partícipe de dicho juego “En tanto en cuanto el espacio público es el ámbito por antonomasia del juego, es decir de la alteridad generalizada” (Delgado M. , 1999)

En dicho juego que plantea el espacio como creador de sensaciones y experiencias, el arte público juega un papel primordial para el acontecer del juego, pero la actual situación del arte y del espacio plantea una crítica situación que, para Mau Monleón se debe a una pérdida de capacidad de juego del espacio público y el arte que allí se instala, aduciendo diversas causas como: los límites entre lo público y lo privado, un arte escultórico que no trasciende su función ornamental, para la construcción de nuevos sentidos del espacio y sus habitantes.

Desde este punto de vista podemos decir que han sido ciertos artistas los que, desde la tradición de la vanguardia crítica y socialmente comprometida, han reactivado el debate en torno al arte público, extendiendo su alcance y su comprensión al de las transformaciones sufridas por las propias ciudades y al funcionamiento de las democracias en nuestro sistema capitalista. (Monleón, 2000, p. 2)

Ligado a lo anterior aparece el poco interés de las instituciones por reconfigurar los espacios de la ciudad con los nuevos lenguajes artísticos, ante lo cual se producen intentos por contrarrestar la precaria situación del arte público en las ciudades, a partir de nuevas formas y nuevos lenguajes, que expresan las creaciones de artistas que ya no se preguntan por la memoria

y la tradición del gran monumento, sino por lo fluctuante y lo efímero, lo cercano y funcional al público que al relacionarse con la obra de manera activa configura su percepción, su estar ahí en el espacio público.

Walter Grarskamp en su búsqueda de criterios para definir el espacio público, es una necesidad de concebir este espacio, como "un estado: uno de la condensación y del cruce de funciones, cuya máxima intensidad se sitúa en el centro de la ciudad. (Melón,2003)

Estos nuevos lenguajes y expresiones de la escena urbana en el que cuerpo del transeúnte y del artista itinerante está más presente que nunca, deben ser analizados como escenarios de la corporalidad, ya que el cuerpo es espacio (espacio corporal) carente de identidad neutral y recipiente de fuerzas en devenir, que trata de expresar:

El espacio corporal no es una entidad neutral, sino que, sin cesar, aparece revestido con diferentes valores o significaciones que el cuerpo, en las sucesivas situaciones en las que se halla implicado, trata de transparentar y expresar. (Melich,2005)

Lo anterior nos lleva a considerar el cuerpo del transeúnte y del artista itinerante "como eminentemente un espacio expresivo" que da origen, por sus configuraciones simbólicas (acciones poéticas) a los restantes espacios en los que habita, creando con ello unas prácticas de la ciudad a las que se refiere Michel De Certeau:

Estas prácticas del espacio remiten a una forma específica de operaciones ("de maneras de hacer", a otra espacialidad (una experiencia antropológica, poética y mítica del espacio) y a una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada. Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible. (De Certeau, 1980)

Por otro lado, esas corporalidades espaciales remiten a concepciones artísticas como el performance, el happening que plantean la expresión del cuerpo sobre el espacio como una manifestación sensible que configura una acción poética del acontecer y que tuvieron su momento

de eclosión en la época de los 60 con diversas expresiones como el *Fluxus*, *Guerilla Theatre* en conexión con los planteamientos de la internacional situacionista y su mayor exponente teórico Guy Debord del cual se toman algunos conceptos como la deriva y el situacionismo para los fines de este documento. Es a través de estas acciones (performance, happening) que el individuo reflexiona sobre el cuerpo, el espacio y las ideas preconcebidas de estos conceptos. Los trastocan, los modifica desde su cuerpo, porque son actos disruptivos de acciones vitales que rompen la cotidianidad: “De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura” (Taylor & Fuentes, 2011)

Debe aclararse que el objetivo del proyecto no pretende definir los dispositivos de expresión de la ciudad como acciones performáticas, pero es necesario abordar el tema desde todo el planteamiento teórico realizado alrededor de esta categoría para una mayor comprensión de las dinámicas de transferencia y memoria presentes en las acciones poéticas: “ Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor & Fuentes, 2011)

De igual forma, el concepto de teatralidad se desprende de la relación espacio- acción poética- espectador, buscando acercar estos elementos al teatro, que permitan la generación de nuevos componentes y sentidos para la escena:

Cuando el acto de arte público irrumpe, la teatralidad se hace presente visiblemente, dejando ausente las reglas básicas de ese andar, para instalar una dualidad espacio-temporal paradójica entre lo real y lo ficcional momentáneo. Pero, ¿en qué tipo de intervención teatral dentro del espacio urbano estamos pensando? Si bien las intervenciones urbanas pueden variar según las ciudades y los contextos socio-políticos atravesados, la adopción de esta (Taylor & Fuentes, 2011).

Para finalizar, es desde estos tres aspectos, espacio(ciudad), cuerpos (modos de existencia) y arte (teatralidades), que el horizonte teórico se amplifica y se precisa buscando con ello encontrar los conceptos necesarios que ayuden en la tarea de comprender cada uno de los componentes de

la pregunta en torno a la incidencia de la acción poética en los espacios públicos de la ciudad de Medellín.

Objetivo general

- Determinar las implicaciones socioculturales que tienen los dispositivos de expresión urbana en la ciudad de Medellín, al transformar el espacio público en un espacio cultural susceptible de interpretación estética y valoración histórica.

Objetivos específicos

- Reconocer por medio del proceso histórico de las ciudades, elementos comunes que ayuden a comprender el presente de una ciudad como Medellín.
- Examinar las implicaciones sociales y culturales que puede tener la privatización del espacio público para los habitantes de la ciudad.

- Exponer la importancia de los artistas itinerantes y su acción poética como expresión cultural que trasciende la mera actividad económica informal.
- Observar la manera en que los dispositivos de expresión de la escena urbana hacen uso de los elementos del teatro y del performance para proyectar su acción poética.

Aspectos Metodológicos

La metodología empleada en este trabajo parte del estudio de caso de poéticas callejeras. Se observará de manera directa, pero no activa procurando por un distanciamiento que evite interpretaciones subjetivas de acciones que ameritan un análisis objetivo; dado que la observación directa es un método de recolección de datos caracterizada por el hecho de que no se realiza ninguna alteración a partir de la intervención en el fenómeno o situación que está siendo observado.

Es por esto que, además, se tomó en cuenta la etnografía como técnica de investigación, la cual estudia de manera sistemática la cultura de los diversos grupos humanos. Esta técnica de investigación consiste en observar las prácticas culturales de los grupos sociales y poder participar en ellos para así poder contrastar lo que la gente dice y lo que hace.

Según Peralta (2009), la etnografía es considerada una rama de la antropología que se dedica a la observación y descripción de los diferentes aspectos de una cultura, comunidad o pueblo determinado, como el idioma, la población, las costumbres y los medios de vida. (p. 37)

Es así como, diversas herramientas se extraen de la etnografía la cual está ligada a los movimientos y constantes cambios sociales en lo tangible e intangible de lo urbano. Dichas

herramientas son la entrevista con quienes realizan acciones poéticas en espacios públicos de la ciudad. Con estudiosos del caso y artistas de la ciudad que trabajan el espacio público.

Otra de las técnicas implementadas en la metodología de trabajo fue la revisión documental la cual permitió realizar un rastreo histórico de actos poéticos llevados a cabo en las últimas décadas en la ciudad de Medellín. El objetivo de la revisión documental es la localización y recuperación de información relevante para un trabajo donde la fase de investigación es fundamental; es por esto que en un primer momento se identificaron los estudios primarios y secundarios relevantes con base en la información. Posteriormente, se estableció una estrategia para evaluar la calidad y pertinencia de la información recuperada; la cual se basó en el provenir de las fuentes (revistas indexadas, bases de datos, libros, bibliotecas, repositorios institucionales); esto con el fin de poseer una información relevante respaldada por un acervo bibliográfico.

La revisión documental de tipo narrativo tiene como objetivo integrar y comparar los resultados de los estudios cualitativos. Su objetivo no es un meta-análisis estadístico, habitual en las revisiones clínicas, más bien, apunta a integrar los hallazgos en una categoría más amplia. (Lozano, 2005, p. 2)

Introducción

Este trabajo se constituye en una indagación sobre el espacio público y sus modos de existencia, para tal fin se abordan diferentes conceptos, expresiones artísticas y teorías de diversas áreas que permiten dar forma y claridad al tema, analizando cada uno de sus componentes: ciudad, espacio público, transeúnte y artistas itinerantes, para finalmente, desde la observación directa, determinar de qué forma se conjugan por medio del arte público en la ciudad de Medellín.

En primera instancia se hace una revisión histórica de las diferentes etapas de la vida urbana que marcaron un precedente en la forma de concebir la ciudad, sus espacios y los habitantes. Por lo cual se parte de la polis griega, como ciudad democrática, pasando por la edad media del cuerpo afligido, las transformaciones aceleradas de la ciudad industrial, para finalmente llegar a la interconectividad de la hiperciudad global, en la cual estamos experimentando sus primeras fases.

Esta mirada histórica al pasado tiene como objetivo buscar elementos y situaciones comunes en el presente que arrojen luz sobre las actuales dinámicas de la ciudad y ayuden a comprender la relación espacio, cuerpo y arte.

En segunda instancia, se amplifica el tema del espacio público desde sus diversas teorías y planteamientos en el que se expone como espacio de lo fluctuante y lo imprevisto, lugar que se hace lugar a partir de las interacciones de individuos libres, ámbito del reconocimiento de la diferencia, dispositivo para ejercer el derecho a la ciudadanía y la democracia. Pero, al mismo tiempo es un espacio en constante disputa entre sectores que se pelean su control por medio de políticas o acciones de hecho, siendo sometido por dinámicas económicas y de criminalidad que deterioran su imagen, siendo el arte la forma de despolitizar el espacio y recuperar su carácter como lugar de encuentro de ámbitos, restituyéndole su imagen de espacio de la diferencia. El anterior panorama se pone en diálogo con los procesos de intervención y apropiación del espacio público de la ciudad de Medellín, con sus planes de desarrollo sociocultural y con los movimientos contraculturales de la escena urbana, buscando con ello determinar sus implicaciones en la construcción de ciudadanía.

Ligado al concepto de ciudad y al espacio público, aparece la amplia figura del ciudadano, el que habita los espacios, el que recorre la ciudad: el transeúnte, sujeto del andar, del acontecer y del encuentro fortuito, proyección contemporánea del flaneur quien registra cada detalle, pero no se detiene allí, es partícipe del juego escénico que le propone el espacio, actúa, practica lo urbano a cada momento y en su práctica llena de sentidos los espacios de la ciudad. Incluso el transeúnte se transforma en otro, es devenir oculto, expresión de la ciudad y hace de esta expresión una acción poética. Es el artista itinerante, cronista de la vida urbana, dispositivo de expresión urbana que construye su espacialidad dentro del espacio, un nicho que es inmanencia de su ser urbano, de su trasegar por la ciudad, desde ese nicho entabla un vínculo con el cual interactúa con su entorno creando excedente de sentido y una experiencia estética en los transeúntes que ahora son espectadores. En sus intervenciones se observan elementos escénicos del teatro callejero, del performance, de la narración tradicional, que se analizan bajo planteamientos teóricos y corrientes artísticas, para determinar la trascendencia de su acción en la presente.

Para finalizar, se analizan algunos dispositivos de expresión urbana de Medellín, como lo son La Barca de los locos, El show de La Danny y El Culebrero, por medio de los cuales se

determina la acción poética como acción política que reivindica el poder del espacio público como lugar en el que la sociedad se encuentra y reconoce sus coyunturas sociales, lo que permite ver la incidencia sociocultural que poseen estos dispositivos en la construcción de ciudadanía en la ciudad de Medellín.

Capítulo 1. El devenir del cuerpo y del espacio público en la historia de las ciudades

Para comprender un poco el presente de una ciudad como Medellín y sus espacios públicos, es necesario hacer un breve recorrido por los procesos históricos y las estructuras de pensamiento de los centros urbanos más representativos en la historia de la humanidad. Lo anterior permite reconocer de qué forma las ideas, necesidades y creencias de una época, se materializan, toman cuerpo y se ejecutan en el diseño y funcionamiento de un centro poblacional determinando el modo de existencia de sus habitantes y su accionar en la vida urbana. De allí que, la relación ciudad-ciudadanos se da en un proceso recíproco, en la que ambas partes son fundamentales para el desarrollo de la otra. Por un lado, la ciudad condiciona, con sus espacios, diseño y leyes la acción de los ciudadanos, la urbanidad, que no es otra cosa que ser usuarios de la ciudad y sus dispositivos urbanos, es decir: el ciudadano determina con sus acciones (interacción con el espacio y los otros, cumplimiento o no de las leyes) el funcionamiento de la ciudad.

Lo anterior representa el componente dinámico de esa estructura en la que esas dos partes (ciudad-ciudadanos), produce movimiento y caos dentro de ese aparente orden del espacio y la acción, propiciando con ello el devenir de la urbe, de una ciudad como lugar para la democracia a una ciudad represora del cuerpo. De una ciudad máquina a una ciudad integrada a la red global. La ciudad como representación del pensamiento humano “La ciudad en sí misma, esté donde esté, de los últimos cinco mil años hasta ahora, implica cierto número de realidades y de procesos, con evidentes regularidades” (Zambrano).

La polis griega: escenario del cuerpo democrático

A la hora de hablar del concepto de ciudad, es ineludible no referirse al pueblo de la antigua Grecia al momento de considerar el presente del espacio público conectado a el devenir histórico de la ciudad.

Si bien en otras civilizaciones el espacio colectivo de una comunidad se configuraba como el lugar para el debate de los asuntos trascendentales del clan -como sucedía en el periodo neolítico- es en el antiguo pueblo griego donde se consolida del todo el espacio público como lugar para el encuentro y el debate entre iguales , espacios en los que los ciudadanos, en específico los pertenecientes a la ciudad-estado como Atenas, participaban del hecho comunicativo social con argumentación sobre problemáticas o cuestiones inherentes al destino de la ciudad. Esto significó para ellos un fortalecimiento del discurso y de la corporalidad al considerar que la participación en sociedad dinamizaba los procesos internos corporales. Ambos elementos fueron fundamentales en el desarrollo de la Polis y la creación de nuevos espacios, en los que:

Consideraron e interpretaron la Polis mucho más como un espacio mental, como un tipo ideal, como una idea casi regulativa, que como espacio físico o territorial. Privilegiaron lo que creían que era la quinta esencia del vivir juntos (syzen) y del compartir palabras y acciones en el marco de la ciudad.

(Duch, 2015, p. 34)

Ese ideal de la ciudad-estado pensada y proyectada como el marco para sostener las palabras y las acciones de cada uno de sus ciudadanos en una horizontalidad de relaciones, proclamando la igualdad que desvanecía las diferencias económicas- siendo la destreza de la argumentación quizás la única válida- era el objetivo que perseguían los antiguos griegos en pos de concretizar su ideal de democracia en la que todos (salvo las mujeres y los esclavos) tenían voz y voto en las decisiones trascendentales de la ciudad.

La polis griega fue el resultado de un concepto político democrático sustentando en el derecho a la propiedad y la producción de éste que garantizaba la participación en la sociedad. El

habitar el espacio permitía el acceso a los dispositivos de la polis, ya que el habitar implica no solamente estar allí, como lo afirma el autor Gallego (2017)

habitar un territorio conlleva a la vez producirlo y pensarlo en tanto que espacio propio, subjetivo, imaginario, que se instituye dinámicamente como proceso de plasmación de las prácticas sociales de los sujetos y que simultáneamente es percibido como instituido, esto es, organizado, en virtud justamente de esa experiencia activa de creación del espacio (p.59).

La práctica del habitar concedía las credenciales necesarias para ser miembros del dispositivo democrático, comprendido este término para los atenienses en un plano de participación social fundamentado en una categoría de lo urbano: los ciudadanos. Quienes hacían uso del dispositivo ejerciendo su ciudadanía en un espacio común, abierto, a la vista de todos y donde el poder no quedaba distante en los pasillos del palacio, sino que se hacía presente, se hacía terrenal en ese espacio físico que representaba el lugar para la acción política: El Ágora.

El Ágora en contraposición a la Acrópolis era, por decirlo de alguna manera coloquial, el lugar del y para el pueblo. Mientras en lo alto de la colina el Partenón y todos los templos cumplían una doble función, (recinto de los dioses y punto de unidad de la ciudad pues se podía ver desde todos los ángulos, lo cual posibilitaba una cohesión social). Por su parte el ágora aparecía como el lugar del y para el pueblo, el lugar en el que se mostraba el poder de la oratoria, del cuerpo-discurso en la plaza pública, ya que los griegos guardaban un intenso gusto por exponerse ante los demás por medio del debate de las ideas en relación con su culto al cuerpo que contaba con espacios como las olimpiadas o la guerra para dignificar de esta manera su corporalidad en dos aspectos: físico e intelectual.

Al respecto dice Richard Sennet (1994):

Para el antiguo ateniense, la exhibición de su cuerpo afirmaba dignidad como ciudadano. La democracia ateniense daba gran importancia a que los ciudadanos expusieran sus opiniones, al igual que como hombres exponían sus cuerpos. Estos actos recíprocos de

descubrimiento tenían por objeto estrechar aún más los lazos entre los ciudadanos.

(p. 35)

En relación con lo anterior, la fijación por mostrar de los griegos que expone Richard Sennet, se proyectaba en el espacio público griego que permitía, gracias a su diseño y estructura, que todo fuera visto, diáfano a la luz pública y nada quedara vedado a la opinión ciudadana, incluso el cuerpo.

Es en el periodo de Pericles que las diferentes plazas, calles y edificios públicos son dotados con esculturas para celebrar la belleza del cuerpo humano. Se crean los gimnasios en los que hombres jóvenes ejercitaban y moldeaban sus cuerpos con el ideal de belleza que tenían los griegos en esos tiempos, un cuerpo bello y saludable, pero a la vez fuerte para el combate bélico. Por otro lado, el arte escultórico de la antigua Grecia encontró en ese periodo su mayor proyección al tratar otros temas diferentes a las deidades y al hacer uso de otros escenarios diferentes al templo para exponer su obra, la plaza pública era pues un museo abierto que reivindicaba el cuerpo, la democracia y la mirada ciudadana, promoviendo con esto, prácticas de lo urbano.

Las excavaciones realizadas en Olimpia han descubierto gran cantidad de pedestales sobre los que se hallaban las estatuas, dedicadas a competidores de los juegos olímpicos, pero éstas han desaparecido. En su mayoría eran de bronce y probablemente fueron fundidas de nuevo cuando el metal escaseó. (Gombrich, 1995, p. 89)

El teatro no se quedaba atrás en cuanto a las demás expresiones artísticas de la antigua Grecia. El arte escénico se configuró como el escenario que cumplía con unas funciones sociales democratizadoras al posibilitar que lo representado en la escena fuera visto y escuchado por todos los presentes. El diseño de los teatros de la antigua Grecia tenía esa particularidad de ayudar a que la voz del actor se proyectara para que el texto fuera escuchado por todos los presentes; y aunque el cuerpo del intérprete permanecía inmóvil como se puede apreciar en algunos documentos históricos, la corporalidad se daba en la voz, ya que para su adecuada proyección se ponía en funcionamiento mecanismos físicos que con el paso del tiempo se perfeccionaron convirtiéndose en las actuales técnicas de actuación que son utilizadas en los presentes escenarios públicos o privados por los dispositivos de expresión urbanos.

La escena ayudaba a proyectar la voz, pero era la disposición de los asientos lo que incrementaba su potencia. Acústicamente, en un espacio organizado de esa manera el volumen de la voz aumenta de dos a tres veces respecto al nivel del suelo, pues la disposición diagonal impide que se disperse el sonido. (Sennett, 1994, p. 37)

La aparición del rapsoda y el bardo fueron figuras (dispositivos de expresión) que irrumpieron en la escena urbana de la polis griega, cumpliendo una función de memoria colectiva al mantener actualizada las leyendas de dioses y héroes (epopeyas), empleando la palabra y el verso como enlace poético de conexión entre la tierra y el olimpo.

La producción poética, que adquirió una más personal al separarse de los poetas de los sacerdotes durante la edad heroica, y que era obra de individualidades aisladas e independientes, muestra de nuevo una tendencia colectivista. El bardo ensalzaba los sucesos del día, el rapsoda rememora sucesos históricos-legendarios. (Hauser, 1978, pp. 84-85)

Por otro lado, el teatro como espacio físico y como acción poética amplificaba el pensamiento democrático de los antiguos griegos, a través del cuerpo y la voz del actor, de su kinésica y proxemia que los conectaba con las deidades por medio de la actualización del mito en el que todos los atenienses se encontraban con lo otro entrando en un estado de catarsis que regeneraba las energías colectivas.

La estructura del rito de representación teatral, está objetivada por un profundo sentido de religiosidad, entendido en la acepción filología del término, del latín religar, que significa establecer el vínculo con. Ese vínculo tiene su naturaleza en la limpieza emotiva, a la que Aristóteles se refirió en su concepto de catarsis. (Bertelsen, 2016, p. 3)

El espacio público en la polis devenía también espacio de ritual, de encuentro con lo otro, y todo lo que allí acontecía resultaba de suma importancia para los antiguos griegos al ser el escenario en el que la estructura de la ciudad-estado se ponía en práctica por medio de habitar la ciudad.

La ciudad de la edad media, el suplicio del cuerpo en la picota pública

Siglos después el panorama de las ciudades en el mundo occidental es muy diferente al de esa época de esplendor helenista a causa de diferentes factores: las ideas religiosas y políticas obedecen a otro orden que no tiene nada que ver con el politeísmo de la antigua Grecia o la democratización del poder por medio de juntas o asambleas de ciudadanos en la plaza pública. Se ha instaurado el monoteísmo cristiano, el rey es un ser supremo, casi divino, que dicta la ley y recauda los impuestos, la economía está dando un giro del feudalismo al incipiente poder burgués que más adelante provocaría las primeras revoluciones sociales. Nuevos reinos entran en juego por el control del comercio y el aumento poblacional es alto en los mayores centros económicos y políticos. Todo esto se va consolidando en el periodo denominado la baja edad media entre el siglo XIV y XV.

Según Lewis Mumford, (citado por Rodríguez, 2016) afirma que:

Las ciudades medievales se convirtieron en la residencia de todo tipo de artesanos y comerciantes, que revitalizaron con su presencia las economías regionales. Los mercados celebrados semanalmente (los locales), mensualmente (los regionales) y los anualmente (internacionales) regulaban la vida de la ciudad y su poderío económico gracias al intercambio de mercancías y conocimientos. (p.7)

En ese periodo de tiempo la ciudad en la edad media está condicionada por esas variables mencionadas, pero deben destacarse dos factores fundamentales que condicionaron la vida urbana en el medioevo: El primero es el poder de la iglesia en todos los estamentos sociales. En el plano urbanístico se evidencia con la creación de edificios con fines religiosos como lo son las catedrales, abadías, conventos, sanatorios, entre otros, el paisaje de las ciudades estaba plagado de cruces. En el plano social la influencia sobre la producción artística y en la forma de concebir el cuerpo como mero soporte del alma marcarían esta época. El segundo factor es el masivo aumento poblacional en los centros urbanos más importantes, obedeciendo esto a la inmigración interna de muchos reinos debido al cambio de la economía y al paradigma político; de la noche a la mañana pequeños

pueblos feudales se fueron convirtiendo en burgos-ciudades que crecían en un desorden inquietante.

Los códigos de comportamiento cotidiano de la sociedad bajomedieval se reflejan en la pintura gótica de manera asombrosa: el nacimiento, los diferentes pasajes de la vida, la muerte... Los retablos góticos son un verdadero catálogo de imágenes en las que se refleja cuál ha de ser el ideal del comportamiento humano: Cristo, los santos y sus vidas ejemplares son los modelos a seguir (Corral Lafuente, 2008, p. 12).

La nueva economía exigía un escenario diferente para su futuro crecimiento en las dinámicas del mercado naciente, dichos escenarios eran los pequeños pueblos, sobre todo los pueblos costeros o ribereños que permitieran el fácil acceso en el intercambio de mercancías a la vez que se creaban nuevas manufacturas al servicio de ese intercambio. Dicha creación atrajo mano de obra que de la noche a la mañana transformó el pequeño pueblo en una naciente ciudad (burgo). Una ciudad que crecía desordenada pues la fiebre del momento no permitía una debida planificación de calles o creación de sistemas de saneamiento, generando enfermedades y un sin número de dificultades.

Pirenne, (citado en Sennett, 1994) escribió que

Bajo la influencia del comercio las antiguas ciudades romanas cobraron nueva vida y se repoblaron, o bien los grupos mercantiles se situaron en torno a los burgos militares y se establecieron en las costas, en las riberas de los ríos, en las confluencias, en las encrucijadas de las rutas naturales de comunicación. Cada uno de ellos constituyó un mercado que, de acuerdo con su importancia, ejerció su atracción sobre el campo circundante o que se hizo sentir lejos. (p.169)

La insalubridad determinada por el hacinamiento desbordado, llevó a que el poder eclesiástico, tan influyente en la época, fortaleciera y afianzara su idea sobre la asepsia del cuerpo y la vergüenza que se debía sentir por el uso indebido de éste y sus partes impúdicas. Para las creencias de la época el cuerpo debía mantenerse limpio pues era el lugar del alma que le pertenecía a Dios. A diferencia del antiguo pueblo griego que admiraba la belleza del cuerpo, en la Edad Media debía ocultársele, no exhibírsele en ningún momento y solo era digno de admirar el cuerpo

del mártir, del sacrificado, pero debía admirársele con el sentimiento de la lástima y la compasión, términos muy propios de la religión católica.

Hay que subrayar que en la Edad Media había conocimiento por parte de las autoridades de la relación entre la salubridad del ambiente de la ciudad y la peste. Un año antes que en Londres en Florencia la amenaza de la peste provocó la preocupación de las autoridades por la limpieza de la ciudad, las cuales declararon la prohibición de entrar a la ciudad a los enfermos. (Reklaityte, 2004, p. 237)

Es en este punto donde la construcción de las murallas de la ciudad medieval poseía dos funciones: una proteger de saqueadores y posibles invasiones, y dos desterrar a aquellos que mostraran indicios de un cuerpo enfermo o deforme, leprosos, jorobados, tuberculosos, entre otros que pudieran corromper la salud del cuerpo urbano, de la ciudad que era el reino de dios en la tierra. La muralla marcaba la frontera entre el afuera y el adentro, daba o quitaba el derecho a poseer las credenciales de ser ciudadano. Ser desterrado a las murallas significaba perder la categoría de ciudadano. Afuera de la muralla se encontraba todo lo impúdico, lo corrupto y demoníaco que había en el mundo.

El ciudadano medieval vive en un coto amurallado, no dispone de espacios ilimitados, sino que los muros de su ciudad señalan un «adentro» y un «afuera» infranqueables y con una comunicación muy limitada y regulada (las puertas de la ciudad) hacia el exterior. Por eso mismo, en el interior de los muros de la ciudad se establecen relaciones humanas visibles y materialmente palpables. (Duch, 2015, p. 543)

El exilio, la pérdida del derecho a pertenecer a una ciudad no es propio solamente de la edad media, en la antigua griega también se daba el exilio al que nombraron ostracismo, pero los motivos de expulsión eran diferentes, en la Polis griega se expulsaba bajo consenso social y después de un largo debate, a aquellos ciudadanos con demasiado poder y que pudieran resultar peligrosos para las instituciones democráticas de la ciudad. En un caso se expulsaba para cuidar la democracia, en el otro se desterraba lo que diera una imagen diferente a la perfección divina. Más adelante en las ciudades modernas y en la urbe global el proceso de expulsión dentro del mismo entorno urbano o la negación al acceso de la red.

Sumado a lo anterior, el cuerpo antes de ser expulsado de la ciudad debía ser mostrado en público como objeto del castigo divino por medio de la ley humana. El lugar para esto era la plaza pública, que por esos tiempos era la plaza de mercado: espacio de la vida social y económica de la ciudad, su punto neurálgico y como bien lo dice su nombre un espacio para el intercambio de mercancías, sin embargo, también era el espacio en el que los ciudadanos presenciaban el castigo a ciertos individuos por desafiar las leyes soberanas o eclesiásticas. Se mostraba el castigo sobre el cuerpo, lugar del alma que le pertenecía a Dios, para amedrentar a los ciudadanos. Acción del poder que continuaba haciendo presencia en la plaza pública, pero de forma diferente.

A diferencia de los antiguos griegos, en la Edad Media el poder como acción política colectiva ya se había retirado de la esfera pública y se guarecía en las cámaras reales o en las cúpulas religiosas, bajo la decisión de unos pocos y solo aparecía públicamente para revalidar su autoridad ante los ciudadanos por medio del cuerpo del suplicio del condenado que antes de ser expulsado o ejecutado debía ser expuesto ante la mirada de todos los presentes.

Damiens fue condenado, el 2 de marzo de 1757, a pública retractación ante la puerta principal de la iglesia de París, donde debería ser llevado y conducido en una carreta, desnudo, en camisa, con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano; después, en dicha carreta, a la plaza de Greve, y sobre un cadalso que allí habrá sido levantado (deberán serle) atenazadas las tetillas, brazos, muslos y pantorrillas, y su mano derecha, asido en ésta el cuchillo con el que cometió dicho parricidio. (Foucault, 1976, p. 6)

Como los griegos, el poder medieval también gustaba del mostrar, del exhibir el cuerpo en el espacio público, con intenciones diferentes cada uno según su estructura de pensamiento. En la ciudad-estado griega se mostraba la belleza del cuerpo en todo su esplendor, en la Edad Media la destrucción del cuerpo que no se sometía la ley de los hombres y de Dios.

Semejante espectáculo marcó la plaza de mercado de la edad media como un espacio para el flagelo y el escarnio público. Ciertos días era la picota pública y los ciudadanos ya sin voz ni voto en la toma de decisiones como los atenienses, observaban estupefactos la autoridad del poder,

un poder que mientras abogaba por la limpieza y pureza del cuerpo, despellejaba y descuartizaba los cuerpos de los impuros convirtiendo la escena urbana en un escenario del terror.

No obstante, el espacio público en la ciudad medieval también era el escenario para expresiones artísticas que fortalecían el componente cultural de la época y sus tradiciones. Dispositivos de expresión urbana que se valían de máscaras e instrumentos musicales para representar leyendas populares o temas religiosos, realizar carnavales recogiendo las expresiones populares de la época, dándole un aire de color y alegría a la opacidad arquitectónica de la ciudad. Figuras como el juglar y las primeras compañías itinerantes de teatro que luego formarían el periodo de la comedia del arte, deambulaban por las ciudades manteniendo viva la memoria de las ciudades al ser los portadores que compartían las historias de un lugar y de otro.

Es así como lo afirma Flores Arroyuelo (2002) que:

El desarrollo de la vida comunitaria en la ciudad medieval, y con ello de la creación de un cosmos más o menos cerrado, a imagen y semejanza de otro superior y envolvente en el que periódicamente habrían de verse proyectados y reflejados sus moradores, también hizo de ella, de sus calles y plazas, un auténtico escenario idóneo a tal fin y que bien podemos contemplar desde este momento como espacio teatral. La fiesta popular medieval nace así de una necesidad del hombre del pueblo de disfrutar de los goces que ofrece la vida, siempre vista como algo efímero y colmada de incertidumbre, y ante la que hay que mostrar una fuerza interior que sirva para aliviar las tensiones de todo tipo que la alimenta. (p. 52)

En esa especie de fanfarria carnavalesca que por momentos se anteponía al terror de la ejecución, fue encontrando también su lugar en el espacio público el juglar, quien antes moraba en las cortes reales recitando las leyendas de caballería que vanagloriaban las gestas de los antepasados de príncipes y cortesanos. Pero ante el cambio económico que implicó la pérdida del poder, La Aristocracia, el juglar se asentó en la plaza pública como forma de subsistencia y testimonio de esa época. Su figura se asociaba con el vagar (el vagabundo) ya que moraba de burgo en burgo, constituyéndose a la vez en una figura representativa de las viejas costumbres.

El *vagans* es un clérigo o un estudiante que anda errando como cantor ambulante; es, pues un clérigo huido o un estudiante perdulario, esto es, un *declassé*, un bohemio. Es

un producto de la misma transformación económica, un síntoma de la misma dinámica social que dio origen a la burguesía ciudadana y a la caballería, pero presenta ya rasgos importantes del desarraigo social de la moderna intelectualidad. (Hauser, 1978, p. 286)

En suma, el espacio público en la ciudad medieval convivía al mismo tiempo con expresiones autoritarias de poder que producían con sus actos una especie de catarsis colectiva sustentada en el suplicio y, por otro lado, con manifestaciones artísticas que cumplían una función de mantener viva la memoria de los relatos cotidianos y generar un cuerpo carnaval. Ambos procesos permitían mantener en cierta forma un equilibrio social en la ciudad medieval.

La ciudad industrial: la alineación del cuerpo y del espacio

Si el cambio económico en la baja edad media tuvo como consecuencia el crecimiento desordenado de sus ciudades y el hacinamiento de sus espacios, la irrupción de la industria en la planificación y concepción de las ciudades sería de mayores consecuencias en la experiencia urbana.

La producción en masa de productos y servicios aceleró la vida en todos sus ámbitos. A partir de ese momento el mundo se movería más rápido, al ritmo, en un comienzo, de la locomotora a vapor, y en la última etapa de esa época, de los trenes balas, aviones, buques y automóviles que debían acortar el tiempo y la distancia en el transporte de materia prima, de productos del mercado y de mano de obra. La creciente economía capitalista encerraba una feroz lucha contra el tiempo y en esa lucha quedaba en medio el ciudadano que observaba como su ritmo vital se transformaba y trastocaba a velocidades jamás percibidas.

La revolución industrial y las nuevas formas urbanas que instituía implicaba la desarticulación de la ciudad clásica por la ciudad-máquina. O lo que es lo mismo, la ciudad como potencia industrial destruía la ciudad monumental. (Duch, 2015, p. 622)

Por consiguiente, el desarrollo económico representó un crecimiento urbanístico a gran escala que determinando el movimiento urbano a partir de la producción de engranajes y pistones.

Proceso que aceleró la transformación de los espacios urbanos borrando el pasado patrimonial por la acción de la retroexcavadora, dando paso a avenidas gigantescas para el tránsito creciente de automotores; arterias de la circulación sanguínea de la urbe que se conectaban de forma indirecta con el sistema circulatorio de los cuerpos en una simbiosis del movimiento ciudadano

Los descubrimientos de Harvey relacionados con la circulación de la sangre y la respiración condujeron a nuevas ideas acerca de la salud pública, y durante el siglo XVIII los planificadores ilustrados aplicaron estas ideas a la ciudad. Los planificadores trataban de convertir la ciudad en un lugar por el que la gente pudiera desplazarse y respirar con libertad, una ciudad con arterias y venas fluidas en las que las personas circularan como saludables corpúsculos sanguíneos. (Sennett, 1994, p. 274.)

En relación con lo anterior, la urbe industrial se estructuró como un macro sistema corporal constituido por un organismo con funciones determinadas: un centro dinámico desde el cual todo fluye hacia las extremidades (la periferia), el transporte, el dinero, la comunicación, los ciudadanos. Una zona industrial distante del centro pero que se siente cerca por sus olores o la nubosidad. Una zona comercial para la proyección de la industria cultural, artística y la vida social de sus habitantes. Una zona residencial diferenciada por sus estratos sociales y por sus ubicaciones geográficas tales como Sur-norte, oeste-este, son puntos cardinales que representan los polos opuestos de las clases sociales generadas por la economía industrial: ricos y pobres o las diferencias raciales de lagunas urbanas que pretenden ser invisibilizadas en el desarrollo urbanístico.

Con el desarrollo de las sociedades modernas ocurre algo curioso: las clases subalternas dejan de tener un lugar definido dentro del imaginario social. La ideología de igualdad supone que todos los ciudadanos participan de las mismas oportunidades y comparten los mismos objetivos. La desigualdad extrema toma entonces, como dice Dumont, un carácter “avergonzado”, como algo que está ahí pero que no debería existir, como algo que no tiene justificación y que representa, de alguna manera, un fracaso del proyecto social. (Espino, 2008, p. 40)

De igual forma, el entramado arquitectónico vial de la ciudad cumplía una doble función: transportar y dividir sectores sociales.

Al planificar las autopistas, por ejemplo, con frecuencia se orienta el flujo de tráfico de manera que separe una zona residencial de otra comercial, o que aísle las zonas residenciales a fin de separar las áreas acomodadas de las pobres o los barrios étnicamente distintos (Sennett, 1994, p. 23)

Esa idea de ciudad tan planificada y perfecta se caracteriza al mismo tiempo por la creación de espacios, de nodos urbanos que Marc Auge nombra los no lugares, aquellos espacios que parecen estar en la ciudad pero que a la vez no hacen parte de ella como lo son los aeropuertos y las terminales de transporte terrestre produciendo en quienes lo frecuentan una sensación de extrañeza espacial.

La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. (Augé, 1992, p. 83)

En cuanto al ciudadano o el urbanita como lo llama Manuel Delgado Ruiz, es el usuario de ese dispositivo llamado urbe, pero a la vez es una pieza más, porque el cuerpo del ciudadano de la urbe industrial es también un producto de ésta misma pues lleva en su interior el ritmo maquínico, monótono y sincronizado de la ciudad, de igual forma su corporalidad se va cosificando como la metrópoli en función de la máquina, perdiendo capacidad sensible al destinar todo su tiempo vital a la producción, siendo enajenado de su fuerza productiva y quedando encasillado en un molde social que lo configura.

Sumado a lo anterior, el ciudadano industrial siempre se encuentra bajo un estado de amenaza y tensión: los bombardeos de la segunda guerra mundial, las disputas separatistas en el que la metrópoli de la colonia es el blanco de los ataques, la guerra fría, el terrorismo, cataclismos y virus, son algunas de las situaciones que propician la creación de un ambiente tenso para el

ciudadano, quien se encuentra sometido a una fuerte carga emocional por parte de los medians y los discursos políticos radicales, permitiéndole al sistema productivo un mayor manejo de su energía vital. La consigna de la urbe industrial es: un cuerpo mantenido en estado de alerta por la constante amenaza de un enemigo visible e invisible es un cuerpo que produce y compra sin parar.

El consumo es otra variable importante en la ciudad industrial, por lo tanto, se fabrican espacios e industrias culturales para el ocio y entretenimiento que induce al mismo tiempo a consumir otros servicios. Una circularidad dinámica del consumo en el que el arte y la cultura comercial no son más que dispositivos de activación de la cultura de masas: todos sienten y hacen lo mismo, desapareciendo pues la heterogeneidad y dando paso una homogeneidad de estilos de vida moldeados por la industria.

En este modo, Lluís & Melich (2005), establecen que

En efecto, el hombre «anatomizado» es introducido en el campo del «maquinismo tecnológico» como un conjunto de «piezas» (miembros) independientes entre sí, como una suerte de «mecano», cuyas piezas (miembros) pueden servir para jugar o experimentar al margen de la suprema dignidad que, desde los mismos orígenes de la humanidad, se ha reconocido al cuerpo humano en su profunda unidad hecha de contrarios. En definitiva: a diferencia del halo sagrado que poseía el cuerpo humano, en la Modernidad, cada vez más intensamente, la «máquina corporal». (p. 135)

Estos individuos habitan barrios distantes del centro en el que las casas son idénticas unas de otras. En el Manchester, Londres, Hamburgo, París y otros centros urbanos de esa época, infinidad de barrios iguales brotan de la tierra como laberintos, sectores urbanos que acentúan la homogeneidad de la ciudad. La época industrial se especializa en la fabricación de moldes, así como hay moldes para hacer refrigeradores o autos, también hay moldes para casas, parques, personas, familias y ciudades.

Los espacios públicos no quedan al margen de esa reproductibilidad en masa de las cosas, son iguales, repetitivos a mayor o menor escala: un parque natural cerca al centro y con muchas hectáreas para oxigenar un poco la alta contaminación. La plaza principal, una explanada gigante

con una escultura ecuestre y alrededor de ella los edificios más emblemáticos del gobierno, la zona administrativa en la que acontecen los eventos principales del país; e infinidad de parque barriales se reproducen en inagotables procesos de desarrollo urbano y ciudadano que buscan ordenar y controlar la experiencia urbana de sus habitantes.

Antaño la ciudad tentacular salió de la ciudad comunal y amurallada: hoy en día los tentáculos multiplicados se transforman en una retícula arácnida que liga deslingando ciudades y campos, en una proliferación fractal donde cada nudo, cada bucle de servicio, de administración o circulación se replica y penetra. (Nancy, 2013, p. 34)

En ese proceso de ligación de los diferentes nodos que se acoplan a la macro estructura de consumo y modos de existencia urbana, se da también en paralelo operaciones de desplazar, de desligar del territorio individuos y espacios que no se adaptan. A diferencia de lo que sucedía en la antigua Grecia, que por medio de la votación ciudadana se obligaba al ostracismo (exilio) de los ciudadanos que contaban con cierto poder económico y amenazaban la estabilidad de la ciudad, o como se explicó en líneas anteriores, en la ciudad del medioevo se expulsaban a los ciudadanos enfermos o deformes a las afueras de las murallas de la ciudad; en la urbe industrial no se exilia por votación, ni se expulsa por decreto real, sino por el mismo proceso económico que moviliza el desarrollo de la urbe industrial: centros urbanos dejan de estar en el radar del mercado industrial por variables de demanda y oferta, generándose pocos puestos de trabajo y crisis económicas que “expulsan” a millones de ciudadanos hacia los extramuros de la urbe (los suburbios, guetos, favelas, comunas, barrios marginales) sectores deprimidos de la ciudad con infinidad de problemáticas sociales y en los que el ideal de la ciudad perfecta parece tan distante como el centro mismo de la metrópoli.

En consonancia con lo anterior, en el espacio público de la ciudad industrial se controla y se normatizan modos de existencia que puedan alterar la imagen pública de la ciudad ante el mundo. Todo aquello que evidencie o promueva fallas en el componente, en el dispositivo urbano debe ser expulsado, invisibilizado bajo el embellecimiento superficial de los espacios comunes, como sucede con los habitantes en situación de calle en ciudades como Medellín o Bogotá cuando hay una visita o evento de talla mundial.

Galeano y Vélez (citados por Correa, 2007) plantean lo siguiente:

El habitante de la calle representa para algunos pobladores de la ciudad, la degradación de la vida misma, los tacha de locos, delincuentes, agresores con lo que justifican sus reacciones frente a ellos; reacciones como el trato compasivo, agresivo o acusador y la exclusión, a veces materializada en el exterminio sistemático que ejercen sobre ellos algunos “grupos de limpieza y justicia privada”; en el rechazo y prohibición de estar en ciertos lugares de donde son expulsados; en el desplazamiento permanente que tienen que hacer por las diferentes calles de la ciudad. (p. 47)

Por lo tanto, los espacios públicos deben lucir limpios a la vista y al oído, ordenados, con ubicación estratégica, deben ser lugar de encuentros efímeros, no el lugar para ventas informales que evidencien el desempleo, no es el espacio para la prostitución o el consumo de drogas que dejen ver las consecuencias de la vida industrial, no es el escenario para artistas callejeros que generen entretenimiento a la población a bajo costo y con otros mensajes afectando la industria cultural oficial y privada de la ciudad.

Ante ese panorama el arte en el espacio público de la urbe industrializada queda supeditado al arte oficial, que agrupa agendas culturales públicas o privadas que invisibilizan algunos procesos artísticos independientes. La escultura y la pintura se sustrae de la calle y se encierran en el museo, la actuación pasa a la salas de teatro o de cine, la música al recital privado o a los festivales estatales y así con cada propuesta que surge de forma independiente es absorbida por las dinámicas del mercado en la medida de lo posible y si no se acopla, es perseguida en primera instancia por las políticas públicas o en segunda instancia por la fuerza policial que incauta y entra en extinción de dominio (destruye) el medio de existencia.

Sin embargo, ante esas líneas duras que codifican los espacios comunes urbanos y las expresiones culturales, surgen propuestas que encuentran grietas en esas líneas y posibilitan la reapropiación de esos espacios, los cuerpos y sus expresiones. Es la escena underground, la contracultura que hace su aparición precisamente en los centros urbanos industriales más representativos del orbe y como reacción a las crisis económicas y al desgaste de una cultura del

consumo. Expresiones como el punk, el performance, el arte vanguardista producen ondas subterráneas que abogan por la recuperación de la calle y sus espacios como lugares de libertad y encuentro con los otros.

La crítica básica de la contracultura a la tecnocracia es una crítica a la afirmación de que existe un consenso social básico sobre los objetivos últimos que debe perseguir la acción colectiva en las sociedades industriales, así como a la forma de dominación (justificada en nombre de la eficacia técnica) a que todo llega da lugar. (Dezcallar, 1984, p. 214)

En cuanto al fenómeno punk, aparece como una manifestación del desencanto de los jóvenes ante el sistema industrial y su cultura.

La autora Rossana Reguillo (2000), expone que:

Es en ese contexto en el que el discurso y la cultura punk empiezan a configurar una nueva oferta identitaria para los y especialmente las jóvenes de los sectores marginales, que sin negar nada de lo anteriormente descrito, distancia de la banda en relación con la cultura política y con una propuesta de acción. El futuro gris, incierto, negado, se avizora, por primera vez en años, como una posibilidad y siempre en relación con la propia acción. "Si no actúas, no hables", reza el lema punk. (p. 105)

Junto a esas expresiones se van sucediendo manifestaciones sociales que se toman las calles y las plazas públicas en demandas sociales ante la ausencia del estado en algunos sectores de la ciudad. El poder aparece esta vez no como el verdugo de la edad media o el orador en la polis griega, sino como un cuerpo compacto, uniformado: el dispositivo policiaco que busca restituir el orden social y el funcionamiento de la urbe entrando en confrontación con la masa de ciudadanos.

Las luchas sociales toman el espacio público como el lugar para reivindicar el derecho a ser ciudadanos, haciendo precisamente una acción de urbanidad: encontrarse con los otros en la plaza pública y, como en el ágora griega, discutir las problemáticas que aquejan a la ciudad y entablar comunicación con el poder alzando la voz en la calle, creando imágenes, expresiones que visibilizan los mecanismos de desplazamiento y control del cuerpo. En la urbe industrial el exhibir

también encuentra lugar en los escenarios urbanos en una estructura dual: por un lado, se muestra la imagen oficial, el espacio perfecto, limpio, con ciudadanos perfectos de cuerpo ordenado. Por el otro se pone en evidencia lo imperfecto, las consecuencias del sistema en el modo de vida de las personas y los espacios; en la escena industrial aparecen espacios urbanos que se transforman por el movimiento contracultural, con cuerpos que se salen del molde al crear una nueva imagen, cuerpos tatuados, perforados, de peinados extraños y con vestimentas desaliñadas que integran elementos de lo industrial: botas, jeans, para configurar su imagen de resistencia ante el sistema.

Entre los jóvenes, la tendencia a distinguirse de otros grupos de pares mediante ciertos usos estéticos y a través de marcas simbólicas específicas, se desplaza ahora hacia una diferenciación que tiene como plataforma central lo que, a falta de un concepto más pertinente, se denomina “consumos culturales”. (Reguillo, 2000, p. 112)

No obstante, la continua reorganización de la urbe los va encasillando en zonas distantes y tolerables bajo la mirada vigilante, es así como:

El espacio se segmenta para los cuerpos clasificados: arriba, el gesto político que se asume superior; abajo, el cuerpo del pueblo, al que se le permite de vez en vez, una inversión carnavalesca del poder. Afuera, los cuerpos expulsados, adentro, los cuerpos asépticos y domesticados. (Reguillo, 2000, p. 94)

Por consiguiente, es en esa limpieza y ordenamiento de la ciudad industrial y post industrial por parte del sistema, que la plaza pública es el escenario de la lucha social, de las reivindicaciones sociales de esos cuerpos alienados o expulsados al extrarradio urbano. Es el espacio que representa el último bastión de ciudadanía libre y que se resiste a ser privatizado por las dinámicas del mercado, al ser su estructura de naturaleza heterogénea en contraposición con el sistema industrial que le quiere dominar.

La ciudad global: cuerpo y espacio público, dispositivos de conexión

En el presente la ciudad se presenta como una imagen vista a través de un caleidoscopio, en el que aún se pueden percibir residuos físicos e intangibles de otras épocas que conviven juntas en una

especie de simbiosis casi frankestiana. Se puede hablar entonces de una ciudad como un monstruo hecho de partes diferentes, pero que aun así logra funcionar mostrando un ritmo vital inusitado.

La ciudad de hoy es pues una imagen fragmentada que se acentúa en el presente y hacia el futuro, por el frenético crecimiento de la urbe moderna que escapa a la denominación de metrópoli del siglo XX y se inserta en categorías como megaciudad, megalópolis o cosmópolis que ya no guardan una imagen representativa de la región en la que se circunscribe; por el contrario, al estar bajo el influjo de las dinámicas volátiles del mercado actual, pasa a ser una ciudad global, hija de la globalización en la que pierde su identidad arquitectónica y cultural que le hacía distinguir de los demás centros poblacionales del orbe. Ahora su imagen se asemeja a un Hong Kong, Singapur, Abu Dabi templos urbanos de la globalización que desplazan la imagen de la ciudad industrial que por mucho tiempo fue punto de referencia para el resto del mundo: Londres. Hiper-ciudades conectadas a la esfera global de nuevos mercados y servicios.

Las hiper-ciudades son fundamentales para la globalización económica, pues construyen un estado de interconectividad mundial que trasciende e ignora la mayoría de las fronteras nacionales. Interconectividad, resultado de una revolución tecnológica, que le ha permitido a las economías urbanas globales aprovechar al máximo los servicios financieros, bancarios, de seguros, legales, de asesoría administrativa, de comunicación, de publicidad y otros, contratándolos en cualquier parte del mundo. (Benjumea, 2012, p. 13)

La vida urbana en aquellas ciudades globales que se ven brillar con cierto encanto desde el universo, adolece de cierta identidad al semejarse su estructura y sus espacios a otras ciudades, las cuales son difíciles de diferenciar a simple vista. El ritmo acelerado, despersonalizado y en cierta forma automatizado que esta ciudad global impone a sus habitantes como herencia de la época industrial, genera una crisis de identidad en ellos, al no ser capaz de reconocerse en su entorno (que de por sí cambia a cada momento) y en sus pares, porque no habitan la ciudad solo la atraviesan de un punto a otro (de la casa al trabajo y viceversa) sin habitar los espacios comunes en los que el ciudadano confronta su identidad con el entorno y el otro.

Es así como Debord (1967), afirma que:

El sistema económico fundado en el aislamiento es una producción circular del aislamiento. El aislamiento funda la técnica, y a su vez el proceso técnico aísla. Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también sus armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las “muchedumbres solitarias”. El espectáculo reencuentra cada vez más concretamente sus propias presuposiciones. (p. 17)

Ante ese autoaislamiento que asume el individuo global, el espacio público encuentra su punto más crítico a lo largo del devenir histórico de las ciudades, no por la falta de éstos en la planificación urbana, sino por la ausencia de quienes con sus actos lo habitan, lo politizan por medio de la práctica urbana y los dispositivos de expresión.

Se observa que el ciudadano global es un individuo que no puede habitar la ciudad, porque es un sujeto global, es decir esta interconectado a la red, al internet, a la transferencia de datos textuales y de multimedia, es un cibernauta que navega en la realidad virtual, que habita la ciudad virtual de límites infinitos, vivenciando una experiencia simulada de lo real, que se suma a una saturación de esta donde el panorama se presenta caótico e inhabitable con congestión, dificultades en el desplazamiento y pauperización del trabajo.

Por ejemplo, la nueva corporación de telecomunicaciones multi portadora, dedicada sólo a mover todo tipo de información a la velocidad de la luz, generará de manera continua productos y servicios hechos a medida para consumidores individuales que señalaron sus preferencias con anterioridad a través de una base de datos continua. Los usuarios se convertirán en productores y consumidores en forma simultánea. (McLuhan & Powers, 1995)

En esa configuración virtual del signo de lo real, la ciudad global viene a ser un umbral de acceso a todo ese fluido de signos y transmisión de códigos de lo virtual, es la estructura que soporta la tecnología necesaria para el desarrollo de ésta. Mientras que lo virtual viene a suplantar,

a generar un espacio en el que los ciudadanos por medio del simulacro y la simulación se encuentran, interactúan con los otros en un plano, ya no local, sino global, habitando lo virtual desde el soporte físico de lo real.

En la ciudad global y sus espacios públicos el cuerpo deja de estar presente y se aloja en los nichos que le permiten interconectarse a la virtualidad. En los casos que se encuentra físicamente no está del todo allí, al encontrarse conectado a la red por medio de su aparato móvil, que es casi una prótesis de su cuerpo, su experiencia espacial no interactúa con el entorno ni establece contacto con los otros en un plano de lo real, no habita el espacio, no es usuario de la ciudad. Son cuerpos ausentes en espacios ausentes.

En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que une a los espectadores no es más que un vínculo irreversible al centro mismo que los mantiene en el aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado. (Debord, 1967, p. 18)

Por lo tanto, si bien se ha ido logrando ese ordenamiento del espacio público encaminado como dispositivo dotado de internet para la conexión de los individuos globales, se presentan dinámicas que se resisten a ser absorbidas por esa funcionalidad del espacio. De hecho la misma red y el intercambio de información virtual posibilitan de forma mucho más rápida la apropiación del espacio público por parte de colectivos LGTBI, animalistas, feministas, artísticos o para la divulgación de acciones que no encuentran cobertura mediática por medio de los telediarios tradicionales, tal es el caso de la acción realizada hace poco por el colectivo Lastessis de Chile que con una acción performativa realizada en vía pública se viralizó por las redes sociales en poco tiempo, en épocas anteriores dichas réplicas tardarían un montón o nunca llegarían a suceder por la ausencia de la red global.

En el presente el espacio público tiene dos panoramas, mientras en uno es solo soporte físico para el acceso a la red por parte de los ciudadanos que están presentes, pero al mismo tiempo ausentes (mentalmente activos en la virtualidad, corporalmente pasivos en la realidad). Por el otro

lado, esa misma condición de soporte de lo virtual le favorece al ser el escenario de manifestaciones que se convocan por medio de la red y se proyectan en el mobiliario urbano.

“una sobreaceleración que rebasa totalmente los “dominios del hombre” (Castoriadis) y lo introduce en una espaciotemporalidad que en realidad ya no es humana o mundana, sino divina, supramundana, virtual” (Duch L. , 2015, p. 653)

Lo anterior va ligado al poder de la imagen de lo humano que gusta del mostrarse ante los otros, para ser reconocida como perteneciente al colectivo de una comunidad, siendo protagonista de su tiempo y espacio. Condición presente desde periodos inmemoriales atravesando por diferentes momentos.

En la polis griega con la escultura y el cuerpo discurso, en el que la imagen corporal se proyectaba por medio de la voz y las técnicas de la retórica: “Los espacios en los que la gente escuchaba se encontraban tan organizados que los espectadores a menudo se convertían en víctimas de la retórica, paralizados y deshonrados por su flujo” (Sennett, 1994, p. 56). Con cambios drásticos en la ciudad medieval (imagen inmaculada, imagen del suplicio) y transformaciones en lo industrial que con el desarrollo de las tecnologías de comunicación posibilitó la presentación de la imagen en simultáneo desde lo distante. En lo global el distanciamiento se acerca (temporal y visualmente) en los dispositivos móviles que son plataformas de la imagen en tiempo real y en masa (viral) y los ciudadanos se sienten partícipes de una causa global en el que el espacio se desvanece:

«cualquier lugar del mundo» no tiene sólo un valor de hecho, tiene además un valor potencial y psicológico. El ciudadano global, el ciudadano del mundo, «se siente» de cualquier lugar y, así pues, está dispuesto a abrazar causas de toda naturaleza y de todas partes. (Sartori, 1998, p. 118)

Es partícipe de la escenificación de la vida global, donde la ciudad, con sus espacios, se escenifica en un conglomerado urbano virtual que borra sus barreras geográficas. Es decir, con la televisión la imagen de la ciudad se proyectaba en fragmentos cortos y repetitivos, con el internet son horas y horas de la ciudad en vivo, transmitiendo sus acontecimientos (protestas, conciertos, accidentes, desfiles) a los cuales accede el internauta experimentando una sensación espacial y

corporal de encontrarse allí, - en una especie de telepresencia- aunque esté a miles de kilómetros y del cual “participa” (chat) con el intercambio de opiniones con otros ciudadanos del orbe.

Por consiguiente, la ciudad global constituye un alejamiento de la ciudad real, distanciando a los individuos en sus espacios y al mismo tiempo configurando un acercamiento de la ciudad (multiplicidad de centros urbanos que forman una virtualidad urbana) y de los individuos que interactúan con el espacio desde el ciberespacio.

Capítulo 2. El espacio público: espacio vital para la ciudadanía

Los juegos de lo urbano en el espacio público

Lo urbano se construye en la interacción de los individuos con sus pares, con el entorno y con la historia de la urbe en el que el tiempo parece alternar entre el presente, el pasado y el futuro, construyendo una amalgama de relatos que interactúan al unísono y circulan por las calles en forma de noticias, rumores, chismes, actos, sucesos, acontecimientos, flujos de información que van y vienen de un punto a otro de la geografía urbana interconectando a los individuos en el escenario urbano y constituyendo unas prácticas del espacio en las que:

remiten a una forma específica de operaciones (de "maneras de hacer"), a "otra espacialidad" (una experiencia "antropológica", poética y mítica del espacio), y a una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada. Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible. (De Certeau, 1980, p. 105)

La ciudad como texto vivo de microrrelatos se fundamenta en lo urbano como entramado de sucesos, escenario abierto para lo volátil de la vida urbana en el que una multitud de personajes deambulan por los espacios, las esquinas, callejones y recovecos de la urbe, propiciando encuentros, puntos de inyección, proyección y de fuga condensados en sucesos simultáneos

interconectados o no de forma directa e indirecta y que están condicionados por el accionar de los personajes que operan según las condiciones dadas, las situaciones, el contexto en el que se da la interacción, es un laboratorio urbano al que se refiere Isaac Joseph

Una gran ciudad solo es un laboratorio de la socialidad si hace del organismo urbano algo muy particular, algo hecho de lugares llenos de huecos, como una esponja que capta y rechaza fluidos y que modifica constantemente los límites de sus actividades. De manera que lo público no puede definirse por su centralidad, por el contrario, puede caracterizarse por su excentricidad. (Joseph, 1988, p. 45)

De esta manera, lo urbano invita de forma asidua a entrar en contacto con el entorno, con el otro, porque es una onda expansiva de complejas relaciones de individuos los cuales desconocen el alcance y las consecuencias que puedan tener sus actos sobre los demás y que, por lo tanto, nos adentra en ese juego de intercambios, de acción-reacción, de asumir el rol y de actuar haciendo uso de todos los elementos que nos ofrece la ciudad.

Esa onda expansiva de las acciones, ese movimiento subterráneo de las relaciones entornos-personajes nos plantea siempre un escenario diferente a cada momento. Siempre nos encontramos ante una nueva situación en la que podemos participar de forma activa o pasiva según nuestros intereses o según el punto hasta donde nos vemos implicados en lo que allí está acaeciendo. La práctica de lo urbano es un dispositivo que se activa una vez salimos por la puerta de la casa y nos adentramos en el escenario de la urbe, asumiendo el juego de ser partícipes de lo urbano, entrando en el ámbito de lo desconocido, lo cual quiere decir que, si bien conocemos lo que puede suceder ese día, también sabemos que pueden suceder cosas inesperadas, desconocidas al doblar la esquina. La ciudad implica azar, ser tocado por las ondas de sucesos que no se detiene, poniendo a prueba nuestra capacidad de reacción.

Espacio público, espacio de los no lugares, espacios-movimientos, lo que no aparece constantemente a punto de constituirse territorio, pero nunca acaba por reconocer sus límites ni marcas: liminalidad, communitas, cuerpo sin órganos, efervescencia, combustión, multiplicidad rizomática, energía súbitamente desencadenada, multiplicidad de manada. He ahí todo lo que está siempre en estado de latencia, organizando la cotidianidad. (Delgado Ruiz, 1999, p. 73)

Lo anterior, nos permite reconocer la ciudad como juego de simulación de roles en el que cada individuo se conecta a la interfaz por medio de un portal, permitiéndole la entrada al escenario, ser partícipe y vivenciar experiencias que van configurando su modo de existir. Su modo de ser en la práctica de lo urbano. Como sucede en esos juegos de simulación en el que jugador puede elegir el tipo de personaje con el que va a jugar la partida del día, así mismo sucede en la ciudad, podemos asumir diversas actitudes según el espacio, la situación o el contexto del juego. Pero incluso podemos ir más allá de un mero cambio de actitud ante el contexto y asumir del todo un personaje diferente cada día, tomando los elementos estéticos y lingüísticos a los que podemos acceder.

En los espacios urbanizados los vínculos son preferentemente laxos y no forzosos, los intercambios aparecen en gran medida no programados, los encuentros más estratégicos pueden ser fortuitos, domina la incertidumbre sobre interacciones inminentes, las informaciones más determinantes pueden ser obtenidas por casualidad y el grueso de las relaciones sociales se produce entre desconocidos o conocidos «de vista». Hay ciudades poco o nada urbanizadas. (Delgado M. , 1999, pp. 23-24)

Por consiguiente, habitar la ciudad significa pues entrar en contacto con ella asumiendo todos los dispositivos y lenguajes que pone a su disposición. Por su compleja estructura invita a recorrerla en cualquier modo, iniciando por el final, por el medio, en diagonal o zigzag. No hay rutas claras, cada encuentro es un punto de partida que conecta otros puntos de partida. Hay quienes describen rutinas y calcan el mapa de la urbe y hay quienes se salen del molde, realizan cartografías propias con sus trayectos renombrando cada espacio en relación con una experiencia significativa.

Como escenario de lo múltiple, con inagotables posibilidades y constante fluir, lo urbano permite, gracias a sus características de muchedumbre y límites inabarcables, borrar lo conocido en una danza de cuerpos y rostros que se proyectan fugazmente en un espacio efímero donde nada permanece, más que la experiencia anónima de lo urbano y de ser poseídos como lo nombra Manuel Delgado:

Los viadantes, los actores de la vida pública, aquellos a los que Simmer llamaba masas corpóreas o Goffman, unidades vehiculares, encuentran, en los espacios abiertos a la

interacción, la posibilidad de ser poseídos, de practicar lo que Metraux llamaba comedia ritual y Leiris teatro vivido. (Delgado M. , 2002, p. 115)

La ciudad es sinónimo de anonimato para los individuos. El espacio público es el lugar por excelencia para conservar ese anonimato en un plano de relaciones ocasionales, efímeras, con individuos que por diversas causas o por el azar se encuentran precisamente allí también conservando su anonimato; es esa cualidad de no identidad la que seduce al individuo a asumir otros roles diferentes a los ya aceptados socialmente: Padre de familia, hijo, compañero de trabajo, esposo, amigo, socio, estudiante. Modos de existencia determinados por las estructuras de relaciones en espacios como: Casa, oficina, club social, casa paterna, universidad, etc., lugares de cambio actitudinal y no de una profunda transformación del individuo, de una aparición de otro cuerpo. No obstante, son espacios y relaciones que hacen parte del juego social y le confieren un mayor valor al espacio público, como lugar de lo imprevisto.

En consonancia con lo anterior, en el espacio público no se distinguen con claridad los roles de la esfera laboral, social y académica. Es una macro-esfera de cuerpos en el que pocos saben algo del otro, quizás se puedan hacer algunas injerencias a partir del vestuario y del aspecto del individuo, pero no dejan de ser conjeturas. Solo se distinguen en cierta forma, aquellos que hacen parte del entramado urbano, como lo son los venteros ambulantes, los policías uniformados, el agente de tránsito, los recolectores de residuos y el artista itinerante. Los demás son completamente desconocidos unos para otros, no se sabe nada más de lo que dice él de sí mismo, lo cual puede ser cierto o puede ser falso, solo poseen su cuerpo como campo de acción:

El cuerpo del transeúnte -cuerpo sin sujeto, cuerpo solo secuencia de actos- consiste en una sucesión de descargas de energía sobre espacios dispares que se suceden en tiempos más bien breves, nudo de conexiones siempre laterales y precarias con otros cuerpos con los que se cruza o junto a los que camina. (Delgado M. , 2002, p. 111)

En el espacio público el cuerpo y la palabra se adaptan al lugar, a la situación y a la persona o personas con las que nos encontramos. Si son conocidas eso ya admite una gran confianza y familiaridad, sin embargo, se conserva una parte de reserva de lo privado. Si por el contrario el encuentro es con desconocidos, se despliega todo un dispositivo corporal y lingüístico para

permitir el juego de interactuar con el otro develando poco lo que cada uno es en las otras esferas. El no saber nada del otro es lo que precisamente motiva a producir el encuentro, un par de anónimos en un parque se encuentran por casualidad y dialogan de cualquier cosa que no implique su privacidad, como política, economía, clima, comida y sin embargo logran ir configurando, a partir de lo que escuchan, una imagen del otro sin llegar a confirmarla realmente. Es ese encuentro de extraños que propicia la urbanidad a la cual se refiere Manuel Delgado:

La urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por la evitación, el anonimato y otras películas protectoras, expuestos, a la intemperie, y al mismo tiempo, a cubierto, camuflados, mimetizados, invisibles. Tal y como nos recuerda Isaac Joseph, el espacio público es vivido como espaciamento, esto es como «espacio social regido por la distancia». (Delgado M. , 1999, p. 34)

Ahora bien, resulta muy interesante cuando el individuo asume en su totalidad una nueva identidad, incluso con una corporalidad y una historia totalmente diferente a la suya, creando un relato de lo urbano. Aquellas historias de las ciudades que pasan a ser leyendas urbanas en el tiempo. Es ahí donde el ciudadano se apropia de todos los dispositivos de la escena urbana, cuerpo, relaciones, voz, color, música, y elabora un personaje en todo el sentido de la palabra con un objetivo claro, ser totalmente otro, devenir oculto a través del ritual urbano:

El ser transicional en los ritos de paso es «estructuralmente invisible». Se ve forzado a devenir un personaje no clasificado, indefinido, ambiguo. Se le asocia con frecuencia a la muerte, pero también al no nacido aún, al parto o a la gestación. Muchas veces es un andrógino, ni hombre ni mujer. Su estado es el de la paradoja, el de alguien al que se ha alejado de los estados culturales claramente definidos. Esto es así puesto que las personas que transitan -las «gentes del umbral», como las llama Turner- eluden o se escapan del sistema de clasificación que distribuye las posiciones en el seno" de la estructura social. (Delgado M. , 1999, p. 107)

Por consiguiente, en lo urbano el individuo deviene multiplicidad, vibraciones ocultas de lo que no puede permanecer en la superficie al ser social y culturalmente rechazado. También puede obedecer al juego urbano del anonimato por gusto o por intereses particulares. Los travestis son el ejemplo más claro sobre esto, sobre todo en quienes solo lo realizan en algunas noches

produciendo en ellos una experiencia corporal y espacial por medio del cual las imágenes preconcebidas de la ciudad y los planos de relación cobran otros sentidos.

El devenir otro en la urbe es un componente social que configura las narrativas urbanas de lo cotidiano, son personajes que irrumpen en la cotidianidad por su fuerza de expresión y el actuar de sus acciones, agrupados en agenciamientos y redes subterráneas de ruptura, como lo son los artistas itinerantes: estatuas humanas, mimos, clowns, magos, malabaristas, culebreros, actos performativos (travestis shows) entre otros. Personajes que reescriben el día a día de la ciudad, cronistas de la vida urbana que con sus acciones desprivatizan los espacios.

El espacio público entre lo formal e informal

Analizar la categoría de lo público a la luz del presente debe implicar de primera mano una referencia hacia su contraparte: lo privado, sin la cual es difícil concebir lo público. Se toman las definiciones de Teresa Vásquez Ramírez desde el ámbito de la disputa del espacio público, en el que lo privado “alude a lo individual, a lo que delimita, prohíbe, segrega, restringe el movimiento, y se instaura en el adentro” (Vásquez, 2005, p. 162).

Este planteamiento que deja ver lo privado como una acción deliberada de constreñir cualquier movimiento que no se adapte a sus condiciones y ante lo cual lo público aparece como oposición siendo “lo común, lo de todos, se construye desde lo colectivo y se instaura en el afuera” (Vásquez, 2005, p. 162.). Lo público representa acceso libre para la circulación de personas, mercancías e ideas. Sin embargo, ambas categorías se mezclan, se desvanecen en la interacción entre los individuos y los espacios.

Por otro lado, en el espacio privado las relaciones entre los sujetos están regidas por un modo de relación dual, jerarquizado y utilitario: Maestro-estudiante, jefe-empleado, comandante-policía, etc. Mientras en lo público la jerarquización de las relaciones se desvanecen en lo compacto de la masa que se mueve en un plano de igualdad de las diferencias.

En fin, las personas que comparten los espacios públicos son solo masas corpóreas, perfiles que han renunciado voluntariamente a toda o gran parte de su identidad. Todas ellas no son nadie, en el sentido de que no son nadie en concreto, lo que implica que

encarnan una especie de cualquiera en general, o, si se prefiere un todo en particular. (Delgado M. , 2002, p. 239)

Tomando en cuenta estas definiciones, se puede agregar que una de las características de ambos ámbitos es la variable de cantidad: mayoría-minoría, masa-individuos que se materializa en los espacios; mientras los espacios públicos son amplios y tienen varias entradas-salidas, los espacios privados son pequeños, íntimos y cuenta con pocos accesos controlados por la seguridad. En lo privado se restringe el ingreso, en lo público todo circula bajo la mirada vigilante que otea desde la distancia y solo interviene cuando es necesario.

Ahora bien, en el capítulo anterior se expone claramente el papel fundamental del espacio público en el desarrollo de las ciudades, como escenario de expresión para los acoplamientos o desacoplamientos de los ideales de la época y practicados en una política ciudadana planificada por el orden político, económico y social del momento. Un orden pensado en la Grecia y en la Edad Media para el bienestar e integración de los ciudadanos, pero que en la época industrial y en el capitalismo tardío deja de tener un enfoque humanístico y pasa a tener un carácter mercantil configurado por las dinámicas económicas de oferta y demanda, materializado en la creación de nuevos espacios que posibilitan a los ciudadanos acceder de manera fácil y rápida al consumo de las nuevas mercancías

Las dinámicas de la ciudad neoliberal sustraen el territorio y el espacio de lo vivido y lo permanente de su producción de subjetividades, es decir, de sentidos colectivos, para ser imbuidos en sentidos de producción y comercialización carentes de politicidad y sometidos al mercado mundializado actual. (Gelacio, Martínez, & Wolf, 2019, p. 526)

Son los Malls, los centros y pasajes comerciales, cines, zonas rosas y de comida, enclaves del capitalismo, espacios que ofrecen una experiencia única al ciudadano, con diseños agradables, confortables y con un cierto parecido a los espacios públicos de la ciudad, pero con algo de elegancia y exclusividad, brindándole confort y tranquilidad al nuevo ciudadano que deja de ser un componente de producción a un componente de consumo de todos los servicios que le ofrece el mercado.

De este modo se transforma la experiencia espacio-temporal del ciudadano inmerso en nuevos dispositivos estéticos del mercado que le posibilitan interactuar de otra forma con su entorno. Pero al mismo tiempo se produce una sensación de frustración en sectores excluidos,

marginados de esa nueva experiencia de estar en el mundo y con una pérdida del territorio como bien ciudadano, convirtiéndose en territorio productivo

Gómez (2004), afirma que:

Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos, y convierte el suelo en un recurso especulativo-productivo de primer orden. Su funcionalismo higienista ha provocado la segregación de la ciudad, ha modificado radicalmente la estructura urbana (incluida la degradación de calles y plazas), haciéndola jerarquizada e impersonal, y ha fabricado inhóspitos espacios abiertos entre las construcciones arquitectónicas, que, por lo general, rechazan el ejercicio de los valores cívicos y funciones sociales. (p. 36)

Esta situación de deterioro del espacio público se sustenta en un proceso histórico que se ha venido dando desde épocas anteriores, en el que las diferencias económicas entre los ciudadanos se materializan en los espacios urbanos: siendo los lujosos, limpios y espaciosos para los ciudadanos más empoderados, mientras lo vetusto, sucio y hacinado para la gran multitud. Sin embargo, la entrada en funcionamiento del capitalismo tardío y su nuevo dispositivo de mercado-la globalización-posibilitó masificar el acceso a cierta exclusividad y elegancia de espacios y objetos por parte del grueso de la sociedad, implicando con ello una privatización directa y fractal de los espacios de la ciudad.

Ciudades fractales, sin identidad, globales, interconectadas, ruidosas, contaminadas donde la construcción del habitar humano está en las manos de la fuerza a corto plazo. Lugares de producción y consumo de la mayoría de las mercancías, ciudades energívoras que son como parásitos dentro de la naturaleza. (Benjumea, 2012, p. 14)

En consecuencia, en la ciudad desarticulada y fractal se exteriorizan las fallas de la globalización que se ven como puntos porosos en el mapa urbano: pobreza, exclusión, delincuencia. Puntos carentes de acceso a esa nueva interacción con el mercado y los espacios. Puntos de convergencia de sectores que se aglutinan alrededor de la supervivencia marginado del centro económico; individuos que moran en las periferias y penetran los espacios abandonados por

el grueso de la sociedad, gestando formas molares de existencia en la autogestión de una economía informal que les permite ser partícipes de los engranajes del mercado.

Sin embargo, lo privado tiende a expandirse, a demandar nuevos territorios, nuevos espacios para su proyección económica, porque no se trata solamente de la creación de espacios privados para el consumo, ahora es toda la ciudad la que se debe consumir con todos sus servicios y productos. La ciudad es entendida entonces, como una mercancía más en el amplio abanico del mercado mundial y debe estar abierta al mundo para suplir sus necesidades turísticas, tecnológicas, de entretenimiento y comerciales. Nada se debe anteponer a la idea de ciudad como paquete de servicio global, los entes administrativos locales son trascendentales para garantizar ese proceso, regulando poco a poco la privatización de la ciudad y todas sus manifestaciones, bajo una política normativa y policiva sobre el uso de lo urbano encaminadas a movilizar el funcionamiento del sistema económico, controlando cualquier manifestación ciudadana que deje ver las grietas del sistema.

Como consecuencia del modelo de libre mercado, las ciudades modernas experimentan un crecimiento totalmente descontrolado a partir de la especulación inmobiliaria y de un conjunto de patologías sociales, como son la toxicomanía, el abuso del alcohol y el aumento de la criminalidad. En la actualidad, con suma frecuencia la ciudad se ha convertido en un lugar de peligrosos (Duch L. , 2015, p. 645)

Dicho proceso arrastra consigo una serie de factores que van filtrando la estructura sólida de la privatización con grietas y agujeros que permiten la filtración de lo público. Una de esas grietas es la economía informal producida por los modos emergentes de relación comercial y apropiación del espacio público por parte de quienes son excluidos y desechados por las dinámicas volátiles del mercado global. Una nueva red constituida a partir de agenciamientos, de puntos de conexión subterráneos, móviles y de líneas flexible, que emerge a la superficie ante las líneas de corte duro de la economía oficial, una red que tiene como escenario la periferia del mundo privado: el espacio público y aclama por lo colectivo como modo de existencia.

Un agenciamiento está hecho de las relaciones que se establecen entre poblaciones, multiplicidades, intensidades, ideas, objetos; es decir, de todo cuanto participa en la

configuración del espacio, por lo tanto, el agenciamiento es colectivo. La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el significante. La unidad real mínima es el agenciamiento. Es la línea imperceptible que hace que los colectivos funcionen de una manera y no de otra, en una relación de inmanencia, es energía libre. (Vásquez, 2005, p. 169)

Por consiguiente, esa energía libre circula y se manifiesta en los parques, las plazas y las calles, en forma de una economía emergente -informal- que es delimitada por los centros comerciales, almacenes y demás espacios del entorno privado y formal. En la convivencia de esos dos enclaves del mercado global se puede observar que los límites de lo público son cada vez más estrechos, casi que indistinguibles, ya que esa apropiación por parte de la economía emergente implica una forma de privatización del espacio al ser usufructuado por intereses particulares de los ciudadanos, asemejándose así el espacio público a una especie de huerta en el que cada uno tiene su parcela trabajándola para su bienestar privado y no colectivo.

Es un hecho que las instituciones que administran el espacio público conceden a veces el derecho a usar éste, como propietarios, pero hay quienes pueden comprarse este derecho y quienes jamás podrán tener la fortuna necesaria para comprar un comercio y estos sucede porque:

Los primeros se toman de manera invisible el centro, arreglando y contribuyendo al decoro; sus intereses particulares encuentran una traducción en las políticas de la administración de los centros hechos cada vez más a su imagen. Para los otros, los no sedentarios, no hay posibilidades de esconder su intento por usar el espacio público con fines particulares que están más en el orden de la supervivencia, que en el del enriquecimiento. (Vásquez, 2005, p. 164)

Es en este punto, donde se da una disputa entre lo público y lo privado de los espacios de la ciudad, mientras la economía oficial privatiza de forma indirecta el espacio por medio de políticas locales, la economía informal lo privatiza de forma directa utilizando todo su entramado para su subsistencia en el mercado. Quedando en el medio de las dos estructuras el ciudadano que no encuentra un espacio para practicar lo urbano, viéndose obligado a entrar en interacción con el espacio público desde un plano mercantil.

De este modo, el espacio público se debate entre esas dos estructuras que regulan su modo de ser y su devenir. Lo complejo resulta en que ambas demandan el carácter de lo público como

factor primordial para cada uno, cuando realmente obedecen a los intereses particulares de los sectores económicos que agrupan. Por un lado, están las políticas de ordenamiento y control del espacio público de las administraciones locales que buscan con sus normativas y programas sociales una depuración y reorganización de los espacios públicos, argumentando de que éstos deben ser utilizados para el ocio y el sano esparcimiento de los ciudadanos y no con fines lucrativos de particulares, porque el inmobiliario urbano le pertenece a la ciudadanía y las autoridades deben velar por el cuidado y el uso adecuado de éste ya que es un espacio de todos. Por el otro lado se encuentra el sector informal que demandó el uso público del espacio como mecanismo de participación ciudadana, al respecto Jordi Borja dice:

En consecuencia, las dinámicas privatizadoras del espacio urbano, sobre las que algunos autores citados nos advierten, socavan la concepción de la ciudad como ámbito de la ciudadanía. Ciudadanía que implica el reconocimiento de los individuos como sujetos activos e iguales de la comunidad política, a los que se reconoce en el derecho y la posibilidad real de acceder a la diversidad de ofertas humanas. La ciudad y su espacio público son el lugar de la representación y expresión de la sociedad, tanto de dominados como de dominantes. (Borja, 2003, p. 120)

Para tal fin ambos grupos desarrollan estrategias encaminadas a la apropiación del espacio público de la ciudad. Desde el ámbito institucional una de las estrategias empleadas son los programas sociales que buscan insertar la economía informal en lo formal favoreciendo así la dinámica mercantil. Otra de las estrategias aplicadas es la constante intervención del espacio con programas culturales de la agenda oficial, que permitan la inserción de lo privado por medio de patrocinadores, quienes tienen el derecho de usufructuar el espacio en el tiempo que dure el evento. Y en última instancia está la transformación arquitectónica del espacio como una forma de desplazar las dinámicas informales y de actualizar el inmobiliario urbano a las necesidades sociales del momento, ligado a lo anterior se encuentra la acción policiva que debe perseguir, incautar y extinguir amparados bajo la política del cuidado del espacio público.

La estrategia de lo informal se sustenta en que el capitalismo se especializa en generar brazos desocupados. Ante esto lo informal crece y reclama el uso del espacio público como un derecho del ciudadano a ganarse la vida, como un derecho al trabajo y a expresarse en lo público.

La economía informal aparece pues como resistencia ante las políticas y economías que despropian y desplazan al ciudadano de sus espacios.

Luchas de movimientos urbanos que con el paso del tiempo han permitido según Borja (2003)

La revalorización del lugar, del espacio público, del ambiente urbano, de la calidad de vida, de la dialéctica barrio-ciudad y del policentrismo de la ciudad moderna, la exigencia de la democracia ciudadana, de la concertación y de la participación en los planes y proyectos, de programas integrados, la gestión de proximidad y la recuperación del protagonismo de los gobiernos locales en la política urbana y la recreación del concepto del ciudadano como sujeto de la política urbana, el cual se hace ciudadano interviniendo en la construcción y gestión de la ciudadanía. El marginal se integra, el usuario ejerce derechos, el residente modela su entorno. La ciudadanía se conquista en el espacio público. (p.131)

El espacio público es bastión para los que no tienen espacio y los medios para ganarse la vida, y ante cualquier intervención del aparato estatal se reinventan por medio de agenciamientos que les permite permutar, fluir hacia otros modos de re-existir, porque son nómadas que no conocen un espacio y un modo de existir fijos al ser desplazados constantemente.

De ahí que, si bien hay una privatización del espacio como bien mercantil, es en el carácter reivindicativo de lo colectivo que lo público aparece como derecho fundamental de la comunidad, como bien común, contrario a las políticas administrativas que demandan lo público bajo una mirada del orden de lo privado.

El espacio público en la ciudad de la innovación

En la ciudad de Medellín este proceso de disputa por el espacio público presenta unas características particulares condicionadas por el contexto histórico del país. En primer lugar el alto flujo poblacional que llegó a la ciudad en el periodo denominado de la violencia y más adelante

con el conflicto armado a principios de los 90 que asolaba el campo del país empujó a multitud de campesinos a encontrar refugio en las laderas de la ciudad con asentamientos ilegales que con el tiempo se fueron legalizando en barrios; situación que en su momento desbordó los incipientes planes de desarrollo urbano de la ciudad, teniendo como consecuencia que una gran parte de Medellín, en específico la zona nororiental, se desarrollara al margen de los procesos urbanísticos, creándose una ciudad paralela invisible con sus propios códigos sociales y culturales que entraba en confrontación con la ciudad establecida como lo expone José Luis Romero “la ciudad contendría -por un lapso de imprevisible duración- dos sociedades coexistentes y yuxtapuestas pero enfrentadas en un principio y sometidas luego a permanente confrontación y a una interpretación lenta trabajosa, conflictiva, y por cierto, aun no consumada”. (Romero, 2001, p. 331)

Lo anterior no hace parte de un pasado distante y difuso, en el presente la situación de los asentamientos ilegales en las laderas más distantes de la ciudad son el signo visible de procesos económicos desiguales que se mezclan con factores de violencia y no logran consumarse del todo con la ciudad. Sectores como Nueva Jerusalén o Bello horizonte se encuentran integrados geográficamente en el mapa de la ciudad y al mismo tiempo al margen del plano social al no contar con los servicios básicos necesarios que debe brindarles la urbe a todos sus habitantes garantizando con ello la participación en la ciudad de la cual habla Jordi Borja “el derecho a la ciudad, que además de vivienda incluye entorno significativo, accesibilidad y visibilidad, elementos de centralidad y monumentalidad, equipamientos y entornos cualificados, mixtura de poblaciones y actividades” (Borja, 2003, p. 32).

En segundo lugar, el factor económico determinó el rumbo de la ciudad desde que la economía nacional ingresó al mercado mundial. Un primer engranaje entre los años 20 y 40 representa un crecimiento económico y urbanístico marcado por el auge del café, configurando la imagen de la ciudad como una villa con elementos conectados a lo rural. Más adelante en los años 70 el componente textil y la industria produciría barrios obreros alimentados por la gran cantidad de mano de obra transformando drásticamente la morfología urbana y el centro de la ciudad que borraría su pasado de villa, dando paso a la construcción vertical en masa. Además, el surgimiento del narcotráfico en la década de los 80 influyó en el desarrollo de la ciudad con el lavado de activos y el miedo en la calle evidenciado en la arquitectura: barrios, casas y edificios amurallados o con

aparición de búnker y exhibiendo una riqueza extravagante. En el presente las denominadas TICS y el desarrollo informático, van perfilando, moldeando la estructura urbana y sus modos de existencia alrededor de la conexión global de la ciudad y sus ciudadanos. Procesos de transformación condicionados por las dinámicas del mercado que “se han realizado en gran medida por la imposición planetaria del capitalismo neoliberal y sus líneas de fuga trazadas por el desarrollo urbano -social, generalmente-, que reforzaron la fragmentación de las ciudades en sociedades escindidas” (Gelacio, Martínez, & Wolf, 2019, p. 529).

En relación con lo anterior, Medellín no ha borrado del todo sus anteriores dinámicas económicas y sociales, sino que han sido integradas en forma de símbolos culturales en la estructura social, constituyendo el discurso oficial, la imagen de la ciudad que se proyecta para propios y ajenos “por medio de entornos urbanos embellecidos que se consolidan como la cara visible de la ciudad neoliberal y forjan nuevos preceptos estéticos y pragmáticos (desarrollo urbano) que legitiman y camuflan la creciente desigualdad” (Gelacio, Martínez, & Wolf, 2019, p. 530). Junto con una asidua publicidad que posiciona ese imaginario colectivo sostenido en un pasado estilizado: la cultura cafetera representada en las fiestas tradicionales (la feria de las flores) o en lugares de la época (el Pueblito paisa, espacio artificial de lo que no se pudo conservar de la villa).

Lo textil e industrial queda representado en el edificio Coltejer y en eventos de talla mundial como Colombiamoda o Colombiatex. El narcotráfico representa para las autoridades un tema tabú, condenando todas aquellas manifestaciones que crean una especie de epopeya del crimen de esa época (narcoturismo, narconovelas, etc.) lo cual ha llevado a que se ponga el interés no en los victimarios, sino en las víctimas por medio de espacios recién creados como el parque conmemorativo construido sobre los escombros del edificio Mónaco perteneciente a Pablo Escobar.

En los últimos años la imagen del metro se ha posicionado como símbolo social en la configuración de la ciudadanía y referente nacional e internacional de la ciudad de Medellín. La cultura metro se ha integrado y ha delineado la esencia de los ciudadanos que se sienten orgullosos de su sistema de transporte y las autoridades han sabido aplicar esa cultura del cuidado por el metro al cuidado por la ciudad. De igual forma la llegada del sistema de transporte permitió la creación de nuevos espacios públicos alrededor de las estaciones mejorando así el tejido urbano, pero que

por dinámicas de gentrificación del centro de la ciudad y sectores como el barrio naranjal o los puentes, fue tomado por la población desplazada de esos sectores quienes habitan los bajos del viaducto del metro en la estación Prado convirtiéndolo en un mercado de pulgas, con prostitución infantil y tráfico de estupefacientes.

Por otro lado, junto a la transformación urbana y social producida por el metro y su simbología, aparece ahora la innovación como nicho de desarrollo urbano representada por construcciones arquitectónicas que tienen como objetivo incrustar la urbe en la categoría de ciudad global: El Parque Biblioteca España (que adolece de fallas arquitectónicas por el afán de cumplir ítems de calificación global, que llevan a procesos de contratación dudosa y de improvisación que evidencia las grietas de los ideales de la globalización), el edificio inteligente de EPM, Ruta N, el Parque E, La Ciudadela Universitaria de Occidente que tendrá un enfoque tecnológico y la propuesta en su momento de postular la ciudad para ser sede del recién creado ministerio de la ciencia y la tecnología; espacios todos encaminados a la conectividad y la interacción que posicionen a Medellín como valle del software, término acuñado por la presente administración que remite a la ciudad de Silicon Valley como referente urbano tecnológico.

En el lapso de veinte años se ha transformado acomodándose a este nuevo destino de ciudad marca y ha pasado de ser la ciudad industrial de Colombia a la de la innovación, ya no en la producción de bienes y servicios derivados de su parque industrial, sino la del desarrollo de empresas de capital mixto cuyas ofertas de empleo se dan alrededor de cinco clusters: el de la energía eléctrica, el textil/confección, diseño y moda, el de la construcción, el del turismo y negocios, ferias y convenciones y el de la medicina y la odontología; donde no cabe la versión de espacio patrimonial, que vincula a este con la ciudad histórica o con edificaciones significativas y de buena factura (Gelacio, Martínez, & Wolf, 2019, p. 530).

De este modo, el espacio público de la ciudad no es ajeno a ese desarrollo tecnológico, siendo dotado con un entramado arquitectónico que posibilita acercar la tecnología a los ciudadanos y que éstos la puedan consumir: Los parques Explora, Deseos, Pies descalzos y las UVAS están pensados como espacios de interacción e innovación en los que el ciudadano de a pie vive una nueva experiencia de la espacialidad interactuando con componentes tecnológicos que le permiten ir ingresando a las nuevas dinámicas de la ciudad. Esto no es propio de una ciudad como

Medellín, es el proceso mundial de la injerencia global que demanda de los centros urbanos innovación e interconectividad para lograr fines económicos. Lo que sí es propio, como se ha dicho en líneas anteriores, es el enfoque de la ciudad como centro tecnológico con especialización en el internet de las cosas y el mercado virtual; áreas como la educación, la cultura, la economía y el desarrollo urbano van encaminados a posibilitar ese objetivo.

Todo lo anterior apoyado en una estructura administrativa que ha sabido imbricar esta nueva faceta de la ciudad con su imagen de empuje y progreso por medio de símbolos que se arraigan fuertemente en la sociedad a través de campañas, espectáculos o eventos de talla mundial. No obstante, a la par de esa imagen o discurso oficial tan perfecto y funcional de la ciudad, se encuentra la contraparte, la que evidencia las fallas del sistema y encuentra grietas para salir a la superficie. Es la ciudad subterránea tan presente en los habitantes como la ciudad de superficie. Con sus propios códigos y símbolos constituidos por lo que no tiene cabida en la oficialidad y con el espacio público como lugar para la escenificación y proyección de estos.

El espacio público de la ciudad permite constatar esas dos manifestaciones que conviven, se amalgaman y disputan el territorio como espacio de expresión de los símbolos sociales. Junto a la imagen oficial del legado cafetero representado por el campesino de semblante sereno y limpio que se exhiben en las fachadas o vitrinas de los edificios, está el campesino de mirada perdida, desplazado de su pueblo por la violencia, deambulando por el espacio público, tratando de encontrar un nuevo modo de existir, reinventándose en el relato popular o en la sabiduría rural del culebrero para sostenerse en una ciudad que lo desplaza y persigue constantemente. Una paradoja que visibiliza un sistema sostenido en quimeras sociales y económicas para lograr mantener su sistema en una realidad totalmente divergente.

Al final en Medellín y su manido modelo aparece y se despliega un urbanismo escenográfico de belleza y distinción, que hace énfasis en las funciones estéticas o cosméticas del paisaje urbano, pero que olvida o encubre la fragmentación urbana y social, y los conflictos socioespaciales generados por las intervenciones urbanas. (Gelacio, Martínez, & Wolf, 2019, p. 533)

Por consiguiente, cada uno de los componentes que constituyen la imagen oficial de la ciudad posee una contraparte subterránea a causa de procesos sociales muy dispares de las épocas económicas que marcaron la urbe. El discurso oficial va encaminado a matizar esa contraparte con

el fin de que no afecte su imagen ante el mundo, elaborando una “literatura” que maquille e imponga símbolos sociales preconfigurados. A pesar de esto, en algunos sectores de la sociedad, lo más vulnerables, perviven como cicatrices los símbolos no aceptados desde la oficialidad.

Por más que la ciudad quiera maquillarse en su discurso y estructura arquitectónica, remodelando cada cuatro años el centro, peatonalizando sus calles principales, creando programas de recuperación del espacio público, interviniendo los barrios marginales y distantes del centro, transformando sectores deteriorados de la ciudad, lo subterráneo se resiste a desaparecer, a quedar sepultado por los escombros de la remodelación, porque no se sienten del todo integrados en esas dinámicas de transformación que no responden a las necesidades reales del barrio o la gente, sino a las necesidades del mercado mundial.

Por consiguiente, la ciudad y todo su entramado urbanístico se pone a disposición de un escenario de competitividad neoliberal destruyendo significados políticos de los territorios y sus moradores sin ninguna posibilidad de participación democrática de sus habitantes, en ese sentido, ocurre una extracción deliberada, neoliberal y autoritaria de los moradores de los territorios sin posibilidad de consulta y concertación y sin reasentamiento previo” (Gelacio, Martínez, & Wolf, 2019, p. 530)

Se planifica la ciudad bajo la directriz del mercado mundial, poniendo en práctica procedimientos de otras latitudes que desconocen las problemáticas urbanas del propio territorio. El mercado global demanda a las urbes tener un centro limpio, interconectado, con amplios espacios seguros y de fácil acceso a las mejores marcas globales, desplazando la ciudad su verdadera idiosincrasia a espacios precarios o al nomadismo. La constante peatonalización del centro de Medellín es la imagen representativa de este proceder, calles como: la Playa, Junín, Carabobo, Bolívar, entre otras y las que seguirán en los próximos años, tienen como finalidad permitirle al peatón desplazarse tranquilo a la par que es sometido a una carga publicitaria de consumo de las vitrinas que, a lado y lado de la calle le acompañan en su transitar, sometiendo sus sentidos y su experiencia urbana al plano mercantil.

Ahora bien, aplicar lo que en otras urbes funcionan no es garantía de que va a solucionar las problemáticas de otro entorno urbano; al contrario, las puede amplificar, porque las dinámicas económicas, sociales, culturales y geográficas son muy diferentes en cada territorio. Por ejemplo,

las problemáticas de seguridad en los centros de las ciudades del primer mundo, no poseen las mismas de una ciudad como Medellín, donde el abandono del estado a lo largo del tiempo y la incrustación del fenómeno del narcotráfico en la vida cotidiana, significó la creación de grupos particulares que, en una especie de para-estado, garantizan seguridad a comerciantes a cambio de un impuesto obligatorio (vacuna) amparados en la intimidación y la violencia. A parte de esto, esos mismos grupos controlan en el centro actividades criminales de diversa índole: comercialización y consumo de drogas, extorsión, explotación sexual y contrabando. Con expansión a otras áreas de la ciudad creando su propia cultura sostenida en un símbolo desgastado del universo narco: Pablo Escobar, figura que sometió y enfrentó durante años al estado y el cual es motivo de orgullo para esos grupos.

La anterior situación es un problemática sociocultural y económica que las autoridades no han tenido la voluntad de resolver, pero si han procurado para que sea matizado e invisibilizado por los medios de comunicación, quedando en el medio los ciudadanos y su deber ser marcado por el ethos del límite de habitar un lugar bajo unas normas comunes que expone Santiago Restrepo en su análisis sobre el espacio público de la ciudad, pero se ve superado por el rebasamiento de la criminalidad.

Desde estos dos puntos de vista opuestos se puede afirmar que la dinámica en la vida de la ciudad que se da en lo privado y en lo público adquiere su verdadera dimensión en el espacio público cuando las personas reconocen que el control, llámese límite es necesario para regular las prácticas que se dan en la ciudad, asumida como espacio público. Que el rebasamiento o los fenómenos de rebasamiento son las consecuencias de una enfermedad que se vive en el espacio público, la cual se refleja en el miedo de salir, de ser intimidado, atracado y, en definitiva, ser vulnerado en cualquiera de sus derechos como ciudadano en el espacio público. (Restrepo, 2016, p. 321)

Sumado a las anteriores problemáticas, aparece la ambiental, una estela de humo que nos llega del pasado industrial de la villa y el aumento del parque automotor. Las alertas de contingencia ambiental son cada vez más frecuentes en una ciudad que se perfila en el plano global como una urbe innovadora, pero que carece de fuentes limpias de energía y su transporte público libre de diesel es ínfimo para disminuir la contaminación. A las autoridades les inquieta el tema porque no se puede tapan con un muro o con un evento de talla mundial el paisaje gris y nocivo

que permanece por días sobre el valle del software. La negación es también la constante en este aspecto distorsionando la problemática en debates sobre fuentes móviles o fijas de contaminación, incluso aduciendo el factor climático como responsable del deterioro ambiental.

En consecuencia, se observa que la ciudad oficial condena al ostracismo a su contraparte, porque niega su imagen utópica de centro global innovador; prevaleciendo pues la ciudad ficticia sobre la ciudad real, lo cual es otra forma de privatizar los espacios públicos desde el discurso y la imagen, invisibilizando sus manifestaciones reales y creando modos de comportamiento también ficticios. Pero lo real encuentra sus dispositivos de expresión para romper ese relato ficcional de la ciudad, con metarrelatos de lo cotidiano plasmados en el espacio público que deviene escenario urbano, dispositivos que se analizara en el siguiente capítulo.

Capítulo 3. Personajes de lo urbano y acciones del andar

El transeúnte: grafías del andar

El análisis realizado en los dos anteriores capítulos nos ofrece una mayor claridad en los conceptos hasta aquí tratados (devenir de la ciudad, espacio público, ciudadanía, dispositivos de expresión, cuerpo) proporcionándonos un marco histórico y teórico sobre la ciudad y sus componentes, desde el cual se parte para el desarrollo del tema a tratar en las siguientes líneas: personajes de lo urbano en los escenarios de la ciudad.

En primera instancia, se toma la categoría de personajes urbanos a partir de la definición que realiza Manuel Delgado sobre el ciudadano y su entorno, en este sentido, “el actor de la vida pública percibe y participa de series discontinuas de acontecimientos, secuencias informativas inconexas, materiales que no pueden ser encadenados para hacer de ellos un relato consistente” (Delgado M. , 1999, p. 184). El planteamiento de Delgado permite reconocer que el ejercicio de la urbanidad implica ser partícipes de lo fragmentario, asumiendo múltiples personajes de lo urbano que se dejan llevar por el acontecimiento, lo que implica que el ciudadano en el espacio público no es algo definido, sino que se hace a cada momento en la interacción con sus pares y su entorno.

De igual forma, Delgado expone que, en esos procesos de interacción, de cruces de mundos, emerge una figura propia de lo urbano que posibilita esos encuentros al ser partícipe constante de lo urbano siendo, “el transeúnte, en efecto, siempre atento, en situación de vigilia perpetua, es un ser del afuera, su reino es el de lo que se escapa permanentemente (Delgado M. , 2002, p. 114). El transeúnte es el personaje principal de la ciudad al vivenciar cada uno de sus acontecimientos en su eterno vagar (entendido en el sentido de desplazarse sin un destino claro).

La figura del transeúnte es quizás, dentro de la amplia terminología urbana, el término que más se aproxima a la figura del flaneur en los tiempos de la ciudad moderna. El Flaneur aparece como personaje representativo de la vida moderna en los textos del poeta francés Charles Baudelaire quien dedicó sendas páginas a su importancia dentro de la vida urbana, al ser un explorador precisamente de lo urbano, inmiscuido entre el barullo de la gente, pero al mismo tiempo observador asiduo, testigo de acontecimientos e historiador de lo efímero:

La muchedumbre es su dominio, como el aire del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es el desposarse con las multitudes. Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado hay un inmenso goce en elegir domicilio en el número, y en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en cualquier parte. [...] Observador, paseante, filósofo, llámale como queráis. A veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de las circunstancias y de todo cuanto las circunstancias sugieren eterno (Baudelaire, 1863, p. 8)

Por otro lado, si bien existe otros términos más usados para referirse al individuo que hace uso de la ciudad al andar, como lo es el peatón, debe aclararse que este término obedece a una normatividad de lo urbano: transitar, circular por la urbe y que están en relación con todos unos elementos de tránsito como lo son la señalización vial que regula la relación conductor-peatón en el que el último tiene unas ciertas prioridades sobre la vía pública. Pero, en los últimos años el término transeúnte ha sido apropiado por las instituciones públicas encargadas de la planificación urbana, quienes conciben al transeúnte como proyección de sus ideales de la buena conducta ciudadana en lo que todo debe transitar y no obstaculizar la vía pública, restringiendo así el carácter impredecible de esta figura. Proceso que obedece, como se ha dicho en el capítulo dos, a la privatización de la ciudad en la que todos sus componentes se cosifican en bienestar del mercado.

El transeúnte no es la excepción. Bajo un discurso reiterativo se le ha impuesto de manera indirecta una ruta de desplazamiento: del punto A al B y luego al C sin alterar el orden y con una unidad de tiempo límite para hacerlo. Además, la planificación del espacio público por los entes administrativos lo invitan a colocar su atención sobre lo que quieren que vea: la última publicidad, el nuevo centro comercial, el espectáculo de la hora. En síntesis, el transeúnte es conducido bajo una serie de signos tangibles e intangibles distribuidos en una disposición espacial urbana adecuada que apelan a sus sentidos básicos induciéndolo a interactuar con el mercado, situación que conlleva un deterioro de la ciudad de la cual habla Lluís Duch (2015):

La pérdida del control del desarrollo urbano por parte de los ciudadanos en provecho de una economía de mercado no sometida a ningún principio ético, se ha convertido en un elemento tóxico para el conjunto de la población, y además ha destruido o al menos ha intervenido negativamente en el entorno natural de ciudades y pueblos (p. 644).

En consecuencia, para los fines de este documento se prefiere alternar el término transeúnte con su sinónimo deambulante, al ser un término que representa un alto grado de impredecibilidad con su entorno al deambular describiendo, no circularidades o líneas, sino rizomas que le permiten acoplarse y desacoplarse de las políticas de ordenamiento urbano. Lo anterior no quiere decir que se desconozcan los análisis realizados sobre el transeúnte por Manuel Delgado o Isaac Joseph, todo lo contrario, se parten de ellos para ir reconociendo de qué manera el transeúnte en la actualidad deviene deambulante, como acción de escape al control privatizador de la ciudad

En cada una de esas vidas, el paseante podría caminar un poco, lo bastante lejos para hacerse la ilusión de no ser prisionero de una sola forma de pensamiento y de poder revestir por un corto instante el cuerpo y el pensamiento de los demás. (Joseph, 1988, p. 50)

La anterior consideración de Isaac Joseph sobre el transeúnte, deja ver el poder de esta figura en el dinamismo de la ciudadanía, lo cual en los tiempos presentes el deambulante reivindica por medio de su andar, al no encontrarse bajo el influjo de símbolos o discursos que le guían el mirar, es expresión de libertad e impredecibilidad, un personaje que recorre la ciudad en desorden, pernocta, deambula hacia donde sus pasos lo lleven, se detiene ante lo que sus ojos le indican, controla todos sus sentidos y los despliega para registrar cada detalle del acontecer cotidiano

urbano, acontecimientos que no salen en las páginas de los periódicos o en los telediarios. Microrrelatos que construyen el gran relato de la ciudad.

Por lo tanto, es el primer etnólogo de lo urbano, un explorador que hurga con gran interés en lo que permanece invisible, en los seres anónimos que danzan en los encuentros fortuitos, en las escenas imprevistas de la cotidianidad. Se acopla y se desacopla, es azar, se deja llevar ante lo que sucede, no hace calco del mapa creando rutinas del andar, por el contrario, crea cartografías urbanas en el que cada pared, cada calle, cada esquina cobra otro significado a partir de la experiencia espacial. El deambulante es también contracultura, es economía emergente e informal, es acción de los que no tienen y que se ven impulsados a deambular como movimiento de resistencia y supervivencia, porque en el andar, rodar, vagar van adquiriendo un espacio propio, el espacio de la ciudad.

Dentro de ese grupo de deambulantes que agrupa al nomadismo de la economía informal, destaca la figura del artista callejero e itinerante, su escenario es la calle y su condición es nómada, fluir de un punto a otra de la ciudad e incluso entre otras ciudades. Se destacan porque, aparte de desarrollar actividades artísticas que le permiten un ingreso económico para su sostenibilidad, son elementos fundamentales del entramado urbano al transformar, con su acción, el espacio público en un escenario de múltiples expresiones artísticas que escapan al control institucional en sus “prácticas microbianas, singulares y al tiempo plurales, que pululan lejos del control panóptico, que proliferan muchas veces ilegítimamente, que escapan a toda disciplina, de toda clasificación, de toda jerarquización” (Delgado M. , 1999, p. 125).

En una ciudad como Medellín de tantos contrastes y que se proyecta como ciudad global con todas sus estrategias de gentrificación y ordenamiento urbano expuestas en el capítulo anterior, los artistas itinerantes juegan un papel primordial como dispositivo de expresión cultural y político en un espacio en constante disputa entre lo público y lo privado. Es precisamente en esa disputa que la acción del artista itinerante se hace política al trastocar los límites de lo privado en lo público, al irrumpir la regulación del *statuo quo* poniendo en escena lo vedado, visibilizando procesos de desplazamiento y confrontándonos como sociedad, porque:

El arte callejero instituye una racionalidad que va más allá de una producción inmóvil para emerger como devenir, desplegando una estética destilada directamente de los ritmos urbanos y un personaje que no se dedica a contemplar a distancia el bullicio ciudadano,

como hacia antaño el dandi, el flaneur o algunos artistas de vanguardia, sino que está dispuesto a actuar sobre esas sensaciones, materializándolas mediante sus formas. (Herrera & Olaya, 2011, p. 101)

A esta cita agregamos el planteamiento de Félix Duque (2011) sobre el papel político del arte que lo concibe como:

Un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta «voz del pueblo»: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta. (p. 29)

Este planteamiento nos permite delimitar la categoría del artista itinerante a manifestaciones que trasciendan el solo hecho lucrativo y generen la relación irónica y subversiva de la que habla Duque, con acciones que toman un carácter político y social, (entendido en un sentido de participación colectiva al margen de discursos panfletarios). Esto no quiere decir que se desmeriten y se desechen las demás expresiones artísticas en el espacio público o que carezcan de valor político y estético, ni mucho menos; para nadie es un secreto que el espacio público de la capital antioqueña es prolífico en ingeniosas manifestaciones artísticas que buscan sorprender al transeúnte y surgen quizás por ese legado sociocultural del empuje de la cultura paisa que encuentra respuestas creativas ante la crisis más adversas, lo que en el argot popular llaman rebusque. Pero, para los fines de este documento es necesario precisar un grupo de manifestaciones más cercanas a las estéticas expandidas y las teatralidades como conceptos propios de una ciudad interconectada.

Esas manifestaciones o dispositivos de expresión que se van considerar y que en el capítulo cuarto se puntualiza con grupos y personas del hacer artístico itinerante de la ciudad son: el teatro callejero y todas sus variantes, la sabiduría popular del culebrero y las artes vivas, expresiones con una larga trayectoria en la historia de la ciudad hasta el punto de ser referentes de lo urbano.

Se emplea para estas manifestaciones el término dispositivos de expresión en los escenarios urbanos, en la medida en que su cuerpo (el artista itinerante) es el territorio que habita y a la vez ese territorio es un dispositivo que soporta el comportamiento estético de quien lo habita, porque

“no es solamente que ocupemos un espacio (un lugar), sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan” (Suescún, 2015, p. 103). Por lo tanto, el artista itinerante es dispositivo que comporta el ritmo ciudadano, el tiempo asincrónico, la impredecibilidad, el azar, la interacción, el desplazamiento, el caos, el acoplamiento y desacoplamiento del territorio (espacio público) en el que se asientan. Lo anterior conlleva una práctica estética del individuo con el otro y su entorno, lo cual va configurando una matriz prosaica que pone de manifiesto todo el campo sensible, a través de signos, de la forma en el que el individuo percibe y es atravesado por el entorno.

Las prácticas estéticas son la realización de un intercambio entre individuos y su entorno, o de una comunicación entre él y otro (s) individuo (s) en contextos específicos, al poner en común su sensibilidad. Gestos, palabras, objetos, rituales son formas de comunicación estética que producen significación y sentido desde la sensibilidad de los sujetos inmersos en determinado contexto. (Suescún, 2015, p. 108)

Por otro lado, el artista itinerante va más allá de su matriz prosaica, elaborando una acción poética de su experiencia urbana, que pone de manifiesto todo su campo sensible en relación con el territorio en el que se asienta. Convirtiéndose así en dispositivo de expresión de los escenarios urbanos, al crear imágenes sensibles y poéticas de la ciudad, plasmando sus conflictos y devenir en el tiempo.

Proceso que ahonda sus raíces en la historia de la ciudad y va tomada de la mano de ésta en su trasegar por el tiempo y las ideas, abierto a los influjos de la vida en comunidad y al mismo tiempo permeando esos influjos con su accionar que se materializan en dispositivos, como el teatro callejero que parte de las primeras comunidades y su dispositivo de ritual que presenta el mito ante una comunidad que tiene necesidad de ello (en el actual teatro callejero llevado a cabo por diversos grupos como La Barca de los locos, se pueden percibir elementos afines a esas primeras ritualidades como lo son la circularidad, la cinética de los actantes de la que habla Eugenio Barba en la Antropología del teatro que expresan signos milenarios, y en la presentación del mito que se actualiza en el acto teatral). De igual modo, se presenta en los griegos como dispositivo de convivencia social al catalizar las energías colectivas por medio de la catarsis, convirtiéndose en la Edad Media como dispositivo de evangelización, en lo industrial como reivindicaciones sociales y en el presente como macro dispositivo que engloba todas sus anteriores funciones en la ciudad.

De igual forma sucede con el culebrero, quien tiene sus raíces en el origen y posterior evolución de la ciudad: el chamán, el rapsoda, el juglar o el predicador apocalíptico de la época industrial; figuras de lo urbano que representan un conocimiento de lo social recogido en una sabiduría popular. Son voces en estrecho vínculo con las fuerzas de la naturaleza, su cuerpo conecta el arriba con el abajo, son cronistas de su época y memoria viviente de los primeros tiempos. El culebrero o yerbatero como también le es conocido, es una figura más cercana a nuestro contexto geográfico y social, un fragmento de la sabiduría indígena y campesina del ámbito rural que irrumpe en el entramado urbano con su sabia palabra y todos elementos teatrales parecidos a los empleados por el chamán:

El chamanismo y su ritual contienen, en realidad, un fuerte contenido mimético. Todo lo que hace un chamán (curar enfermos, poseer y transportar almas al más allá, efectuar magia, predecir el futuro y comunicarse con el mundo espiritual) lleva consigo un intenso factor histriónico y requiere de muchos elementos teatrales como máscaras, ropaje, pintura del cuerpo y uso de efectos visuales e ilusionistas (Chesney, 2008, p. 9)

En cuanto a los actos performativos o artes vivas, son aquellas expresiones que transgrede las corporalidades asumidas en cada época y se imponen a la sociedad, teniendo como “elemento primordial el “cuerpo social” que producen actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura, las performances, las teatralidades” (Garín, 2018, p. 5). Son individuos que transforman su cuerpo en un dispositivo de expresión, en el recipiente de una fuerza contestaria en el que se exteriorizan las contradicciones sociales y lo que permanece censurado. Son personajes urbanos en carne propia que asumen su corporalidad como acto de resistencia y toman el espacio de la ciudad para su proyección, “investigan a partir del cuerpo, trascienden las barreras entre comunidades rompen las que se erigían dentro de las mismas, exploran valores comunes y son testimonios verdades propias de la actualidad” (Garín, 2018, p. 2).

Corporalidades de oposición de los ideales de la ciudad, en la época griega es Diógenes de Sinope que toma la austeridad y el no hacer nada como una filosofía de vida que se pregunta por lo esencial del ser, para poner en evidencia una sociedad rodeada de lujos innecesarios y esfuerzos vanos. En la Edad Media es el bufón que hace de sus deformidades físicas y de su discurso mordaz, un acto de resistencia ante lo que llaman perfecto y correcto socialmente. En la época industrial el cuerpo perforado, tatuado, transvestido, aparece como contestación a las sociedades disciplinarias

de occidente y oriente que buscaban la reproductibilidad de moldes corporales a gran escala. Junto a ellos cobra mucha fuerza el profeta que, ante la amenaza del estallido nuclear de los 80, profetiza un apocalipsis global. En el presente todos esos modos de existencia pululan las ciudades, algunos han sido absorbidos por la sociedad, otros continúan resistiendo, haciendo de su filosofía carne y piedra, cuerpo-ciudad, lo que se aproxima a la definición que hace Diana Taylor acerca del performance y de la cual parte el análisis de las artes vivas:

El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. (Taylor & Fuentes, 2011, p. 8)

En la actualidad todos estos dispositivos de expresión si bien se mueven dentro de un espacio público que logra aun devenir escenario urbano a través del encuentro, debe admitirse también que ha ido perdiendo capacidad de interacción a causa de la hipervigilancia con cámaras de reconocimiento facial, ubicación GPS de los individuos, y del hiperconsumo que van menoscabando lo público en beneficio de lo privado, dejando a los ciudadanos sin posibilidad de juego social, de interacción con esas manifestaciones que propician el encuentro con nuestra historia y memoria colectiva, “por este motivo, la arquitectura del miedo y la intimidación se extiende a los espacios públicos y los transforma en zonas cerradas y sometidas a un implacable control casi policíaco durante las 24 horas del día” (Duch L. , 2015, p. 648).

El artista itinerante más allá de lo informal

La interacción con lo urbano posibilita reconocer la estructura tangible e intangible de matrices, dispositivos y mecanismos del macrosistema llamado ciudad, en el cual nos desplazamos asumiendo el juego social. De igual forma identificamos que algunas de esas matrices se presentan rígidas, pocas abiertas a las variables, con codificaciones de línea gruesa. Mientras que otras se muestran más flexibles y fáciles de ser filtradas por lo imprevisto. El espacio público es una de estas últimas matrices, totalmente permeables y de límites franqueables.

Una gran ciudad solo es un laboratorio de la socialidad si hace del organismo urbano algo muy particular, algo hecho de lugares llenos de huecos, como una esponja que capta y rechaza fluidos y que modifica constantemente los límites de sus cavidades (Joseph, 1988, p. 45).

En esa medida y como se menciona en el capítulo dos, se dan agenciamientos subterráneos que configuran redes en pequeños nichos, donde individuos-personajes se conectan con la interfaz (el entorno) produciendo nuevos lenguajes que codifican los espacios y enlaces de interacción como estrategia para evadir la hipervigilancia y el consumo teledirigido.

Ahora bien, al mirar la forma en que cada uno de estos dispositivos de expresión (teatro callejero, actos performativos, culebreros, entre otros) se activan en la plaza pública gestando su nicho por medio de la interacción, se pueden reconocer una serie de elementos familiares al teatro y su puesta en escena: espacio, cuerpo, voz y espectadores, que se ponen al servicio en la articulación y circulación de esos agenciamientos de ruptura de espacios elitistas.

El teatro callejero marca sus propios límites e impone una constante nueva a este quehacer: un espacio abierto y múltiple. El significado de cada espacio lleva consigo una carga de símbolos mucho mayor del que puede aportar una sala: ahí transcurre su vida; por lo tanto, las connotaciones son mucho mayores. (González, 2007, p. 41)

Antes de abordar estos elementos, es importante aclarar que en el espacio público también se dan dispositivos de expresión pertenecientes a entornos académicos, empresariales o culturales y que se diferencia de los demás en la forma de entrar en contacto con el escenario urbano, que es por medio de la intervención, mientras que los artistas itinerantes lo hacen a través de la apropiación. El primero de ellos obedece a objetivos claros de intervenir el espacio con fines ya sean pedagógicos, culturales o comerciales, siendo realizados por instituciones, colectivos culturales, empresas con una ejecución a plazo fijo. Todo lo contrario, sucede con la apropiación que obedece a las dinámicas de economía informal presentando las siguientes características: es recurrente, de comportamiento nómada o sedentario, y se estructura en la autogestión con fines económicos sin perder su componente social.

En ambos el deber político se encuentra presente; por un lado, la intervención es política por reflexionar sobre las problemáticas de la ciudad, por el otro lado la apropiación lo es por

reivindicar el espacio de la ciudad como perteneciente a todos y ambos demanda el uso democrático del espacio público “en el argumento de que, cuando deja de proyectarse como elemento o equipamiento, se pierden escenarios para la expresión democrática en la ciudad” (Páramo & Burbano, 2014, p. 8).

Por consiguiente, ese interés por potencializar el carácter democrático del espacio determinan la elección del lugar en el que se va a realizar la acción poética, teniendo en cuenta una variable ya sea cuantitativa: cuáles espacios son más concurridos y cuáles calles tienen más tráfico o de una variable cualitativa del espacio, se interviene ese lugar por la representatividad que tiene en la ciudad o como símbolo de la intervención a realizarse, como sucede con algunos performances que plantean su propuesta a partir de la historia o algún suceso acaecido en ese lugar específico.

La elección del espacio, del lugar de la acción no obedece entonces a algo aleatorio y sin importancia. Se elige con una clara intención, con un conocimiento de la historia y de las dinámicas de esos espacios que implica una experiencia del andar y del observar la ciudad: “las actividades del caminar son informadas por atmósferas afectivas situadas y que surgen del encuentro entre diferentes entidades humanas y no humanas” (Tironi & Mora, 2018, p. 19). Son los espacios más concurridos o históricos de la urbe el escenario de los dispositivos de expresión, conformándose en ellos unos nodos en los que circula todo tipo de actividades: comerciales, culturales y sociales.

Lo anterior, nos da la entrada para analizar el primer elemento de los dispositivos de expresión: la espacialidad de la acción poética en los espacios públicos. En la observación de estos actos encontramos similitudes con las concepciones sobre el espacio en el teatro que se plantea como espacio físico en el que aparecen el espacio “dramático el cual queda construido cuando nos formamos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está construida por los personajes, por sus acciones y por sus relaciones en el desarrollo de la acción” (Ministerio de educación de Buenos Aires, 2006, p. 14). Y se refuerza con el trabajo corporal del actor y los signos semióticos que el espectador lee e interpreta aceptando el juego comunicativo que se le propone.

En la plazuelas o parques de Medellín sucede este mismo proceso comunicativo una vez el culebrero, cuentero, actor de teatro callejero o acto performativo irrumpe la cotidianidad del espacio público, creando una espacialidad dentro de éste a partir del juego escénico. Lo anterior

resulta más complejo e interesante si se tiene en cuenta que los parques no están equipados con objetos tecnológicos que le faciliten al espectador interpretar cada signo y ubicarse espacialmente; ante lo cuales los artistas itinerantes se las han ingeniado para lograr entablar el vínculo comunicativo con los espectadores, elaborando un código propio del quehacer artístico en la vía pública, un lenguaje de la calle: que integra, complementa, adapta las condiciones del espacio según sus necesidades. De ahí que se perciban diferencias entre el teatro de sala y los dispositivos de expresión urbana a pesar de emplear los mismos elementos.

El espacio para el artista itinerante es tan vital, como lo es el escenario para el teatro de sala. Allí acontece todo y como en el escenario de sala, el espacio del artista itinerante posee unos límites físicos muy claros que son delineados por la cinética del artista que describe diagonales, rectas, circularidades, dejándole claro al espectador-deambulante la burbuja o el nicho que debe mantener. El límite en el teatro de sala es la cuarta pared, aceptado por todos, marcado por la luz y solo se rompe con el permiso del actor. En los dispositivos de expresión urbanos la cuarta pared nunca está del todo, el límite se rompe por la proxemia del actor y del deambulante en un juego de cercanías y de alejamientos, donde la espacialidad crece o se encoge según los pasos del ejecutante. Es un espacio de cualidades porosas: absorbe todo lo que se encuentra a su alrededor, es de propiedades moldeables, líquidas, nunca es del todo sólido. es, en síntesis, como el espacio público, como la ciudad, una constante transformación.

Lo que caracteriza al teatro callejero es que rompe con el teatro de sala y lleva el montaje a los espacios públicos, espacios no convencionales, donde la obra ya no se refugia en un lugar adaptado especialmente para tener una mejor acústica o vista adecuada para el montaje. (García & Jeréz, 2017, p. 31)

El nicho, la espacialidad brota de repente de la tierra, de la palabra del artista itinerante que suena por encima del barullo citadino. Una palabra que convoca, que atrae y anuncia como las campanas de las iglesias o el canto del imán. Los deambulantes van llegando de a poco, por curiosidad, por interés, por rutina, por azar o influjo social. Los cuerpos se van amontonando alrededor de una persona describiendo a su alrededor una circularidad.

El círculo es la figura geométrica más empleada para la intervención y la apropiación del espacio público desde tiempos histórico y ese factor de circularidad remite a una connotación ritual del acto público y a una democratización de la palabra y la mirada. En el círculo todos presencian,

todos son partícipes dinamizando la energía colectiva con un centro que la canaliza en una catarsis colectiva.

El artista itinerante viene a ser una especie de chamán contemporáneo, que actualiza el mito en un ritual colectivo, llevando al límite su cuerpo para lograr transmitir, hacer vivenciar al espectador la fuerza que lo habita.

El público, portador de una cultura, se enfrenta a un teatro que ha iniciado el rescate de la memoria colectiva a través del rito. Éste es, en fin, un teatro profundamente espiritual, que ha llegado al borde mismo del encuentro entre arte y vida cotidiana. (González, 2007, p. 42)

El cuerpo del artista itinerante, del ejecutor de la acción, es el segundo elemento en los dispositivos de expresión en la escena urbana. La funcionalidad del cuerpo dentro de este dispositivo es importante en su funcionamiento, ya que basta que solo exista un cuerpo realizando una acción, incluso la acción de quietud, para transformar la cotidianidad del espacio público, creando con los signos corporales la espacialidad. “La calle reclama lenguajes precisos y apropiados, así, quien lo asume tiene la obligación de prepararse en dos perspectivas, potenciando su cuerpo y su voz, es decir realizando un entrenamiento apropiado y desarrollando la imaginación para convertirla en el espacio creativo” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2009, p. 8).

Por lo tanto, el cuerpo es el medio por el cual el artista itinerante da origen a todo lo que acontece en ese momento, es la parte que activa el dispositivo de expresión al generar con su movimiento la espacialidad dentro del espacio físico. Además, la kinésica del artista itinerante simula a la figura del chamán, su cuerpo entraba en contacto con las fuerzas del universo, de la naturaleza, para exorcizar, agradecer o solicitar algo de las deidades. Conjuraba la energía colectiva por medio de la danza, del canto y de la encarnación de un animal de la selva, cada gesto de su cuerpo recogía los signos conocidos por toda la comunidad y los ponía en contacto con lo otro. Expresiones como la danza Kabuki, el teatro No, la danza Odissi conservan aun esa kinésica, esos gestos que evocan lo desconocido, lo innombrable.

Por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros repentinos que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras. (Artaud, 2014, p. 54).

En el presente, el cuerpo del artista itinerante es un palimpsesto de signos y símbolos de la ciudad, al ser su cuerpo cartografía y dialéctica del ethos urbano. Sus gestos, sus expresiones corporales ponen de manifiesto las fuerzas sociales en pugna que dialogan en la acción poética, en su cuerpo que es conflicto y dualidad: individuo-comunidad, arraigado- desarraigado, urbano-rural, público-privado. Y que en cierto modo se aproxima al planteamiento de Artaud (2014) sobre el arte escénico “un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación” (p. 83).

Sumado a esto, la voz en el artista itinerante es fuerza, energía fonética que expresa las vibraciones urbanas. Logra imponerse al ruido de la ciudad y llegar a los oídos de los presentes, apoyándose en técnicas propias del trabajo en la calle, como amplitud de la cavidad torácica, regulación del aire, coordinación cuerpo y voz, control de la energía, manejo de los centros corporales y enraizamiento. La voz, como el cuerpo y la espacialidad de los dispositivos de expresión, es dinámica, abierta al juego, rompe con la lógica, siendo balbuceo, grito, silencio, voz colectiva, multitudinaria; se las ingenia para seducir al transeúnte, para adentrarlo al juego escénico conectándolo y desconectándolo. Porque la voz, como el cuerpo, acerca y distancia al espectador-transeúnte en una experiencia estética que trastoca su cotidianidad.

El transeúnte o el deambulante es el último elemento constitutivo de los dispositivos de expresión y no por ello el de menos importancia. Todo lo contrario, es el que complementa, como público de la acción, el acto comunicativo del artista itinerante, posibilitando el convivio al que se refiere Jorge Dubatti (2012) “El convivio multiplica la actividad del dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula acontecimiento de la compañía” (p. 16). Convivio de multiplicidades y pliegues, nómada, cambiante.

Encuentro entre diversidades y expresión de libertad, de derecho a la ciudad que se materializa en los encuentros fortuitos y efímeros de la acción poética que evoca esas cualidades del teatro al que se refiere Dubatti (2012) “El teatro, en tanto acontecimiento convival, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte invitro” (p. 16).

Hasta aquí, se ha analizado los diferentes dispositivos de expresión urbana, sus elementos y sus modos de relación con el espacio público, lo que configura su intervención como acción poética y política de lo urbano. Sin embargo, debe amplificarse este planteamiento con el análisis del arte público, las estéticas expandidas y las teatralidades para lograr, por un lado, diferenciar entre las mismas actividades cuales logran producir experiencias estéticas en los ciudadanos, y por el otro, valorar estas manifestaciones no solo como patrimonio inmaterial de la ciudad sino como referentes de investigación para entornos académicos, culturales y urbanísticos.

La acción poética y su importancia en la ciudad

Si bien todo arte es público en la medida de interactuar con el espectador, es en el espacio público de la ciudad donde se amplifica y se posiciona como una expresión artística de lo urbano en estrecha relación con la práctica de la urbanidad por parte de los ciudadanos, lo cual representa un doble proceso: por un lado, está condicionado por el devenir de la ciudad en su trayecto histórico, arquitectónico e ideológico, por el otro lado propicia ese mismo devenir en la intervención o apropiación que hace sobre la ciudad a través de la obra de arte. Lo que implica una codependencia de ambos ámbitos: el arte público necesita de la ciudad, de sus espacios y sus ciudadanos para lograr proyectarse, para lograr cumplir su función estética y social. La ciudad necesita del arte público para mantener viva su memoria colectiva, crear cultura ciudadana y civismo dinamizando sus espacios y la vida social de los ciudadanos por medio del arte.

El arte público es interdisciplinar en esencia, ya que, por la naturaleza compleja del medio urbano, no se pueden resolver las problemáticas que plantea desde un “único método o enfoque”. Se hace necesaria la participación y aplicación de diversas competencias y conocimientos especializados, armonizándolos y entretrejiéndolos para poder abarcar la multidimensionalidad del medio urbano. (Crousse, 2013, p. 15)

Por lo tanto, el arte público trasciende lo meramente ornamental y se posiciona como dispositivo estético que proyecta los valores e ideales sociales de la época o como contraposición a éstos asumiendo una posición de contracultura, siendo sus diversas expresiones acciones colectivas de la comunidad, manifestaciones del ethos urbano, como los *Reclaim the Streets*

(recuperar la calles) colectivos que reivindican el uso del espacio público con acciones artísticas y directas, que buscan:

Crear una zona autónoma temporal y abrir efímeramente un verdadero espacio público. Como es obvio, aquí el arte público se ha desprendido por entero de la idea fisicista del monumento o de la escultura outdoor, sino incluso del artista o del todo diseño/designio que no surja directamente de la base, o sea del “pueblo, el cual libre, por un momento, sería justamente artista colectivo, el generador de sus propios espacios. (Duque, 2011, p. 80)

La función del arte público resignifica el espacio en el que se asienta dotándolo de nuevos signos, lenguajes y nuevas espacialidades en las que el transeúnte experimenta y habita lo urbano de otra manera. Porque la inmanencia del objeto estético del arte público se proyecta con fuerza sobre el espacio, sobre la ciudad, es presencia activa que emana ondas de interacción a su alrededor, invitando al ciudadano y al espacio a entrar en contacto con su carga estética; “el diálogo espacial que entabla el arte público es también social y político. En el dominio de la ciudad, el artista está emplazando a provocar interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y el espacio cívico” (Gómez, 2004, p. 47). El arte público abre pues un ámbito, un nicho de encuentros y referencias, es obra abierta de la ciudad para la lectura de su historia inmortalizada en un monumento o plasmada en un mural, es lenguaje del fluido y de lo efímero, realizado en una intervención teatral o un performance.

De este modo, el arte público permite, desde un plano social y cultural, democratizar el acceso a la ciudad, de la cual habla Jordi Borja (2003) “como una aventura iniciática a la que todos tenemos derecho” (p.32). Práctica de la ciudadanía través del arte que democratiza el mirar y la experiencia estética de los ciudadanos en la que todos son partícipes, sin importar su credo o su estrato social, convirtiéndose el transeúnte en parte integrante de la obra, que la complementa en su papel de ser espectador, un espectador activo que puede tocar, oler, transformar, atravesar, incluso hasta destruir la obra, ya que una vez ésta se instala en la ciudad le pertenece al espacio, lo que pone a prueba la capacidad de civismo de los individuos.

Ahora bien, los procesos de privatización del espacio público por parte del mercado global, se apoyan en el arte público (la esfera oficial) para introducir su lenguaje productivo que, en ciudades como Medellín sirven en ocasiones para desplazar otras manifestaciones, transformando de forma constante espacios e instalando esculturas (que si bien fomentan el arte escultórico en la

ciudad, cuando no son obras de artistas extranjeros) para cortar espacio a los parques y así evitar algunas prácticas sociales. Tal es el caso de las famosas pirámides de la Avenida Oriental que generaron polémica al ser concebidas como una forma de evitar que las personas en situación de calle habitaran ese separador vial.

Es en este punto, donde el arte público adquiere un claro contenido ideológico del cual nos habla Mau Monleón (2000)

La idea de un arte público adquiere hoy una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de la comunicación, la educación, y otros ámbitos de la cultura (p. 1).

Ante esa situación surgen las manifestaciones artísticas encaminados a mantener a flote la función social y estética del arte en el espacio público de la ciudad, al margen de cualquier proceso ideológico. Son, como ya se ha mencionado, los dispositivos de expresión que no son propios de este tiempo, sino que hace parte de los fluidos contraculturales en las diferentes etapas de la ciudad. Son emergencias de lo urbano que nace de los agenciamientos y las redes nodales subterráneas de lo que no se acopla al sistema.

Estas manifestaciones o dispositivos de expresión urbanos aparecen como emergencias culturales de lo urbano ante la ausencia de espacios y elementos de integración sociocultural de sectores sociales marginados del centro económico y cultural. Se originan en el límite, en el borde de la ciudad, su cuerpo es periferia espacial y simbólica: están al margen del empleo formal, del bienestar social, de la participación ciudadana, y aun así logran filtrarse en el centro por medio de las redes, de los conductos del metro que los transporta de la periferia al centro y los distribuye, los pone en circulación en el espacio público donde irradian sus notas disonantes de rap, hip-hop, sus movimientos convulsos de malabares y bailarines acróbatas, sus corporalidades divergentes del performance y el teatro que traen el afuera hacia el adentro y lo instalan hasta el punto de que es difícil distinguir lo periférico de lo central

Se emplea el término emergencias culturales partiendo del planteamiento realizado por Reinaldo Laddaga (2006) como “la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de la insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico

determinado” (p. 8). Son movimientos que parten de la colectividad, del valor de lo comunitario para gestar movilizaciones de resistencia ante procesos de invisibilización y desplazamientos sociales, representando un alto grado de “autonomía, la creencia en el valor interrogativo de ciertas configuraciones de imágenes y de discursos, la voluntad de articular estas configuraciones con la exploración de la substancia y la significación de la comunidad” (p. 9).

Junto a las emergencias culturales, se encuentran los conceptos del performance o la escena expandida que desbordan las formas preestablecidas de la puesta en escena y su estructura, con elementos de otras áreas y lenguajes artísticos que buscan amplificar la experiencia estética en el espectador, y, de la cual se consideran algunos elementos para el análisis de los dispositivos de expresión, dichos elementos son el cuerpo y la presentación. Para Diana Taylor el cuerpo es la materia prima del performance porque “no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase.” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 12).

De este modo, el performance parte de un cuerpo como campo de fuerzas que lo habitan y lo atraviesan, fuerzas en relación con el espacio en el que se encuentra inmerso el cuerpo. Ahora bien, el performance presenta, no representa estas fuerzas, es decir el ejecutante de la acción encarna las fuerzas en toda su vibración haciendo de ellas una acción poética que rompe la representación: “El performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente real. (Taylor & Fuentes, 2011, p. 9).

En los dispositivos de expresión que aquí se van a analizar, emplean esa concepción corporal y ese concepto de la presentación, pero sin constituir del todo en un performance, por el juego escénico que elaboran alternando entre presentación, representación.

Por otro lado, en la ciudad de Medellín estas manifestaciones se agrupan en colectividades, células de diversa índole (audiovisuales, artes plásticas, artes escénicas, filosofía, sociología, danza) que se articulan y tienen como campo de intervención los nodos barriales de la periferia en una propuesta de descentralizar el centro de la ciudad como punto de la vida social y cultural. Se preguntan por los espacios públicos del barrio y su importancia para la comunidad, generan propuestas de intervención y apropiación de estos espacios en un modo de recuperarlos y de

hacerle frente a las dinámicas privatizadoras de grupos criminales o a la imposición de habitabilidad por los entes administrativos:

Ante el miedo, el estigma y el sufrimiento, los habitantes han desplegado diversas estrategias que buscan su reconocimiento. El miedo genera inmovilidad, desconfianza y rupturas en un primer momento, pero posteriormente invita a la acción, a la supervivencia y a la persistencia por alcanzar un proyecto de comunidad. Como lo plantearon los jóvenes “En la Trece la violencia no nos vence”, lema de la “Operación hip hop” concierto llevado a cabo en el 2002 en San Javier (Quiceno, Cardona, & Montoya, 2004, p. 24).

Son procesos de bioespacio y glocalización que buscan fortalecer lo local, lo propio, ante una cultura globalizante que en su homogeneidad hace difuso distinguir lo particular de cada territorio: “Los elementos afectivos de la “glocalización” representan una fuerza anti hegemónica que neutraliza la razón instrumental de los procesos tecnorregionales de la globalización” (Escobar, 2012, p. 27).

En el centro de la ciudad las colectividades son más subterráneas al encontrarse en un espacio abierto al tránsito de los múltiples lenguajes de la ciudad, allí convergen todos los barrios de la urbe con sus códigos y estratos sociales, siendo el punto donde se encuentra la ciudadanía con sus diferencias. Es un espacio telúrico, semoviente, en el que todo fluye a partir del encuentro efímero. La colectividad de las intervenciones o apropiaciones de los dispositivos de expresión en los escenarios urbanos son también efímeros, se gestan una vez inician, se desvanecen una vez termina la acción.

Sin embargo, se logra ir gestando una colectividad efímera, fluctuante con los individuos y con el espacio, por medio de una acción poética que es también una acción política, al reivindicar el uso del espacio público como lugar de expresión ciudadana y de encuentro con los otros. Una acción que democratiza la mirada, el cuerpo y la palabra. Una acción que actualiza el mito de la urbanidad como modo de vivenciar la ciudad por medio de sus dispositivos de expresión.

Capítulo 4. Dispositivos de expresión en la escena urbana de Medellín

Los dispositivos de expresión que se exponen a continuación poseen una larga trayectoria en los espacios públicos de Medellín y cuentan con un alto grado de reconocimiento por parte de colectivos e instituciones académicas y artísticas de la ciudad, lo cual les permite ubicarse en la cartografía urbana como referentes socioculturales de la escena contracultural de la ciudad. Son expresiones que se asientan en dos espacios representativos y neurálgicos de Medellín como lo son: El parque de Bolívar y el parque de Berrío, otrora centralidades de la vida social tradicional alrededor de los cuales se gestó el devenir de la urbe y que en la actualidad aglutinan diversas actividades formales e informales, legales e ilegales que constituye una compleja estructura de ámbitos.

Los dispositivos que se instalan en estos espacios son: La Barca de los locos, El Show de La Danny y el culebrero. Este último se analizará genéricamente ante la imposibilidad de encontrar referencia bibliográfica sobre algún culebrero puntual de la ciudad, sumado además la imposibilidad de entablar un diálogo o una observación directa de la intervención debido a la situación de confinamiento que vive el mundo ante el Covid 19 y ante la cual la ciudad no es ajena. Situación que afecta también el análisis de los otros dos dispositivos, por lo que se analiza a partir de observaciones previas y material bibliográfico, audiovisual y fotográfico encontrado en internet.

Ante ese panorama, a continuación, se abordan los dispositivos de expresión sin perder el rigor analítico que permita reconocer de qué forma su intervención en el espacio público constituye un mecanismo de transformación social y estética de la ciudad.

La Barca de los locos y la ritualidad de la calle

La Barca de los locos es un grupo de teatro callejero conformado por Lucía Agudelo Montoya y Bernardo Ángel quien falleció en el año 2018. Es un grupo con más 38 años de trayectoria por los que han pasado otros integrantes como Carlos Enrique Márquez, Guillermo García y Gustavo Román, pero que desde 1995 son Lucía y Bernardo Ángel los encargados de que todos los jueves a las 6 PM el parque de Bolívar acogiera el teatro para que -como decía Ángel (2015)- desde allí “atacar el espíritu público, este es, una estética comunitaria, un arte vendido, consumista,

banal”. (Ángel, 2015). Manifestación que al día de hoy continúa realizando Lucía y amigos que mantienen a flote el espíritu anarquista de la Barca.

El anarquismo es asumido por el grupo como una postura de creación y de existencia como resistencia a los embates desgastados de una estética consumista que menoscaba la esencia del arte y del teatro, que para Bernardo Ángel debe resonar en el cuerpo del hombre, del actor:

Un arte que no tiene resonancia en el cuerpo...

no implica al hombre en el tiempo.

Un arte que no está mordido por la muerte y el dolor,

por la necesidad, por la precariedad es trivial y amorfo (Saldarriaga, 2014)

En relación con lo anterior, la forma de concebir el teatro para Bernardo Ángel y La Barca de los locos parte de los planteamientos de Antonin Artaud (2014) para quien el “teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esas poesías de las fiestas y las multitudes” (p. 86). Un teatro de fuerzas naturales que ponga de manifiesto lo innombrable y recupere su capacidad de ritual, introduciendo el trance por medio de un cuerpo en vibración con la energía colectiva.

De este modo, en la Barca de los locos, el cuerpo, la voz, el texto y el espacio son atravesados por fuerzas que proyectan las vibraciones del espíritu y se presentan en el escenario que es vital para el grupo: la calle. Recuperando así el teatro su lugar primigenio en la sociedad ante las masas convulsas que son partícipes del acto litúrgico.

Es el parque de Bolívar el espacio en el que cada jueves los esporádicos transeúntes participan del acto litúrgico-teatral de la Barca de los locos, uno de los lugares más representativos de la ciudad no solo por su pasado histórico y patrimonial -en él se encuentra la imponente catedral metropolitana- sino por la actual caracterización del espacio como peligroso por la prácticas de actividades socialmente no aceptadas, lo que ha motivado a algunos sectores a demandar por la recuperación de este espacio que otrora fuera el lugar frecuentado por las familias más pudientes de la ciudad, pero que ante el crecimiento de ésta y la llegada de otros grupos sociales, optaron por retirarse a zonas más distantes.

Lo que, en sus inicios, fue un barrio habitado por gente prestante de Medellín, empresarios, políticos y comerciantes, con quintas y casas grandísimas de una sola planta, un parque arborizado, limpio y tranquilo, además de un paseo comercial donde se conseguía la última moda y donde se podía ir a juniniar y tomar el algo, con los mejores teatros y hoteles de la ciudad, hoy ya queda muy poco o casi nada de esto. El deterioro del barrio se inicia con la construcción de la avenida Jorge Eliécer Gaitán o Avenida Oriental en los años 70 y 80, vía que interrumpe la comunicación directa con el barrio Prado, lo cual ocasiona el desplazamiento de los antiguos residentes a otros sectores (Alcaldía de Medellín; CISP , 2015, p. 232).

Lo cual significa que, en cada plan de desarrollo siempre se formule una recuperación del parque desde una mirada de gentrificación y con estrategias de hipervigilancia que no combaten realmente las estructuras criminales que allí se asientan, sino que solamente restringen manifestaciones sociales y culturales como el show de la Dany y las ventas ambulantes, dejando ver:

Una ciudad en crisis, lo cual equivale a reconocer que sus autoridades no tienen el control total sobre sus espacios públicos, significa hablar de una ciudad en conflicto constante, no entendido en el sentido aristotélico de conflictos dialécticos, sino como conflicto armado, entre los actores legales y los actores por fuera de la ley. (Restrepo, 2016, p. 324)

Por lo tanto, la apropiación que hace de este lugar La Barca de los locos desmitifica y aminora la estigmatización del espacio, al cargarlo de otros significados u otras formas de habitarlo. Ofreciendo para quienes lo frecuentan, una experiencia estética y social diferente de lo urbano. Además, para el grupo teatral el espacio también posee unas connotaciones simbólicas en referencia con su puesta en escena.

Antes de entrar a considerar esto, resaltemos el siguiente aspecto que muestra los contrastes de la ciudad de Medellín: al parque de Bolívar se puede ingresar por diversas vías de acceso, siendo una de ellas el pasaje Junín -calle peatonal- que hace de la experiencia del andar una experiencia del consumo, ya que a lo largo del trayecto solo se pueden ver vitrinas y poster publicitarios. El pasaje finalmente desemboca a una calle que lo separa del parque de Bolívar, una trecha de asfalto que es también el límite simbólico entre lo privado y lo público, porque una vez se cruza la calle la perfecta dinámica del mercado se desvanece y da paso a lo esporádico, lo informal, imperfecto

e incontrolable, características que cargan a un más de signos el espacio y la puesta en escena del grupo de teatro que se configuran en caligrafías de signos lingüísticos, espaciales y corporales con un contenido poético que buscan amplificar el influjo mágico del ritual:

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección, de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. (Artaud, 2014, p. 74).

La Barca de los locos parte de este principio incandescente de todos los elementos que integran el teatro para llevar su puesta en escena a esa encarnación de lo ritual y entrar en conexión con lo consagrado

Ángel, (citado en Hoyos, 2012) escribe:

"En nuestro teatro los pies descalzos evidencian que pisamos/ terreno consagrado por los dioses.../Inmolamos el pasado en el presente/
 dado que los mitos son glorias moribundas/ Ideas que envejecen con el hombre/ Rocío de vetustez en nuestra carne.../ Improvisación de mundos.../ Este teatro es acto ritual contra los poderes de la muerte.../Agonía sobre el césped.../ Delirios que la locura otorga a sus amantes..."

En esa ritualidad de palabras y de cuerpos que llenan el espacio de signos de fuerzas contestarias, que se manifiesta un acto de resistencia contra la muerte del cuerpo y del espíritu de la fe católica representado por la catedral metropolitana, ante la cual se lleva a cabo la puesta en escena. De igual forma sucede con la escultura de Simón Bolívar que domina el centro del parque como símbolo de la libertad y la democracia, y que en las obras de Bernardo Ángel y de Lucía se manifiesta como un poder devorador y decadente: "Toda esa basura de triunfos, coronas, monumentos, héroes, mártires, ignorantes y sabios, manuscritos, códigos y mandamientos, humildad y plegarias, belleza y altruismo. ¡Todo eso no es suficiente para dejarnos en paz! ¡Son de nosotros y nosotros no estamos en paz" (Gómez S. , 2018)

Es así que, la realidad de Colombia con todos sus conflictos, vicios, dramas y triunfos juntos con los del hombre se manifiestan en la palabra, el cuerpo y la espacialidad de Bernardo y de Lucía, incluso en el espectador que es diverso y disperso, reflejo de esa realidad, fragmento de

la ciudad, participe del acto de forma activa con su voz y con su cuerpo bajo el influjo de la espacialidad mágica en la que se encuentra inmerso.

Por consiguiente, en las obras de La Barca los transeúntes se encuentran con sus despojos, sus destierros y miserias, con la muerte, encarnando un estado que los aproxima a una sensación de peste de la cual hace referencia Artaud (2014)

La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. (p. 27)

De esta manera, la Barca de los locos desterritorializa el parque de Bolívar como lugar peligroso, y lo convierte en territorio del ritual teatral que se hace carne en el espacio público, materializando su influjo sagrado en la participación de los transeúntes que devienen actantes de lo efímero y de las fuerzas que lo habitan.

La Dany: transfiguración de la ciudad

En este mismo espacio acontece el show de La Dany, travesti y actriz de teatro callejero en la ciudad de Medellín, que domingo tras domingo durante varios años se convirtió en un espectáculo artístico del parque de Bolívar y en un personaje de los microrrelatos urbanos de la ciudad, haciendo del arte un modo de existencia y de subsistencia para proyectarse en una sociedad que le invisibiliza. En los últimos años las intervenciones de La Dany han sido más intermitentes y su ausencia la perciben los transeúntes que frecuentan el lugar.

La Dany con su diversidad se asienta en un espacio que, como se expuso anteriormente, tiene un pasado conservador representado por la catedral metropolitana y en un sector de la sociedad donde el término “la gente de bien” se ha posicionado como un dogma moral de las buenas costumbres sociales, imaginario social heredero de prácticas de estigmatización y persecución hacia las minorías por parte de grupos de limpieza social, donde la comunidad LGTB ha sido blanco de constantes ataques

En la sociedad moderna el término transexualidad es usado como peyorativo con todas las connotaciones negativas que esto implica, convirtiendo al individuo transexual en

blanco de discriminación y estigmatización, relacionadas estrechamente en una especie de interdependencia en la cual el estigma precede a la discriminación, en diferentes formas en los ámbitos familiar, social, religioso, cultural, académico, laboral, legal, e incluso médico. Se ha concebido la transexualidad como una transgresión a la idea de que solo existen hombres o mujeres que actúan y se sienten como tales, cuestionando la idea de la supuesta naturalidad de géneros, lo cual, obviamente, se aleja de lo que siente o piensa el sujeto transexual. (Juarez, 2015, p. 157)

En ese contexto, Dany Castaño (La Dany) ha tenido varios ataques y amenazas por su identidad de género y sus intervenciones que resultan molestas para sectores retrógrados que no reconocen su diferencia y encuentran la violencia como elemento disuasivo y disciplinario. El señalamiento, la agresión verbal y física, el vituperio en la vía pública y la estigmatización le han permitido a la Dany hacer de su espectáculo un acto de resistencia ante esos procesos de desplazamiento, un acto de vitalidad que reivindica su identidad de género.

Por lo tanto, la apropiación del espacio público que realiza La Dany es su forma de participar en la ciudad, de entrar en la dinámica social por medio del juego escénico que le permite reconocimiento, ser observada, visibilizada ante los ojos de una sociedad prejuiciosa cultural y socialmente. De este modo, filtra el centro desde la periferia por medio de la acción poética que configura un nicho en el cual se resguarda y se proyecta para confrontar esa sociedad, para poner de manifiesto su desacoplamiento, su periferia. La Dany es periferia, margen de la inclusión, del empleo, de una vivienda digna, La Dany es calle porque la habita en todo el sentido de la palabra, conoce sus dinámicas, su condición fluctuante, azarosa e imprevista donde la improvisación determina la existencia.

En consonancia con lo dicho, su intervención se aproxima a los planteamientos del performance o artes vivas y del teatro callejero, pero no debe encasillarse en ésta u otra corriente artística, ya que es una expresión genuina que toma elementos de diversas corrientes y conforman lo que ella misma llama el teatro de La Dany, afirmando para un artículo del Periódico Arteria: “Para mí es el teatro de ‘la Dany’, siempre lo llamo teatro callejero, porque siempre he estado en la calle haciendo lo mismo. Cuando me dicen performance, yo digo ¡No, teatro callejero!” (Fundación Arteria, 2019)

Sin embargo, se van a considerar algunos elementos que guardan correspondencia con la performance, para comprender mejor su intervención y su capacidad de transformación estética del espacio y del cuerpo. Se parte precisamente de la corporalidad que asume La Dany como identidad de género, que, al ponerse en su totalidad en la puesta en escena, se amplifica y resuena como acto vital de existencia, ya que a través del acto poético La Dany pone de manifiesto su ser y afirma su identidad como cuerpo en devenir:

El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar. (Taylor & Fuentes, 2011, p. 11).

En relación con esto, la intervención del show de la Dany trastoca el imaginario social sobre la comunidad LGTB en la ciudad de Medellín, al desterritorializarlo de prejuicios y moralismos, cargándolo de nuevos significados y experiencias que lo aproximan a la sociedad, pero sin acoplarse a esta sino vibrando con toda su diferencia.

Ahora bien, la intervención del show de La Dany se mueve entre las esferas de la presentación y la representación, en un juego del lenguaje y de los elementos escénicos que le permiten entrar y salir constantemente de lo real y lo ficcional, enmarcándose una escena expandida del modo en que lo expone Mauricio Celis (2005):

En el momento en que la representación y su sedimento mimético fluctúan intermitentemente dentro del espectáculo, dando paso (también de manera intermitente) al acontecimiento y su multiforme apariencia. Es decir, que cuando el actor agrega al personaje paisajes de su propia cotidianidad, recurre a un principio vivencial de creación, desviando lo determinable del modelo que representa, evadiendo su destino, enunciando en la escena otra perspectiva del personaje. (p. 8)

De esta manera, la Dany hace presentación de su acontecer en el mundo, es acontecimiento que se presenta en los elementos de la escena que son su enciclopedia, la prosaica de su mundo que van configurando un nicho donde todo irradia el universo de la Dany: la violencia, la calle, el machismo, la infancia, la familia, la sexualidad, a lo que afirma:

Porque yo fui de la calle. Yo sufrí tanto, yo dormí con ladrones y ‘sacoleros’, desde chiquita. Porque en mi casa me discriminaron por ser travesti y gay. Me echaron a los siete años y cogí la calle, no porque quería, sino por cosas del destino. Llegué al Centro (de Medellín) y allá empecé a hacer teatro, a bailar en los semáforos, a hacer reír a la gente, a disfrazarme de reina y de princesa. Yo me le robaba los brasieres y los calzones a mis hermanas y a mi mamá, para poder ser mujer, y me ponía rellenos de medias. Me ponía también papel periódico, eso tallaba mucho. Hoy ya no lo necesito, no con silicona, sino con hormonas. (Fundación Arteria, 2019)

La representación aparece en el momento en el que interactúa con sus objetos cargándolos de una identidad que son la representación simbólica de la cotidianidad de La Dany: su esposo es un maniquí (el hombre perfecto e ideal), los diferentes peluches sus amigos o enemigos, un trapero puede ser la figura paternal. En síntesis, todo este constructo ficcional amplifica y nos permite reconocer el acontecer de la vida Dany en la ciudad. Haciendo de su experiencia prosaica una acción poética que se plasma sobre sobre el espacio de la urbe.

Ahora bien, en cuanto a la espacialidad en sus intervenciones, ésta también se mueve entre lo que se presenta y representa, dejando aparecer un espacio múltiple, de heterotopías a partir del cuerpo que construye el espacio utópico y real:

El cuerpo no está en ninguna parte: está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, percibo las cosas en su lugar, y también las niego en virtud del poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos. (Foucault M. , 1966, p 17)

Es el cuerpo de la Dany y la interacción con los objetos escénicos y el espacio físico, lo que permite que aparezcan otros espacios en la escena: el hogar, la escuela, la cárcel, el metro, espacios que tienen lugar a partir del juego escénico que realiza al abstraer las cualidades esenciales del objeto y dotarlas de otros significados, otras formas de ser. Es un lenguaje de la imaginación, de lo utópico en el que el espectador es copartícipe al ser seducido por el artificio que contempla:

La máscara, el tatuaje, el afeitado sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo de los demás. Uno será poseído por los dioses, poseído por la persona que acaba de seducir. En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado, son operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio. (Foucault M. , 1966, p. 15).

La espacialidad ficcional o real del show, se da también desde la palabra, desde el discurso que ubica espacial y temporalmente al espectador con frases que anuncian el inicio y final de la puesta en escena. En una especie de distanciamiento Brechtiano que construye desde la palabra lo ficcional seduciendo al espectador y transportándolo a pasajes de ensueño con una canción o algún poema: “Como la flor / Con tanto amor / Me diste tú / Se marchitó / Me marchó hoy / Yo sé perder / Pero / Ay ay ay / Cómo me duele” (Fundación Arteria, 2019).

Para después, sin previo aviso, de sopetón, quebrar esa atmósfera de ensueño con una cruda y energética frase: “Las palmas, gonorreas” (Fundación Arteria, 2019). Teniendo así los espectadores una sensación de choque, de impacto contra lo real, para luego dar paso a la risa., jugando de este modo con las emociones y sensaciones del público.

En cuanto a los espectadores del show, son transeúntes ocasionales o recurrentes del parque con diversos roles sociales que convergen allí atraídos por la gesticulación y el discurso de un personaje que se pasea por el parque en bicicleta anunciando que algo está por empezar. Los campanazos de la iglesia dan la entrada y de repente se rompe la monotonía del espacio en el que los transeúntes se convierten en espectadores de un espectáculo que parece tener tintes de tele novelón con sus dramas amorosos y sus situaciones cómicas que rayan en el absurdo y lo grotesco, con personajes amputados, desnudos, que representan precisamente esos roles sociales de los espectadores: niños, policías, trabajadoras sexuales, traficantes, padres de familia, etc. Los personajes del universo de la Dany son muñecos sin manos, sin cabeza, quemados, desnudos, peluches agujerados, sin lana; son “personajes” de la experiencia del andar, rescatados de la calle y la basura por las manos de La Dany y que puestos en escena toman otros significados y vitalidades, configuran una estética del desecho y del despojo que reflejan una sociedad

consumista y violenta: cuerpos amputados en costales, torturados, desplazados y despojados de su ser. Objetos que también evocan la infancia violenta que le tocó vivir a la Dany y así expresa,

“mis obras de teatro hay mucha violencia, porque a mí me han maltratado mucho, mi papá me dio mucha madera, me pegó demasiado. Mi mamá, ¡qué calidad de mujer! Tuve un hermano que me persiguió con una escopeta por lo que yo era” (Fundación Arteria, 2019).

Por lo tanto, es desde esos objetos que La Dany confronta a la sociedad del despojo y la estigmatización, donde ella es también vista como un objeto, una muñeca desechada y tirada a la calle por ser diferente.

Es entonces a través de la acción poética del show de La Dany que ella reivindica su existencia, al utilizar los espacios públicos de la ciudad para la proyección de su cuerpo, su palabra y forma de pensar y, al mismo tiempo, materializa el universo marginal y periférico de un sector social que no se siente incluido en la ciudad pionera de la innovación.

El curandero: sabiduría indígena y campesina en el espacio público de la ciudad

La presencia de la figura del culebrero o curandero en la ciudad de Medellín, se ha ido transformando con el paso del tiempo, perdiendo proyección en el espacio público de la ciudad al insertarse en espacios comerciales específicos dedicados a la curandería y al arte de la adivinación. No obstante, aún se presentan algunas manifestaciones esporádicas de personas que poseen el conocimiento de la naturaleza y del ocultismo, como también de quienes son especuladores y se las ingenian con todo un discurso y objetos escénicos para obtener un ingreso económico de dicha actividad.

De hecho, el término culebrero es asociado en la cultura paisa con el arte de embaucar, timar, tramar por medio de la palabrería (culebreo) y del accionar especulativo en el que el transeúnte se ve envuelto bajo el influjo de la palabra que lo convierte en potencial comprador de lo que le ofrecen en esa alharaca. Todo este accionar se ha integrado en la cultura del intercambio comercial de la plaza pública, donde el vendedor despliega unas estrategias discursivas y

corporales para lograr vender sus productos, cargándolo de cualidades mágicas o funciones extraordinarias.

El culebrero es generalmente un paisa varado (desempleado) que según dicen fuera de Antioquia, es un tipo de acento raro, que se deja crecer el pelo y haciéndose pasar por indio o del extranjero, viste en forma extravagante, siempre lo acompaña dos cajas de cartón, una donde lleva una serpiente a la cual le saca el veneno según él, para preparar la Serpentolidia y otros brevajes, pócimas y bebedizos para curar toda clase de males. Levanta tribuna en los mercados de cualquier pueblo colombiano o en el extranjero y haciendo alarde de su labia e imaginación empieza con la siguiente perorata. (Medellín turístico, 2020)

En consecuencia, el término culebrero en el imaginario social de la ciudad de Medellín no solo representa la imagen del curandero, sino también esas actividades de ventas informales en el espacio público que se apropian de los elementos escénicos que empleaba el curandero, viéndose obligado a desplazarse a espacio privados (locales comerciales o casas de campo) para mantener intacto el prestigio de su conocimiento.

Por lo tanto, en este trabajo se va a observar en retrospectiva el valor y la incidencia sociocultural que tenía la práctica curandera en el espacio público de la ciudad, como dispositivo de expresión de lo mágico, de lo natural por medio del cual el transeúnte mantenía vivo su pasado ancestral y una medicina natural que ha sido desplazada por la farmacéutica:

Los yerbateros históricamente han sido señalados de charlatanes, por esta razón han sido acallados e invisibilizados, detrás de este señalamiento hay irrespeto e intereses económicos de empresas farmacéuticas que extraen los componentes más importantes de las plantas para su venta y privatización. (Barrera & Kuklinski, 2018, p. 284).

Por consiguiente, es importante una definición precisa del término curandero y de su contexto social en el cual se origina, para abstraerlos de esos señalamientos y observar cómo se integra su figura al entorno urbano de Medellín y reconocer el papel fundamental que juega en la transmisión de la sabiduría popular.

Lo primero que se debe rescatar es que, los curanderos, a quienes también se asocian con los términos yerbateros, brujos, hechiceros y chamanes dependiendo del contexto social en el que

se instalan, son figuras que representa una sabiduría ancestral y por esto se constituye en baluarte cultural de la comunidad a la cual pertenecen:

En el contexto de la medicina tradicional, es una figura mítica y de relevancia, de respeto y de temor. En torno del curandero se construyen anécdotas, conjeturas, relatos extraordinarios, muchos de ellos son producto de la imaginación humana, pero sin duda, se le busca por su capacidad de explicar lo oculto, aquello que el ser humano común imagina sobre la existencia de fuerzas que escapan a su razón. (García & Rangel, 2010, p. 5)

La práctica de la curandería implica un conocimiento de las fuerzas naturales que rigen el universo, es un conocimiento mítico del mundo, episteme de semejanza del cual habla Foucault (1966) como etapa fundamental del saber occidental:

En gran parte, fue ella la que guía la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre (p. 26).

De este modo, el curandero entra en contacto con las fuerzas del universo que tienen su correspondencia en el mundo por medio de signos que él lee e interpreta, cualidad que adquiere por ser observador asiduo de los ciclos de la naturaleza y las cosas, apoyado en una transferencia de saberes que se dan entre los integrantes de la comunidad rural.

De ahí que, el ámbito del culebrero sea lo rural, el campo, la tierra donde aparecen dos figuras representativas de la curandería: el indígena y el campesino, este último se asocia con el culebrero antioqueño del cual se hace referencia en el testamento del paisa y que en cierta forma aprendió este saber en el proceso de mestizaje que padecieron las comunidades indígenas del país durante el periodo de la colonización, como es el caso del indio Rodin, leyenda indígena que en las crónicas de la época es un indio que padeció “civilizar indígenas del Amazonas” que por aquellos días buscaba precisamente “civilizar y adoctrinar a los indígenas”, pero dicho experimento terminó y el indio Rodin quedó a su merced en una ciudad que no conocía, empleando

su conocimiento, que despectivamente en el argot popular se le llama malicia indígena, para adaptarse a su nueva realidad:

Regresó sin medios de subsistencia. Según Osorio, Rondín no optó por desempeñar oficios humildes, por el contrario, y gracias a lo que había aprendido, aprovecharía la “candidez inverosímil” de los habitantes de las ciudades opulentas para, en una suerte de venganza de su raza, convertirse en vendedor de específicos. Con vaselina y colorantes fabricó pomadas y atrajo al público con historias de su tribu, que incluían descripciones del sabor de la carne humana. La gente compraba los remedios y él, orgulloso de su raza, viajó de la Costa al interior para establecerse en Bogotá. Osorio afirma que Rondín no fue depositario de conocimientos tradicionales sobre plantas, sino que recurría a “los más triviales elementos para sus fórmulas (Márquez & Estrada, 2018, p. 84).

Procesos de desplazamiento y desarraigo que aún se observa en las ciudades del país y que en un centro urbano como Medellín la práctica de la curandería se ha posicionado como actividad de subsistencia económica y al mismo tiempo referente del conocimiento ancestral. Ahora bien, ante ese constante desplazamiento en el que se ve inmerso, es donde resulta complicado hablar de un curandero en específico que realice su actividad en el espacio público de la ciudad de Medellín, sumándose a esto la poca y casi inexistente bibliografía que hay al respecto. De ahí que, la observación directa realizada con anterioridad sea el método de aproximación a la puesta en escena y los elementos escénicos del curandero.

De este modo, el análisis se realizó en el parque de Berrío, centro de la ciudad y como tal uno de los espacios de mayor circulación de transeúntes, en cuyo espacio se ejecutan infinidad de actividades formales e informales. Entre ellas la de la curandería que- en ese tiempo- trata de mantener intacta su tradición ante las imitaciones de los especuladores. El cuerpo del curandero, ya sea indígena o campesino, se reconoce por su vestimenta (que los imitadores también copian) y que son el testimonio del ámbito rural del cual fueron desprendidos y se proyectan en la ciudad como contraparte de la imagen idealizada del campesino en los carteles publicitarios en las vitrinas de los cafés cercanos al parque. Pero, su mayor rasgo distintivo es la sabiduría de sus palabras que cuesta imitar. Es la palabra, acompañada de esencias aromatizantes de la ruda, el sándalo, el humo del palo santo y las notas de una flauta, el influjo que atrae a una gran romería de transeúntes, que

se agrupan en círculo alrededor del curandero, para contemplar el misterio, la magia, la brujería como lo nombran algunos.

La escenografía del lugar, donde el curandero lleva a cabo el proceso de curación, influye en el paciente pues los elementos que no le causen algún tipo de incomodidad, estará en un estado anímico favorable para que se cumpla la totalidad de la curación, pues hay que aceptar que “se trata, pues, de un sistema sincretista en el que influyen eficazmente sustancias naturales, creencias religiosas y factores psicológicos” (García & Rangel, 2010, p. 10).

Además, el cuerpo ataviado de collares y prendas coloridas del curandero, le dan un aire diferente que remite a la figura del chamán, que con su kinésica conecta la tierra y el cielo, buscando atrapar el magnetismo de la naturaleza y sus fuerzas ocultas. Es quizás éste el momento más íntimo de su intervención en el que se puede sentir un misticismo en la atmosfera y una comunión colectiva que se antepone al ruido de la calle, haciendo del espacio público un escenario del ritual, del encuentro con el pasado, al cual todos asistimos y participamos reconociendo las conexiones intangibles entre las cosas, el pensamiento de semejanza del cual nos hemos desprendido y que el curandero mantiene vigente por medio de su acción poética y todos los signos que la conforman:

El empleo de signos forma parte de las estrategias del curandero para poder situar la curación dentro de un contexto de sanación. Frecuentemente, el curandero expresa una serie de gestos a través de su rostro, mueve las manos en diversas direcciones, camina de un lugar a otro, o permanece en un lugar determinado, de esta manera, y en términos cinésicos, el curandero está dentro de un marco de significación bien definido (García & Rangel, 2010, p. 12).

Es por medio de esos signos dispuestos estratégicamente, que acontece una teatralidad de lo efímero y lo sagrado en el que las fuerzas de la naturaleza se manifiesta conectando a todos los presentes en un encuentro de lo sublime, creando “subjetividades colectivas del ser social, es en este punto donde el teatro se emparenta con esas manifestaciones del ritual que permiten: tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad del ser del artista, la aparición efímera del ser del cuerpo poético, la construcción de la subjetividad desde la producción y desde la expectación” (Dubatti, 2012, p. 23).

Por lo tanto, la ausencia de los curanderos o de su reemplazo por especuladores en los espacios públicos de la ciudad, privan a los ciudadanos de una experiencia del encuentro con lo mágico y ancestral del ser, donde se reconoce como colectividad. Además, la ciudad pierde parte del contenido mítico de sus orígenes, pues la ciudad nació del campo, de la interacción del hombre con la naturaleza.

Para concluir, solo se hicieron referencia a estos tres dispositivos de expresión urbana a modo de que el documento no se hiciera mucho más extenso y ante la situación del covid 19 que dificultaba la observación y el registro de otras expresiones. Pero debe aclararse que Medellín es una ciudad pluricultural de expresiones artísticas urbanas que se evidencia en los colectivos de malabares, las estatuas humanas, los mimos, clowns, titiriteros, bailarines, cuenteros, declamadores, músicos y muchas más que hacen de las calles de la ciudad un fluido de lenguajes artísticos que deben motivar la investigación académica por su gran importancia en la construcción de ciudadanía.

Conclusiones

La intervención de los dispositivos de expresión, en torno al cual giró el análisis de este trabajo, deja ver la incidencia social que tiene para la ciudad de Medellín al dinamizar sus espacios públicos propiciando el encuentro entre los ciudadanos, al tiempo que crea memoria histórica de los espacios y estrategias de intervención para la recuperación de los espacios comunes.

En el ámbito cultural se posiciona las expresiones urbanas de la ciudad como manifestaciones artísticas que trascienden el calificativo de actividad económica informal, permitiendo con ello una ampliación del espectro artístico de la urbe con una diversidad de lenguajes y expresiones que ponen de manifiesto todos los matices de la sociedad.

Desde lo estético permite reconocer la evolución de estas expresiones a lo largo de la historia y de qué forma están ligadas a los procesos sociales, económicos, políticos y culturales del devenir de la ciudad. Por otro lado, la incidencia que ha tenido para el ámbito artístico, en específico para el teatro es de suma importancia al mantener latente el teatro callejero con todas sus vertientes, y al cual se asoma el teatro de sala para reencontrar su esencia.

Además, las espacialidades que instauran los dispositivos de expresión por medio de las acciones poéticas nos invitan a valorar los espacios públicos como espacios de libertad y el derecho a la ciudad, lo cual debe motivar para que los futuros planes de desarrollo urbano y los programas de intervención de la institucionalidad estén encaminados a fortalecer los procesos existentes y a fomentar la creación de nuevas expresiones en los nuevos espacios de la ciudad (Parques del Río).

Por otro lado, el aumento de los dispositivos de expresión o artistas itinerantes que se apropian de los espacios, deben ir ganándole terreno al ideario social en el que son vistos como actividades marginales y asociados a dinámicas de economía informal o criminalidad, situación que van logrando a partir de un trabajo colectivo con la comunidad que empieza a despertar en ella un sentido de pertenencia por la actividad que realizan estas personas o grupos.

La investigación llevada a cabo se suma a los pocos trabajos realizados desde el área de teatro, con el objetivo de amplificar el tema y de motivar al desarrollo de nuevas propuestas en esta área en torno al tema de las expresiones artísticas callejeras que permitan fortalecer el proceso del quehacer artístico itinerante de Medellín como baluarte social y memoria cultural de la ciudad.

Para finalizar, la investigación se realizó con observaciones directas en los años 2018 y 2019 de las intervenciones de La Dany y la Barca de los locos en el Parque de Bolívar y la observación del trabajo esporádico de los curanderos del Parque de Berrío. Para el año 2020 se tenía presupuestado el registro fotográfico y entrevistas con las manifestaciones abordadas, sin embargo, ante la situación del Covid-19 que obligó al confinamiento de los centros urbanos del país, no fue posible llevar a cabo esta etapa del trabajo debiendo cubrirse este bache con bibliografía e información encontrada en internet. Por otro lado, se escogieron estos grupos o personas por poseer, en el caso de La Dany y la Barca de los locos, una larga trayectoria de trabajo artístico en la ciudad y, en cuanto a los curanderos, por ser una manifestación con una extensa tradición en los espacios públicos de Medellín.

Consideraciones éticas

- Las observaciones directas se realizan manteniendo una distancia objetiva y analítica que considere todos los elementos escénicos con el sumo respeto hacia el trabajo realizado por las personas o grupos observados, evitando cualquier juicio de valor que señale o desprestigie las intervenciones.

Referencias bibliográficas

Alcaldía de Medellín; CISP . (2015). Un proceso, un escenario, un presente, un futuro con seguridad humana. (C. Corporación de Sociólogos de la Universidad Autónoma Latinoamericana, Ed.) *El ser es nuestro centro* . Obtenido de https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_17/Publicaciones/Shared%20Content/Documentos/2015/EL%20SER%20ES%20NUESTRO%20CENTRO-%20LIBRO%20%20formato%20web-.pdf

Ángel, B. (24 de Mayo de 2015). *Literariedad*. Obtenido de Literariedad: <https://literariedad.co/2015/05/24/la-barca-de-los-locos-una-vida-hecha-arte/>

Artaud, A. (2014). *El Teatro y su Doble*. El Cuenco De Plata.

Augé, M. (1992). *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Paris: Editorial de Seuil.

Barrera, G., & Kuklinski, J. (2018). De los yerbateros con sus hierbas: creaciones no hegemónicas en la plaza Samper Mendoza. *Tabula Rasa*(29), 277-294.
doi:<https://doi.org/10.25058/20112742.n29.13>

Baudelaire, C. (1863). El pintor de la vida moderna. En C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (págs. 1-33). Obtenido de <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós. Obtenido de https://www.u-cursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi_blog/r/culturaysimulacro_jean_baudrillard.pdf

Benjumea, F. (Junio de 2012). Encrucijdas de la ciudad contemporánea. (U. N. Colombia, Ed.) *Revista extensión cultural*(57), 10-27. Obtenido de https://medellin.unal.edu.co/revista-extension-cultural/images/documentos/Revista_Extension_Cultural_57.pdf

- Bertelsen, k. (2016). La catarsis en la representación teatral. *Unearte*, 1-16.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Celis, M. (2005). La escena expandida. *Artes*, V(10), 4-17. Obtenido de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/issue/view/1971>
- Chesney, L. (2008). La teoría ritual del teatro. *Revista Fragmentos*(35), 38-48. Obtenido de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/22745/20763>
- Corral Lafuente, J. (2008). *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Zaragoza, España: Institución «Fernando el Católico».
- Correa, M. (2007). La otra ciudad - Otros sujetos: los habitantes de la calle. (U. N. Colombia, Ed.) *Revista del Departamento de Trabajo Social*(9), 37-56. Obtenido de <http://www.bdigital.unal.edu.co/14610/1/3-8511-PB.pdf>
- Crousse, V. (2013). ARTE PÚBLICO E INTERDISCIPLINA. PROBLEMÁTICAS DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DISCIPLINAR. *Revistes UB*(27), 13-24. Obtenido de <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/download/18852/21327>
- De Certeau, M. (1980). *La Intervención de lo Cotidiano* (Vol. I). Cultura Libre.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio . Obtenido de <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>
- Delgado Ruiz, M. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida: la urbs contra la polis* (Primera ed.). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Delgado, M. (1999). *El animal público* (Primera ed.). Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- Delgado, M. (2002). *Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público* (Primera ed.). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Dezcallar, R. (1984). Contracultura y tradición cultural. *Revista de estudios políticos Nueva Época*(37), 209-238. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=26765>

- Dubatti, J. (2012). Filosofía del teatro en Argentina. *Artes la Revista*, 9-33. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5695729.pdf>
- Duch, L. (2015). *Antropología de la ciudad* (1 ed.). Barcelona: Herder editorial.
- Duch, L., & Melich, J. (2005). *Escenarios de la corporeidad: Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Trotta. Obtenido de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/Duch-Y-Melich-Escenarios-de-la-corporeidad.pdf>
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Res publica*(26), 75-93.
- Escobar, F. (2012). Culturas Del Espacio Y Procesos Artisticos Colectivos Participativos. *Revista de investigación y pedagogía Praxis y saber*, III(6), 17-42. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4244623.pdf>
- Espino, A. (2008). La segregación urbana: Una breve revisión teórica para urbanistas. *Revista de Arquitectura*, X, 34-48. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112541006>
- Florez Arroyuelo, F. (2002). La ciudad medieval como escenario: primeras manifestaciones del teatro popular. *Revista de Filología Románica*, III, 49-64. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0202220049A/10609>
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas* (Primera ed.). París: Gallimard.
- Foucault, M. (1966). *Topologías* (Vol. XII). Francia: Fractal. Obtenido de http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar* (1 ed.). Siglo veintiuno editores Argentina s. a.
- Fundación Arteria. (18 de Septiembre de 2019). 'La Dany' encantó al público con su teatro callejero. *Periódico Arteria*. Obtenido de <https://www.periodicoarteria.com/SNA/Performance-de-La-Dany-en-el-Salon-Nacional-de-Artistas>
- Gallego, J. (2017). *La pólis griega : orígenes, estructuras, enfoques* (1 ed.). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

- García, K., & Jeréz, N. (2017). *VOZ EN EL TEATRO CALLEGERO*. Santiago de Chile, UNIVERSIDAD DE HUMANISMO CRISTIANO. Obtenido de <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/4510/TACTE%2051.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, R., & Rangel, E. (2010). CURANDERISMO Y MAGIA: Un análisis semiótico del proceso de sanación. *Culcyt*(38-39), 5-15.
- Garín, I. (2018). Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos. *Estudis Escènics*(43), 1-25. Obtenido de https://www.academia.edu/40060962/Artes_vivas_definici%C3%B3n_pol%C3%A9mica_s_y_ejemplos
- Gelacio, J., Martínez, H., & Wolf, G. (2019). La ciudad como espacio urbano neoliberal planteamientos sobre la planificación del territorio en la ciudad de Medellín. *Revista El Ágora USB, XIX*(2), 521-536. doi:10.21500/16578031.4390
- Gombrich, E. (1995). *La historia del arte* (16 ed.). Londres: Editorial Diana en unión con El consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gómez, F. (2004). ARTE, CIUDADANÍA Y ESPACIO PÚBLICO. 36-51. Obtenido de <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18957/21417>
- Gómez, S. (22 de Marzo de 2018). *La barca de los locos*. Obtenido de La barca de los locos: <https://grupoteatrolabarcadeloslocos.blogspot.com/search?q=la+monja>
- González, G. (2007). El teatro callejero: fenómeno de comunicación que puede hacer uso de las nuevas tecnologías para formar en valores . *Posgrado y Sociedad, VII*(1), 36-53. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3662544.pdf>
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte* (14 ed., Vol. 1). Madrid , Editorial Labor S.A.
- Herrera, M., & Olaya, V. (2011). CIUDADES TATUADAS: ARTE CALLEJERO, POLÍTICA Y MEMORIAS VISUALES. *Nómadas*(35), 99-116. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653007>

- Hoyos, M. (2012). *Universo centro* . Obtenido de Universo centro :
<https://www.universocentro.com/NUMERO34/Palabrasdefuego.aspx>
- Joseph, I. (1988). *El transeúnte y el espacio urbano* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina :
 Editorial Gedisa S.A.
- Juarez, A. (2015). Discriminación y Estigmatización en la Transexualidad. *Revista Publicando*,
 II(5), 154-172.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia* (Primera ed.). Buenos Aires: Adriana Arango
 editora S.A.
- Lozano, J. M. (2005). De patos, gansos y cisnes. Revisiones narrativas, revisiones sistemáticas y
 meta-análisis de la literatura. *ACTA MED COLOMBIANA* , XXX(1), 1-3.
- Mansilla, J. (2018). Asaltar los suelos. La privatización del espacio público como distopía urbana
 en el barrio del Poblenou, Barcelona. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias
 Sociales*, XXIII(1255), 2-28.
- Márquez, J., & Estrada, V. (2018). Culebrero, tegua, farmaceuta y dentista. El Indio Rondín y la
 profesionalización médica en Colombia, 1912-1934. *Anuario*, XLV(1), 79-104. doi:doi:
 10.15446/achsc.v45n1.67552
- McLuhan, M., & Powers, B. (1995). *La aldea global*. Barcelona: Gedisa. Obtenido de
https://monoskop.org/images/2/2c/McLuhan_Marshall_Powells_BR_La_aldea_global.pdf
- Medellín turístico. (11 de Junio de 2020). *Medellín turístico*. Obtenido de Medellín turístico:
<https://medellinturistico.com/asi-habla-el-culebrero-paisa/#:~:text=%E2%80%9CEl%20culebrero%20es%20generalmente%20un,la%20cual%20le%20saca%20el>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2009). *Manual para teatro de calle y espacios no
 convencionales* . Bogotá: UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE
 CALDAS FACULTAD DE ARTES-ASAB. Obtenido de
[https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/publicaciones/MANUAL%](https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/publicaciones/MANUAL%20de%20teatro%20de%20calle%20y%20espacios%20no%20convencionales.pdf)

20DE%20TEATRO%20DE%20CALLE%20Y%20ESPACIOS%20NO%20CONVENCIONALES.pdf

Ministerio de Educación de Buenos Aires. (2006). Teatro: el espacio teatral. *Aportes para la enseñanza, I*, 1-56.

Monleón, M. (2000). Arte Público/Espacio Público. *Universitat Politècnica de València*, 1-6.

Obtenido de

https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF

Nancy, J. (2013). *La ciudad a lo lejos* (Primera ed.). Buenos Aires: Editorial Manantial.

Páramo, P., & Burbano, A. (2014). LOS USOS Y LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA DEMOCRACIA. (U. C. Colombia, Ed.) *Revista de arquitectura*, XVI, 6-15. Obtenido de redalyc.org/pdf/1251/125138774002.pdf

Peralta, C. (2009). Etnografía y métodos etnográficos. *Revista Colombiana de Humanidades*(74), 33-52. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551760003>

Quiceno, N., Cardona, J., & Montoya, H. (2004). *MEMORIA CULTURAL COMUNA 13*.

Obtenido de

http://iep.udea.edu.co:8180/ADcomuna13/bitstream/123456789/49/1/Quiceno_etal.pdf

Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles* (Primera ed.). Bogotá: Grupo Editorial Norma. Obtenido de

https://www.iberopuebla.mx/sites/default/files/bp/documents/emergencia_de_culturas_juveniles_estrategias_del_desencanto_0.pdf

Reklaityte, I. (2004). Elementos sanitarios en el mundo antiguo. (U. d. Antigüedad, Ed.) *Saldvie: Estudios de prehistoria y arqueología*(4), 229-246.

Restrepo, S. (2016). Espacio público: emergencia, conflictos y contradicciones. Caso ciudad de Medellín. *REVISTA DE LA FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS - UPB*, XLVI(125), 291 - 328. Obtenido de

<https://revistas.upb.edu.co/index.php/derecho/article/view/6962>

- Rodriguez, E. (2016). *Las ciudades medievales: distintas culturas, mismos patrones*. Santander, España: Universidad de Cantabria. Obtenido de https://www.academia.edu/35086769/Las_ciudades_medievales_distintas_culturas_mismos_patrones?auto=download
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamerica, las ciudades y las ideas* (Quinta ed.). Buenos aires: Siglo veintiuno editores. Obtenido de https://www.academia.edu/37157784/Latinoamerica_Las_Ciudades_y_las_Ideas_Jose_Luis_Romero
- Sábato, E. (1983). *Sobre héroes y tumbas* . Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A .
- Saldarriaga, J. (20 de Abril de 2014). *La barca de los locos*. Obtenido de La barca de los locos: <https://grupoteatrolabarcadeloslocos.blogspot.com/search?q=transfiguraciones>
- Sartori, G. (1998). *La sociedad teledirigida*. Taurus. Obtenido de <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Homo-Videns.pdf>
- Sennett, R. (1994). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial.
- Suescún, J. F. (2015). CONTEXTOS DE SOSTENIBILIDAD EN LA VIDA COTIDIANA. *Revista colombiana de pensameinto estético e historia del arte*(2), 99-120.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance* (Primera ed.). México: Fondo de cultuira económica.
- Tironi, M., & Mora, G. (2018). *Caminando: prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. Santiago de Chile : Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Vásquez, T. (2005). Espacio público: un territorio en disputa. *Revista de Ciencias Humana UTP*(35), 161-172. Obtenido de <http://revistas.utp.edu.co/index.php/chumanas/article/view/1063/577>
- Zambrano, F. (s.f.). La ciudad en la historia. Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de http://www.bdigital.unal.edu.co/782/7/318_-_6_Capi_5.pdf