El Andar como Práctica Cotidiana

de Resistencia para Inventar la Ciudad[1]

WALKING AS AN EVERYDAY PRACTICE OF RESISTANCE TO INVENT THE CITY

[1]Artículo derivado del proyecto Prácticas contemporáneas del espacio: procesos de creación artística durante y después de la pandemia, desarrollado con la cooperación de la Universidad del Tolima (Cód: 20121).

María Alejandra Espinosa Moreno

Artista, investigadora y profesora. Realizadora de Cine y Televisión egresada de la Universidad Nacional de Colombia, Master en Guión de Cine por la Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA – España), Magíster en Artes por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG – Brasil) y Doctora en Artes Visuales por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ – Brasil). Se interesa por la exploración lúdica de elementos cotidianos y sus posibilidades de creación, desarrollando una producción conceptual y artística que abarca diversos medios, técnicas y materiales. Es miembro de la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR) y actualmente se desempeña como docente adscrita al Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad del Tolima, donde participa como investigadora en los grupos Procesos de Investigación, Creación y Educación en Arte (PICEA) y Comunicación y Cultura.

Correo electrónico: maespinosamo@ut.edu.co

CvLAC: https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001469661

ORCID: 0000-0003-1791-3749

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2022
Fecha de aprobación: 20 de noviembre de 2022

DOI: 10.37127/25393995.151

Resumen

Vivir hoy en una ciudad implica estar sujeto al ritmo acelerado propio de las actividades de producción y consumo instauradas en las sociedades occidentalizadas. La exigencia de velocidad impide dedicar tiempo al andar, práctica ligada a la apropiación del espacio que se habita. En ese sentido, se propone la hipótesis de que el caminar es un acto cotidiano de resistencia mediante el cual los habitantes participan en la construcción de la cuidad; por lo tanto, andar se constituye en acto poético y político. La argumentación recurre a la revisión de referentes teóricos y al análisis de algunas propuestas de arte contemporáneo que emplean la práctica del andar como procedimiento para inventar el espacio, cuestionando los usos instituidos en los procesos de urbanización. Se concluye que el andar permite redescubrir los espacios cotidianos y origina múltiples relatos gracias a los cuales el espacio adquiere sentido.

Palabras clave

Andar; ciudad; poéticas cotidianas; prácticas de espacio; arte contemporáneo.

Abstract

Living in a city today implies being subject to the accelerated pace of the production and consumption activities, established in westernized societies. The speed requirement prevents spending time while walking, a practice linked to the appropriation of the space that is inhabited. In this sense, the hypothesis proposed is that walking is an everyday act of resistance, through which the inhabitants participate in the construction of the city. Therefore, walking constitutes a poetic and political act. The argumentation resorts to the revision of theoretical references and to the analysis of some contemporary art proposals that explore the practice of walking as a procedure to invent the space, questioning the uses instituted in urbanization processes. In conclusion, walking allows us to rediscover everyday spaces and originates multiple stories from which the space makes sense.

Keywords

Walk; city; everyday poetics; space practices; contemporary art.

El pie derecho se levanta sutilmente, aún rozando el suelo, para desplazarse hacia delante y así completar un paso. El cuerpo se detiene preparándose para lo que está por venir. El pie izquierdo avanza con lentitud hasta posarse en el peldaño inferior. Afuera, un par de personas caminan, un vehículo pasa, más personas van y vienen con la prisa que denota la urgencia por llegar a un destino. Mientras tanto, el pie izquierdo desciende alcanzando otro peldaño.

Esta acción, que recuerda a las instrucciones de Julio Cortázar (1995, p. 11) para subir las escaleras, es la que nos presenta Tsai Ming-Liang en la película ***Walker*** (2012). El parsimonioso caminante es un monje budista que transita por Hong Kong, revelando las dinámicas heterogéneas que tienen lugar en la ciudad. La demora en el andar se contrapone al ritmo frenético de la sociedad contemporánea en donde la producción y el consumo no paran, hecho que se evidencia en la saturación de anuncios comerciales que abundan en los espacios públicos por los que transita el monje. La mirada del personaje, dirigida al suelo en el que imprime cada uno de sus pasos, evita el exceso de estímulos visuales que hay alrededor. No obstante, para los espectadores es imposible ignorar la desbordante cantidad de luces de neón, carteles impresos, señales de tránsito, vallas publicitarias, arrumes de periódicos, basura, vehículos, personas, que desfilan sin cesar ante sus ojos. En ese ambiente se mezclan distintos sonidos que oscilan entre el caos propio del movimiento diurno y de la algarabía nocturna en las ciudades occidentalizadas y la aparente calma que reina en la madrugada.

En algunos momentos el personaje pasa desapercibido, pues se confunde con los otros caminantes y con las innumerables cosas que ocupan el espacio. El monje, entonces, se torna lo que Michel de Certeau (2000) denomina un practicante ordinario, como todos aquellos que transitan diariamente por la ciudad. Sin embargo, son sus gestos, la fuerza del movimiento extremadamente lento y su vestimenta roja, los elementos que lo sacan del anonimato y lo convierten en foco de nuestra atención. Al igual que los espectadores de la película, algunos transeúntes también se detienen para contemplar ese andar pausado.

Imagen 1. Fotogramas de la película Walker (2012), dirigida por Tsai Ming-Liang.

Según Frédéric Gros (2014) "la lentitud consiste en adherirse perfectamente al tiempo, hasta el punto de que los segundos se desgranan, gotean como la lluvia sobre la piedra. ***Este estiramiento del tiempo profundiza el espacio***" (cursivas en el original). Las tomas largas no solo posibilitan acompañar el desplazamiento del personaje sino que invitan a la observación atenta para captar lo que hay en el entorno. Gracias a la duración de los planos, la lentitud en el caminar se prolonga hasta la mirada del espectador creando un tiempo expandido que nos permite ver los detalles que componen el escenario urbano en el cual transcurre la acción. En ese sentido, ***Walker*** se introduce en las prácticas cotidianas de la ciudad para, desde allí, subvertir ese ritmo frenético por medio de una de esas prácticas: el andar.

La subversión tiene lugar al sacar la acción de caminar del contexto productivo. Es decir, cuando el caminar no tiene el sentido pragmático de transportarse de un punto a otro, sino que es reivindicado en sí mismo. Lo que interesa aquí es el desarrollo de la acción, o sea, el propio caminar y no la utilidad que dicha acción pueda tener. Inclusive, ***Walker*** lleva al extremo esta improductividad del acto de caminar mediante la lentitud. Así, la pregunta que surge al ver la película de Tsai Ming-Liang no es para dónde va el personaje. Más bien nos preguntamos cómo realiza el desplazamiento y qué es lo que sucede con el espacio, con los demás y con él mismo cuando desarrolla la acción. En otras palabras,

> lo que es importante en la caminata no es su punto de llegada sino lo que en ella se juega en todo momento, las sensaciones, los encuentros, la interioridad, la disponibilidad, el placer de vagabundear…, muy simplemente existir, y sentirlo. Ella se encuentra lo más lejos posible de los imperativos contemporáneos donde toda actividad debe ser provechosa, rentable. (Le Breton, 2014, p. 29)

La semejanza entre ***Walker*** y el relato de Cortázar radica en la atención minuciosa que se le concede a la acción y que permite tener consciencia del cuerpo y de los movimientos que este puede ejecutar. Para Juhani Pallasmaa (2016), la ciudad contemporánea está regida por la mirada que "inactiva el cuerpo y el resto de los sentidos" (p. 48), situando al habitante en un estado de aletargamiento causado por las dinámicas aceleradas de la urbe que "nos alejan de un contacto corporal e íntimo con la ciudad" (p. 47). A pesar de que caminemos habitualmente, la rapidez característica de la época actual nos hace perder la consciencia de lo que esa acción implica, por lo que el caminar se vuelve un ejercicio mecánico. Entonces nos desplazamos sin considerar la complejidad de dicho proceso que aparentemente nos hace perder tiempo, mientras concentramos nuestro pensamiento en aquellas actividades productivas que realizaremos cuando lleguemos al lugar al que nos dirigimos. Por el contrario, al dedicar tiempo para realizar la acción de andar adquirimos consciencia de la dimensión corporal que, además de permitirnos el movimiento, posibilita las relaciones con el espacio y con los demás. Por consiguiente, la lentitud en el andar se constituye en táctica para aprehender la ciudad (Santos, 2006).

En una cultura en la que domina lo audiovisual, la lentitud provoca la exploración de otros sen-

Al dedicar tiempo para realizar la acción de andar adquirimos consciencia de la dimensión corporal que, además de permitirnos el movimiento, posibilita las relaciones con el espacio y con los demás.

tidos. En el caso específico del caminar pausado se desarrolla la tactilidad. Esto enriquece la experiencia que se tiene del propio cuerpo, del espacio y de los objetos y eventos que suceden allí. Por otra parte, el olfato también es estimulado, siendo este un sentido fundamental en la construcción de memoria de los espacios que habitamos, recorremos o visitamos. Como advierte Gaston Bachelard (2000), los aromas avivan el recuerdo de los momentos asociados a los espacios y despiertan la imaginación creadora.

Al transitar por los espacios cotidianos, ver, oír, tocar, oler, degustar, recordar e imaginar se entrelazan en un proceso en el que simultáneamente captamos lo que hay alrededor, lo alteramos y de este modo vamos creando el espacio. Francesco Careri afirma que andar "es acto perceptivo y acto creativo, que al mismo tiempo es lectura y escritura del territorio" (2013, p. 51). Luego el andar consiste en una serie de operaciones por medio de las cuales podemos inventar la ciudad, siendo esta una invención permanente que está en constante transformación.

Ahora bien, nosotros mismos nos transformamos al andar, puesto que somos afectados por lo que percibimos. El personaje de *Walker* no es ajeno al espacio por el que transita; justamente porque hace parte de él, es que se atreve a crearlo de una manera particular en lugar de aceptar una construcción impuesta. Al final de la película el monje se detiene y vemos cómo ha sido afectado por la lógica capitalista que impera en la ciudad. Con todo, esto no le impide continuar desarrollando su práctica de subversión cotidiana en el espacio, por medio de la lentitud. Más allá de los cuestionamientos que el filme suscita sobre el sistema de producción y consumo en el que estamos inmersos, podemos asumirlo como una invitación a deambular por la ciudad descubriendo sin prisa lo que comúnmente no vemos, y a pensar la propia corporalidad inherente a esa práctica creativa del andar.

A propósito del andar pausado, Tim Ingold señala que la velocidad no es importante en el andar, pues lo relevante es el movimiento en sí. Para él, esta es una de las diferencias entre el deambular y el transportarse, ya que "mientras el deambulador se mueve en el tiempo, el transportista viaja contra él" (Ingold, 2015, p. 146). La preposición "en" nos remite a la vivencia del recorrido, al desarrollo que presenta la acción de andar, la cual se modifica de acuerdo a lo que vamos encontrando por el camino. Por lo tanto, implica dinamismo. En cambio, la preposición "contra" hace referencia al desinterés en la travesía, toda vez que el transportarse sólo se justifica en la medida en que se conectan dos puntos geográficos, siendo ellos el foco de atención en tanto se oblitera lo que sucede en medio de esos puntos.

El desinterés por el trayecto proviene de la exigencia de productividad que se ve entorpecida por los problemas de movilidad que aquejan a los ciudadanos. En ciudades en las que es necesario recorrer grandes distancias para ir al lugar de trabajo o de estudio, las personas experimentan cansancio y sienten que el trayecto es mortificante. Esto se debe a que gastan mucho tiempo en el desplazamiento, además de estar expuestas a factores como el ruido excesivo, la contaminación, la incomodidad y la inseguridad en los atiborrados sistemas de transporte público. En consecuencia, se genera una sensación de estar perdiendo el tiempo mientras se va de un lugar a otro; y luego, al realizar las actividades denominadas productivas, se siente que el tiempo no alcanza.

Entre el recorrido agobiante y tedioso y el tener que desempeñar muchas tareas en poco tiempo, se crea la impresión de que la cotidianidad es una mera repetición de acontecimientos banales que rara vez se interrumpe gracias a algún evento extraordinario. En otras palabras, se trataría de una rutina invariable y poco interesante en la que los individuos son espectadores de un transcurrir del tiempo: ven el tiempo pasar, pero no están "con el tiempo"[2] (Groys, 2014, p. 93). Sin embargo, es en la vida cotidiana en donde se pueden encontrar elementos para modificar esa

experiencia del tiempo y así poder realmente vivenciar los espacios y las relaciones que se tejen en ellos.

Para lograrlo, Boris Groys sugiere comprender ese tiempo desperdiciado como un tiempo excesivo que no reclama un resultado —la elaboración de un producto definitivo—, sino que nos permite ser en el tiempo. Ese tiempo excesivo corresponde a las acciones habituales que pueden ser ejecutadas por cualquier persona y que por ello mismo coincide con las acciones de los practicantes de la ciudad, estudiadas por Certeau. Los dos autores notan cómo este aprovechamiento del espacio y del tiempo en las tareas cotidianas desafía lo hegemónico, escapando a la estabilidad del sistema productivo. Es allí donde el andar adquiere sentido como posibilidad de construcción de la ciudad, a partir de los innumerables recorridos que sus habitantes trazan día a día y a los cuales dedican buena parte de su tiempo. Es decir, la ciudad no está hecha; la ciudad se va haciendo en tanto se recorre.

Así mismo, el andar implica un hacer continuo en el que lo inesperado, el accidente y el desvío son provocaciones para vivenciar de otro modo los espacios que creemos conocer. El gesto repetitivo que está presente en las acciones habituales es afectado por la novedad "y aunque en cada travesía uno cubra el mismo territorio, se trata en cada ocasión de un movimiento nuevo" (Ingold, 2015, p. 37). Entonces, el deambular consiste en un acto performativo que, a pesar de realizarse una y otra vez, siempre se ejecuta de una manera distinta.

Para los surrealistas la deambulación era concebida como un estado en el que, por medio del caminar, se podía entrar en contacto con el inconsciente de la ciudad y perderse en ella. En ese sentido, se entabla una especie de diálogo entre el inconsciente del espacio (entendido como un ser vivo, activo y cambiante) y el del andariego. Esa relación permite descubrir detalles habituales que permanecían ocultos y, gracias a ellos, maravillarse con la cotidianidad. En ese ejercicio de escritura automática que el cuerpo realiza sobre el espacio por el que transita, lo familiar se torna significativo. Luego el deseo de hallar algo extraordinario desaparece para dejarse sorprender por lo particular de las cosas cotidianas. Por medio de estas experiencias de deambulación por zonas marginales de París, los surrealistas llamaron la atención sobre el hacer artístico en la ciudad fuera de los espacios convencionales del arte como museos y galerías, haciendo del caminar una práctica artística. Las deambulaciones surrealistas repercutieron en las propuestas de la Internacional Situacionista, del grupo Fluxus y aún resuenan en las prácticas de artistas contemporáneos para quienes las calles de la ciudad son un laboratorio de experimentación y creación permanente.

Por medio de estas experiencias de deambulación por zonas marginales de París, los surrealistas llamaron la atención sobre el hacer artístico en la ciudad fuera de los espacios convencionales del arte como museos y galerías, haciendo del caminar una práctica artística.

[2]A partir de la etimología de la palabra "contemporáneo" en alemán, Boris Groys propone interpretar el ser contemporáneo como "ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas" (Groys, 2014, p.93).

Los situacionistas entendieron el andar como una actividad lúdica colectiva que podía ser practicada por cualquier persona, poniendo en cuestión la noción de autor e involucrando así a la sociedad. Para ellos, "la ciudad es un juego a ser utilizado para el propio placer, un espacio para ser vivido colectivamente y donde experimentar comportamientos alternativos, ***donde perder el tiempo útil*** para transformarlo en tiempo lúdico constructivo" (Careri, 2013, p. 98). De acuerdo a esto se enfocaron en las ***derivas,*** situaciones creadas en el contexto urbano para entender los efectos de la geografía en el comportamiento afectivo de los habitantes (Internacional Situacionista, 1999; Jacques, 2003). Al adentrarse en la psicología de los individuos, sería posible volcar su deseo hacia la transformación social, la cual se produciría mediante la acción consciente en la vida cotidiana. En otras palabras, las derivas situacionistas buscaban desencadenar la libertad individual para lograr una sociedad emancipada de las imposiciones del sistema capitalista. Tal objetivo revolucionario se manifiesta en los textos publicados por los integrantes de la Internacional Situacionista, que expresan la necesidad de participación activa de los sujetos en la construcción cultural y social para contrarrestar la pasividad y la alienación provocadas por la espectacularización inherente al esquema dominante de producción y consumo. Siendo así, el disfrute al circular por la ciudad es un camino, o más bien un desvío, para reapropiar el espacio urbano que se pierde al estar inmerso en las imágenes espectaculares. Con la intervención lúdica los habitantes participan en la construcción de la ciudad y, por ende, en las transformaciones sociales.

Entre el anhelo de revolución de los situacionistas que estuvo ligado al movimiento de mayo de 1968 en París y el complejo contexto político, económico y social en el que nos encontramos hoy en América Latina, hay tantas distancias como resonancias. Esa visión de seres apáticos a la realidad social, que viven en función de la producción y el consumo[3], y que parecía apocalíptica, hoy es la condición normal debido a la competitividad exigida y exaltada en las sociedades occidentalizadas, que intentan reducir la vida cotidiana a "la tarea alienante de producirse y consumirse a sí mismo" (Peran, 2017). Esto acentúa el individualismo impidiendo cualquier articulación en beneficio colectivo.

En ese panorama las prácticas artísticas se constituyen en posibilidades de resistencia frente al control hegemónico, de desestabilización de lo convencional y de provocación a la sociedad. Buena parte de la producción artística contemporánea vinculada a la construcción del espacio urbano da continuidad a las propuestas de los surrealistas y los situacionistas o, por lo menos, las retoma insertando cambios de acuerdo a las realidades que se viven en cada ciudad. Se trataría así de propuestas vinculadas a la observación para descubrir lo que comúnmente pasa desapercibido (maravillarse con los objetos encontrados en el andar sin rumbo de la deambulación surrealista) y a la acción/intervención en la ciudad (transformación consciente propia de la deriva situacionista). Es así como las nociones de territorio, frontera, desplazamiento, andar y el propio concepto de ciudad son interpretadas y cuestionadas por medio de acciones individuales o colectivas. Ahora bien, así se desarrollen por un solo individuo/artista, al ser realizadas en el contexto público dichas acciones acaban envolviendo a otras personas que son los habitantes y transeúntes de la ciudad y que se convierten en participantes.

[3]Es pertinente mencionar que La sociedad del espectáculo (Debord, 1995), original de 1967, es un texto visionario en lo que respecta a la espectacularización de campos como la política y la economía, y a la penetración de dicho espectáculo en la sociedad actual en la que, gracias a la inmediatez asociada a los dispositivos tecnológicos conectados a internet, la vida cotidiana se ha convertido en espectáculo. El pensamiento de Debord repercute en la película Koyaanisqatsi (1983) dirigida por Godfrey Reggio, en donde se evidencia esa progresiva incorporación de lo cotidiano al mundo del espectáculo que banaliza los problemas sociales.

Esa visión de seres apáticos a la realidad social, que viven en función de la producción y el consumo, y que parecía apocalíptica, hoy es la condición normal debido a la competitividad exigida y exaltada en las sociedades occidentalizadas, que intentan reducir la vida cotidiana a "la tarea alienante de producirse y consumirse a sí mismo" (Peran, 2017).

La ciudad se vive día a día. Los recorridos no dejan de escribirse dando lugar a innúmeros de relatos (Certeau, 2000). Lo que sucede es que las historias espectaculares opacan la diversidad, queriendo hacer de la ciudad una materia homogénea. Sin embargo, la ciudad elude las clasificaciones y, como señala Javier Maderuelo, se empeña en reflejar las maneras de ser, sentir y pensar de sus habitantes:

> La ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte en su sentido más extenso, es decir, de lo hecho por el hombre. En cuanto producto artificial y obra colectiva, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, por eso podemos considerarla como una obra de arte que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus moradores, así como la expresión del poder que estos tienen. (2012, p. 164)

Al recorrer las calles, explorar sus intersticios, distinguir sus sonoridades y notar las variadas dinámicas que acontecen, se evidencian los conflictos y las multiplicidades de la ciudad. Aunque los habitantes muchas veces no tengan esto presente, los artistas no pueden dejar de participar en la tarea de hacer la ciudad y, con su hacer, hacen visibles esas distintas caras del espacio que recorren y habitan.

En ese sentido Francis Alÿs, desde la mirada de extranjero, comienza la exploración de la Ciudad de México andando por las calles, fotografiando escenas que le causan curiosidad, entrando en contacto con los vendedores ambulantes que encuentra a su paso y, así, poco a poco, descubriendo una ciudad que resulta desconocida inclusive para sus propios habitantes. Muchas personas acostumbran realizar los mismos recorridos durante años, visitar los mismos lugares sin atreverse a desviarse, ocupar el espacio en función de una utilidad. Para cambiar esa relación con el espacio, conviene asumir esa mirada de extranjero (mas no de turista —rol cuestionado por Alÿs en la acción *Turista* realizada en 1994—) y andar atentos a lo que la ciudad revela para poder sorprendernos con ella. A diferencia del extranjero, el turista apenas visita rápidamente lo que las imágenes publicitarias le han indicado sin adentrarse en la cotidianidad de la ciudad. Así, se desplaza o es conducido de un sitio emblemático a otro donde encuentra lo esperado, sin llegar a conocer las dinámicas que rehúyen a la idealización vendida por el sector turístico y que constituyen la particularidad de cada ciudad. Por su parte, el extranjero que llega a habitar la ciudad se sumerge en las prácticas locales, las interpreta y las reinventa, haciendo parte de la construcción física y simbólica del espacio urbano. De este modo, Alÿs apropia la ciudad mientras la recorre, observa e interviene en ella.

Georges Perec se pregunta: "Vivir en un sitio ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno?" (Perec, 2001, p. 48). Si bien la apropiación está ligada al tiempo, no basta con residir durante años en un lugar para apropiarlo. La apropiación es un proceso que demanda operar modificaciones lentamente, lo cual va desarrollando una afectividad con el espacio; esto es habitar y no solo ocupar el espacio. La construcción de símbolos cohesionadores de la comunidad, junto con la imaginación que cada uno despliega a partir de las vivencias personales y colectivas que dan origen a los relatos, son esenciales para dotar de sentido el espacio que se habita y los objetos que hay en él. Por lo tanto, "la apropiación conlleva tiempo (o tiempos), ritmo (o ritmos), símbolos y una práctica" (Lefebvre, 2013, p. 389). Esto implica la participación continua en la invención del espacio. En ese orden de ideas, la apropiación es inseparable de la dimensión política del espacio.

Para Francis Alÿs lo político y lo poético tienen un vínculo estrecho, aun cuando el artista no se lo proponga en el momento de realizar las acciones, sino que lo perciba mientras las realiza o después de hacerlas. Las prácticas que Alÿs desarrolla en el espacio recurren al gesto lúdico que no solo permite el disfrute de la ciudad, sino que pone en cuestión las formas en que se "usan" los espacios; es decir, los propósitos con que han sido construidos, las prácticas que se realizan en ellos y las tensiones entre lo proyectado y lo vivenciado.

Entre 1990 y 1992, Alÿs realiza la acción de pasear por las calles del centro de la Ciudad de México un objeto con forma de perro magnético sobre ruedas, denominado Colector, que va atrayendo las pequeñas piezas metálicas que encuentra a su paso como puntillas, tapas de botellas, ganchos y pedazos de alambre. La acumulación derivada del sistema de producción y consumo que afecta a los habitantes de la ciudad, también afecta a un objeto que deambula por las calles recogiendo aquello que alguna vez fue útil. Así, el Colector termina sus paseos diarios cubierto de una cantidad de vestigios de los procesos de industrialización que hacen parte de las dinámicas de las ciudades y que, adheridos al objeto, dejan de ser residuos para convertirse en lo que Alÿs denomina "trofeos". De esta manera, tales residuos escapan al descarte al que estaban condenados y en lugar de ello son asumidos como piezas coleccionables, motivo por el cual adquieren un valor simbólico. Gracias a esos despojos, el objeto progresivamente se va transformando mientras transita sorteando los obstáculos que aparecen en la vía. La mirada del artista también se transforma; pues la acción, que aparentemente es un simple paseo con una mascota, se constituye en un descubrimiento de la ciudad a partir de los restos desprendidos de las actividades que son realizadas en ella.

La construcción de símbolos cohesionadores de la comunidad, junto con la imaginación que cada uno despliega a partir de las vivencias personales y colectivas que dan origen a los relatos, son esenciales para dotar de sentido el espacio que se habita y los objetos que hay en él.

El recorrido por las calles con el Colector se torna complejo. Al presentar un objeto elaborado de forma artesanal que adquiere el lugar de un perro doméstico, Alÿs ironiza el paseo en el que el transeúnte exhibe una mascota en cuyo cuidado ha invertido su dinero. Aquí lo que se muestra es lo que los mismos ciudadanos arrojan o pierden en las calles; no hay nada más que

exhibir. Por otra parte, ese andar con el objeto sobre ruedas remite a la actitud lúdica con que los niños halan con una cuerda los carros de juguete, artefactos que, invirtiendo el pragmatismo y la velocidad, no están hechos para transportarse en ellos sino que son arrastrados por el cuerpo en movimiento. Para el artista "caminar sin rumbo fijo, o pasarse, es ya una especie de resistencia" (Alÿs, 2010). Por lo tanto, la acción cotidiana de andar puede ser un medio de participación política.

La idea de Colector repercute en *Zapatos Magnéticos* (1994), acción que Francis Alÿs realiza en la V Bienal de La Habana en Cuba. Allí, sus pies y su propio caminar constituyen el imán para atrapar esos residuos de la ciudad. La forma de andar en ambas acciones implica posturas corporales diferentes que inciden en el movimiento del caminante y en las reacciones de quienes se cruzan en su camino. Pero no siempre hay más personas cuando el artista hace sus caminatas por las calles y el andar permite concentrarse en lo que hay en el ambiente y en sí mismo. Además de contribuir para aguzar la percepción, Alÿs considera que el caminar es uno de los pocos espacios privados en el contexto digital contemporáneo (Alÿs, 2008). En otras palabras, el andar es una práctica liberadora en la que se desarrollan la sensibilidad, el pensamiento y la creatividad.

La insistencia en la práctica del andar y el encuentro recurrente con los residuos durante las caminatas, conducen a Alÿs a orquestar una acción colectiva denominada Barrenderos (2004). Los barrenderos de la Ciudad de México que participan en la acción cambian la forma en la que realizan la recolección de basuras en las calles y, en lugar de ir recogiendo los desperdicios poco a poco, disponiéndolos para que sean recogidos por el camión, caminan empujando los residuos por las calles, dispersándolos y luego acumulándolos, hasta formar con ellos una enorme montaña de basura imposible de trasladar. Las calles infestadas de basura escogidas para realizar la acción curiosamente reciben los nombres de Colombia, Perú, Venezuela, Argentina, Bolivia, como si ese basural de alguna forma aludiese a las realidades de los distintos países del continente.

El andar es una práctica liberadora en la que se desarrollan la sensibilidad, el pensamiento y la creatividad.

Imagen 2. Acción colectiva Barrenderos. Francis Alÿs, 2004.
Fuente: Registro en video disponible en: https://francisalys.com/barrenderos/

El esfuerzo progresivo que los barrenderos están habituados a hacer en su labor cotidiana, se transforma en un esfuerzo monumental para realizar una acción que en nada facilita su trabajo. Por el contrario: primero pierden tiempo dispersando los desechos que ya han barrido, con el propósito de preparar el local para la acción; luego, el hecho de acumular una gran cantidad de basura en un solo punto les impide continuar andando y finalizar la recolección. Entonces, todo el trabajo resulta inútil. No obstante, la acción se convierte en un juego en el que los participantes se divierten al mismo tiempo en que se organizan para lograr la absurda tarea colectiva. En este caso, Alÿs establece el plan de operación y registra la acción realizada por el grupo de barrenderos. Al no haber ejercido la práctica que los barrenderos desarrollan diariamente en las calles, Alÿs se confronta con un desvío entre lo planeado y lo que los participantes consiguen hacer. Por lo tanto, la acción no solo modifica el modo en que los barrenderos desempeñan su labor y la visión acerca de la productividad del trabajo, sino que incide en la manera en que el artista concibe dicho trabajo y su propio quehacer artístico. Al final del video Alÿs reconoce:

> El hecho de que no pasó como lo tenía pensado como que me quitó un peso de encima, como que me liberó. Vi unas cosas que fueron mucho más allá de lo que esperaba. Es lo que siempre pasa aquí, tienes que reaprender el juego cada vez para cada situación. (Alÿs, 2004, Barrenderos)

El despliegue de la acción va presentando alteraciones que se alejan de la idea inicial, tal como sucede al vivenciar los trayectos cotidianos. El azar puede hacernos pasar por momentos de angustia y hasta de pánico, pero también puede maravillarnos y superar nuestras expectativas. Entonces, lo inesperado nos ayuda a ver otras cosas. Al poner en práctica la acción, Francis Alÿs percibe de otro modo la situación creada por él mismo; por medio del registro de la acción, también nos permite ver los matices que componen el espacio urbano. Si bien ***Barrenderos*** pone de manifiesto el problema de manejo de residuos que aqueja a las ciudades, especialmente a las metrópolis, lo que me interesa aquí es que hace visibles a esos individuos que día a día recorren las calles de la ciudad realizando un trabajo fundamental para la sociedad, pero que a veces resulta invisible justamente porque todo el tiempo se produce basura. En ese sentido, su labor es interminable y, como la de Sísifo, cuando aparentemente está terminada es necesario ***recomenzarla***. Siendo así, los barrenderos se convierten en símbolo de esa construcción de ciudad que está en permanente proceso de invención.

Si el acto de recoger los residuos que se encuentran en las calles puede ser una forma de leer lo que sucede en la ciudad, el dejar marcas en el espacio transitado se constituye en escritura. En ambos casos se trata de actos creativos producidos gracias al andar, que adquieren una dimensión simbólica. Por eso podemos entender el caminar como medio para "describir y modificar los espacios" cuya naturaleza "debe comprenderse y ***llenarse de significados,*** antes que proyectarse y ***llenarse de cosas***" (Careri, 2013, p. 32).

Las poéticas del andar consistirían justamente en esto: recorrer los espacios una y otra vez, observarlos atentamente, modificarlos mediante las prácticas que realizamos en ellos, lo cual incluye crear dinámicas que quiebren con el uso establecido de los espacios y vivenciarlos, para así atribuirles sentido. Esas operaciones cotidianas de apropiación del espacio están fundamentadas en gestos mínimos, en detalles que desencadenan relatos que van más allá de las acciones y que, al mismo tiempo, incentivan nuevas acciones.

Consciente de la relevancia del relato en la construcción del espacio, Alÿs propone otra acción que hace alusión a la Línea Verde, frontera de ***facto*** establecida por el Estado de Israel en

el armisticio árabe-israelí en 1949. En esa época Moshe Dayan definió la frontera dibujando una línea con lápiz de color verde sobre un mapa. Conviene recordar que una de las características de las fronteras es la movilidad; por su naturaleza inestable, ellas son constantemente reconstruidas, así como las ciudades, y cada alteración afecta la vida cotidiana de muchas personas. Esto quiere decir que las fronteras no solo son modificadas por la imposición de los Estados, sino que su invención depende de las prácticas que refuerzan, esquivan o desafían dicha imposición. Un ejemplo común en las ciudades son las llamadas fronteras invisibles que no están demarcadas en ningún mapa, pero cuya presencia se percibe al recorrer los espacios y enfrentarse a los conflictos que dichos límites suponen. Entonces las fronteras transitan entre lo visible, lo imaginado, lo posible, lo practicado y lo tácito. En palabras de Gilles Deleuze (1987), "la frontera solo se puede captar cuando es huidiza, cuando ya no se sabe por dónde pasa" (p. 207).

La línea verde del mapa, que hasta hoy hace parte de los relatos de la ciudad de Jerusalén, se inscribe directamente sobre el territorio en la acción titulada ***The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)***[4], desarrollada por Alÿs en 2004. En esa oportunidad el artista retoma una acción que años atrás había realizado en São Paulo[5], en donde la línea de pintura azul, trazada durante su recorrido por las calles, fue asumida por los habitantes de la ciudad como un gesto poético. Al cambiar de contexto, la acción asume una dimensión política, formulando diversos cuestionamientos en torno a la noción de frontera y a lo que esta implica para los ciudadanos.

En ***The Green Line*** Alÿs pasa dos días recorriendo 24 kilómetros que hacen parte de la línea verde que atraviesa Jerusalén. Camina con una lata de pintura en la mano intentando seguir el trazado señalado en el mapa. El orificio de la lata deja salir un hilo de pintura verde que va produciendo una línea dispareja, pues pese a que el artista camina a un ritmo constante, el movimiento corporal al andar y las características de los distintos espacios transitados provocan variaciones en el trazo. La línea verde se extiende por puestos de control militar, avenidas, barrios, zonas despobladas, sectores comerciales, laderas, pedregales, un ferrocarril. Los diversos escenarios van siendo demarcados con esa línea que brilla sobre el asfalto y que, aunque por momentos se camufla entre la naturaleza, rápidamente capta la atención de los pobladores que se detienen para observar la acción. Algunas personas saludan a la cámara que registra la caminata, otras personas permanecen mirando el trazo verde en el suelo e incluso llegan a tocarlo, algunas más siguen con la vista a Alÿs en su recorrido imparable. Todos los que se percatan de la acción o de la marca de pintura se interrogan. Las impresiones de quienes presencian la acción van tejiendo una historia que se modifica dando lugar a múltiples interpretaciones no solo de la acción sino de lo que esa línea verde significa y ha significado en distintos momentos, pues así como las fronteras se modifican, los relatos, los significados y la ciudad también cambian. Al respecto, Graciela Speranza (2012) afirma:

> ***La línea verde*** habita esa línea ambigua de separación y contacto, mediando entre un lado y el otro con un relato. Porque más que el registro en video de la caminata, más que las entrevistas grabadas con palestinos, israelíes y británicos [...], más que la línea misma que el viento, la lluvia y los pasos de otros habrán desdibujado muy pronto, el medio privilegiado de la obra es el ***relato***. (p. 35. Cursivas en el original)

[4]La Línea Verde (A veces hacer algo poético se vuelve político y a veces hacer algo político se vuelve poético).
[5]La acción se titula The Leak (1995).

Speranza compara el relato de las acciones de Alÿs con la narración oral popular debido a su carácter inmaterial. Es decir que más allá del andar que practica el artista, el relato de la acción gana vida propia, circula y se transforma como los mitos, leyendas y fábulas que se transmiten de boca en boca. De esta manera, la acción efímera adquiere una potencia transformadora cuando deviene una multiplicidad de relatos que dan cuenta de las distintas miradas sobre el espacio. Gracias a esas narrativas es que los lugares establecidos dejan de ser apenas puntos de referencia geográfica y se convierten en espacios; por el contrario, cuando los relatos desaparecen, los espacios se pierden (Certeau, 2000). En esa medida, quienes observan la acción que realiza el artista asumen el papel de participantes al ser creadores de los relatos. El hilo de esa construcción colectiva se despliega hasta tocar a los espectadores de los registros de las acciones. Al visualizar esas prácticas surgen interrogantes que nos arriesgamos a resolver por medio de especulaciones: ¿será que algún jerosolimitano se atrevió a seguir el trazado de la línea verde de pintura solo para ver por dónde pasaba?, ¿a algún habitante se le ocurrió cotejar esa línea con la trazada en el mapa?, ¿acaso los niños que aparecen en el registro de la acción apropiaron la línea verde que pasaba por su barrio, transformándola en espacio de juego?, ¿tan pronto acabó la acción, las autoridades emprendieron una jornada de borrado de la línea de pintura para evitar especulaciones en torno a ella? Las ficciones asociadas a los recorridos realizados en la ciudad contribuyen a la creación de esos diversos usos del espacio que se constituyen en formas de resistencia, toda vez que se oponen a los discursos totalizadores. Siendo así, es preciso tener en cuenta que "el espacio nunca puede permanecer como un escenario en blanco sobre el cual una sola voluntad puede esbozar la narrativa de acción y respuesta. La geografía, como la cultura, se nutre de la diferencia" (Papastergiadis, 2010, p. 95).

El andar en las propuestas de Tsai Ming-Liang y de Francis Alÿs analizadas aquí, aparece como provocación para impulsarnos a hacer del andar un acto poético de invención de los espacios cotidianos y, por ello mismo, un acto político. En las ciudades contemporáneas el andar no se da solamente bajo la forma de la caminata. Las deambulaciones en bicicleta y en bus también estimulan la creación de situaciones propicias para recorrer y ver el espacio de otras maneras, siendo que cada elección supone modificaciones en la percepción y, por ende, suscita diversos relatos.

Los recorridos se entrecruzan dibujando marañas que componen los múltiples espacios que simultáneamente configuran el espacio urbano. La ciudad: apenas un nombre cuyos significados se transforman, abarcando los conflictos y acuerdos que día a día acontecen en los distintos universos que comprende. ¡La ciudad! Imán que nos atrae y nos envuelve en sus recovecos incitándonos a descubrirla, a perdernos en ella. Pero, al fin y al cabo, ¿qué es la ciudad? Solo lo sabremos cuando nos aventuremos a inventarla.

[6]Paola Jacques (2012) nos recuerda las deambulaciones realizadas por Hélio Oiticica en la década de 1960, en las cuales el artista combinaba el caminar con los recorridos en bus. Oiticica solía subirse a los buses solo para ver cuál era el recorrido que hacían y explorar los lugares en los que las rutas terminaban. De este modo, se dedicó a conocer los distintos barrios, especialmente los suburbios de la ciudad de Río de Janeiro, práctica que alimentó sus procesos de creación artística.

Referencias

» Alÿs, F. (1990-92). *Colector* [Acción]. Ciudad de México. Registro de la acción recuperado de: https://francisalys.com/the-collector/

» Alÿs, F. (1994). *Turista* [Acción]. Ciudad de México.

» Alÿs, F. (1994). *Zapatos Magnéticos* [Acción]. La Habana. V Bienal de La Habana – Cuba. Registro de la acción recuperado de: https://francisalys.com/zapatos-magneticos/

» Alÿs, F. (1995). *The Leak* [Acción]. São Paulo.

» Alÿs, F. (2004). *Barrenderos* [Acción]. Ciudad de México. Registro de la acción recuperado de: https://francisalys.com/barrenderos/

» Alÿs, F. (2004). *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)* [Acción]. Jerusalén. Registro de la acción recuperado de: https://francisalys.com/the-green-line/

» Alÿs, F. (2008). Interview with James Lingwood. In: Johnstone, S. (ed.). *The everyday. Whitechapel:* Documents of Contemporary Art. MIT Press, p. 141.

» Alÿs, F. (17 de diciembre de 2010). *Francis Alÿs* / Entrevistado por Bea Espejo. Revista El Cultural. https://elcultural.com/Francis-Alys

» Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (Trad. Champourcin, E.). Fondo de Cultura Económica.

» Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (Trad. Bonaldo, F.). Ed. Gustavo Gili.

» Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (Trad. Pescador, A.). Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

» Cortázar, J. (1995). *Historias de cronopios y de famas*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

» Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo* (Trad. Vicuña, R.). Ediciones Naufragio.

» Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Trad. Agoff, I.). Paidós.

» Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía* (Trad. González-Gallarza, I.). Taurus. E-book sin paginación.

» Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Trad. Cortes Rocca, P.). Caja Negra.

» Ingold, T. (2015). *Líneas: una breve historia* (Trad. García Simón, C.). Gedisa.

» Internacional Situacionista (1999). Internacional Situacionista: textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situacionniste (1958-1968). Vol.1: La realización del arte (Trad.

Navarro, L.). Literatura Gris.

» Jacques, P. (org.). (2003). Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade (Trad. Abreu, E.). Casa da Palavra.

» Jacques, P. (2012). *Elogio aos errantes*. EDUFBA.

» Le Breton, D. (2014). *Caminar: elogio de los caminos y de la lentitud* (Trad. Goldstein, V.). Waldhuter Eds.

» Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (Trad. Martínez Gutiérrez, E.). Capitán Swing.

» Maderuelo Raso, J. (2012). La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989. Akal.

» Pallasmaa, J. (2016). *Habitar* (Trad. Giménez Imirizaldu, À.). Ed. Gustavo Gili.

» Papastergiadis, N. (2010). Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday. Institute of Network Cultures.

» Peran, M. (2017). Repetir el porvenir. In: Arenós, Xavier. La presencia y la ausencia. IVAM. Recuperado de <http://www.martiperan.net/print.php?id=74>.

» Perec, G. (2001). *Especies de espacios* (Trad. Camarero, J.). Montesinos.

» Santos, M. (2006). *A natureza do espaço*. Ed. Universidade de São Paulo.

» Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Anagrama.

» Tsai Ming-Liang, director (2012). Walker [cortometraje]. Hong Kong: Youku.com, Hong Kong International Film Festival.