



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El paisaje urbano, sus paradojas y su poética
Bogotá como caso de estudio de una ciudad latinoamericana

Alonso Gutiérrez-Aristizábal

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Doctorado en Arte y Arquitectura
Bogotá, Colombia
Año 2023

El paisaje urbano, sus paradojas y su poética Bogotá como caso de estudio de una ciudad latinoamericana

Alonso Gutiérrez-Aristizábal

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en Arte y Arquitectura

Director (a):

Ph.D. Beatriz García Moreno

Línea de Investigación:

Estética y Crítica

Grupo de Investigación:

Poéticas Intertextuales, Arte Diseño y Ciudad

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Doctorado en Arte y Arquitectura

Bogotá, Colombia

Agosto 22 de 2023

Dedicatoria

A mis padres “in memoriam”

A Mauro por estar siempre ahí

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Nombre: Alonso Gutiérrez Aristizábal

Fecha 20/08/2023

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer a mi directora de tesis la Doctora Beatriz García Moreno por el apoyo incondicional en este largo proceso para llevar adelante esta investigación con sus acertados comentarios, discusiones y dedicación. Debo dejar constancia, igualmente, de mi reconocimiento a los aportes del profesor Doctor Aurelio Horta Mesa, Director del Doctorado y de la línea de investigación Poéticas Intertextuales, Arte, Diseño y Ciudad quien propició los escenarios adecuados para la discusión de este trabajo. A ellos, todo mi respeto, cariño y gratitud.

Agradezco a la Universidad Nacional de Colombia y en particular al programa del Doctorado en Arte y Arquitectura la oportunidad de avanzar en mi formación académica. Ha sido una experiencia enriquecedora que me acompañará por siempre y de la cual me siento muy orgulloso.

A mis amigos cercanos y familia que durante estos años me han estado acompañando con su permanente aliento y comprensión. En especial, a Mauricio Hernández Pinzón por su apoyo incondicional y a Marcela Sánchez Rodríguez por sus oportunos comentarios en la redacción final del texto.

Resumen

Esta tesis propone una aproximación al *paisaje urbano* situado en una ciudad latinoamericana como es Bogotá, para develar las tensiones y la poética que lo configuran. Tensiones que fueron advertidas en paradojas de distinto orden por el investigador que, desde su formación como arquitecto, describió e interpretó los acuerdos y desacuerdos presentes en ellas cuando recorre la ciudad y la interroga. Para lograr este cometido, se caracterizaron dos paradojas que aluden al orden espacial y temporal de la ciudad. La primera, se denominó Paradoja de la Geografía vs la Ocupación y, la segunda, como Paradoja de la Tradición vs la Novedad. Así, fue posible comprender como el *espacio urbano* es percibido, tamizado y valorado culturalmente para ser apropiado, mediante una singular poética, como *paisaje urbano*.

La metodología implementada estuvo enfocada en entender las paradojas como fenómeno para escuchar, así, sus múltiples voces, discursos y disensos. Se abordó el problema desde una postura crítica y a la manera de una arqueología, lo cual permitió develar en los elementos que estructuran el paisaje urbano, tanto los sustratos del pasado en que se anclan como las tensiones y vigencias que emergen en el presente. Esta metodología se planteó para ser adelantada reconociendo tres momentos de la experiencia denominados: *configurar*, *desconfigurar* y *reconfigurar*. En el primero, el investigador identificó los elementos estructurantes del paisaje urbano y los describió como imágenes plásticas, es decir, a partir de las cualidades espaciales percibidas en un primer acercamiento al espacio urbano. En el segundo; indagó en cada uno de ellos, localizándolos en sus sustratos temporales vinculados con los discursos que los sostienen, así como con el campo simbólico donde se encuentran inscritos con el fin de hacer evidentes sus acuerdos y desacuerdos. Por último, en la reconfiguración, el investigador reconoció en la potencia de las imágenes dialécticas del presente, una poética que le permitió apropiarse el *espacio urbano* como *paisaje urbano*.

Palabras clave: paisaje urbano, paradojas, poética, percepción, teoría crítica, historia urbana, Bogotá, ciudad latinoamericana.

Abstract

The urban landscape, its paradoxes and its poetics: Bogotá as a case study of a Latin American city

This doctoral thesis has proposed an approach to Bogotá's urban landscape, a city located in Latin America; by means of a methodology that made possible to reveal the tensions and poetics as its constituent elements. The author, from his training as an architect has advised those tensions as paradoxes of different kinds, when he tours a question the city, making descriptions and interpretations of the agreements and disagreements they might contain.

In order to achieve this undertaking, the author has characterized two paradoxes that allude to the spatial and temporal order of the city. The first of them was called The Paradox of Geography vs Occupation and, the second one was called The Paradox of Tradition vs Novelty. That was how, it was possible to understand the way urban space is perceived, sifted and culturally valued through a singular poetics to be appropriated by its inhabitants, as an urban landscape.

The methodology implemented on this research, was focused on understanding the paradoxes as a phenomenon in order to listen to its multiple voices, discourses and dissents. The problem was approached from a critical posture and in terms of an archeology, allowing to unveil in the elements that structure the urban landscape, the substrates of the past in which they are anchored as well as the tensions and validation on current times. This methodology was designed to be applied on three different moments of the experience, called: configure, deconfigure and reconfigure.

During the first moment, urban landscape structuring elements are identified and then are described as a plastic image, that is to say, from the spatial qualities perceived on a first approach to the urban space. On the second moment, the author inquired on each element, setting a location on its own temporal substrate linked to the discourses that sustain it, as well as to the symbolic field where every element is inscribed in order to make evident their agreements and disagreements.

Finally, during the third moment, the reconfiguration, the author recognized in the power within the dialectical images of the current times, a poetic that allowed the appropriation of the urban space as urban landscape.

Keywords: urban landscape, paradoxes, poetics, perception, critical theory, urban history, Bogotá, Latin American city.

Tabla de contenido

Introducción

1.1	La tesis	12
1.2	Problema y justificación	13
1.3	Hipótesis	20
1.4	Objetivos.....	22
1.5	Referentes teóricos	22
1.6.	Metodología.....	26
1.7	Estructura del documento	29
1.8	Las áreas de estudio.....	31
1.	<i>Marco teórico</i>	33
1.1	Paisaje y pensamiento latinoamericano: un cuestionamiento al doble rostro del paisaje.....	45
1.2	Paisaje urbano: miradas desde el urbanismo y la arquitectura	59
1.3	Las paradojas o antinomias como un fenómeno inherente al paisaje urbano.....	65
1.3.1	Paradojas y percepción en la experiencia con la ciudad. La descripción como imagen plástica.....	72
1.3.2	Paradojas y discursos: entre sus encuentros y desencuentros emerge la imagen simbólica.....	78
1.3.3	Paradojas e imágenes dialécticas devienen en imágenes poéticas	88
1.4	Una metodología que da cuenta de tres momentos de la experiencia	100
1.4.1	Configurar: la percepción entra en juego y el paisaje urbano se revela como imagen plástica.....	100
1.4.2	Desconfigurar: las paradojas dejan al desnudo, en el paisaje urbano, los vestigios del tiempo.....	104
1.4.3	Reconfigurar: las paradojas y la poética del paisaje urbano se develan en las imágenes dialécticas	107

2.	Paradoja de la Geografía vs la Ocupación	111
2.1.	Configurar: una memoria oculta se redibuja sobre la avenida.....	118
2.1.1	Primer plano: el palpito de un río se percibe aún sobre la piel de la sabana.....	122
2.1.2	Segundo plano: Las paredes del tiempo se alzan en un diálogo altisonante	130
2.1.3	Tercer Plano. Un punto de fuga se funde con la sabana donde se vislumbran de nuevo las curvas del río.....	133
2.1.4	Cuarto plano. Un vacío urbano aparece integrado a la avenida.....	137
2.1.5	El cierre de los cuatro planos. El río San Francisco pervive constreñido entre las formas racionalizadas de la ciudad.....	142
2.2.	Desconfigurar: un coro de distintas voces se descubre entre los sustratos del tiempo .	144
2.2.1	Indagar en los múltiples sustratos acumulados en la avenida	144
2.2.2	La construcción de un canal que intentó rescatar el oculto latir del río	147
2.2.3	Una avenida que se debate con sus intermitencias entre luces y sombras	155
2.2.4	Se devela una canalización que no logra contener la fuerza destructora del río	161
2.2.5	Las memorias cartográficas en sus respectivas temporalidades redibujan el río, sus bordes y meandros.....	176
2.2.6	Lógicas en pugna o el encadenamiento de las utopías modernizadoras. El accidente geográfico y la configuración del espacio urbano en la Avenida Jiménez	184
2.2.7	Las edificaciones y sus sustratos entre el hacer y el deshacer	192
2.2.8	Segundo plano desconfigurado: un nuevo actor sella el destino de la Avenida.....	203
2.2.9	Tres elementos estructurantes que funcionan como un bloque compacto.....	205
2.2.10	Tercer plano desconfigurado: múltiples sustratos se acumulan en un cruce vial.....	210
2.2.11	Diálogos ocultos que aún persisten entre la traza y las edificaciones	225
2.2.12	Sueños y celebraciones se materializan en la avenida	231
2.2.13	La avenida como escenario: publicidad, discursos y prácticas se ponen al día	233
2.2.14	En el subsuelo, algunos meandros se transforman en sótanos	237
2.2.15	El plano se cierra, pero la paradoja continúa	240
2.2.16	Cuarto plano: un meandro se transforma en plazoleta	245
2.2.17	Un ciclo de construcciones que introdujo nuevas tensiones en la avenida	254
2.2.18.	Edificios que revelan sus fachadas en el nuevo espacio urbano	258
2.2.19.	Cerrar los cuatro planos y acoplarlos en un solo plano continuo.....	265
2.3	Reconfigurar: una poética del río, la avenida y la plazoleta hecha paisaje urbano	268
2.3.1	Una persistencia redibujada sobre el suelo urbano con sus riberas y meandros	269

3.	<i>Paradoja de la Tradición vs la Novedad</i>	277
3.1	Configurar: memorias del pasado aparecen y desaparecen del espacio urbano	288
3.1.1.	Primer plano: un gesto ya vacío en medio de una plazoleta desnuda	289
3.1.2	Una red de viaductos asfixia el espacio de la plazoleta.....	291
3.1.3	Un collage hecho de diferentes temporalidades	293
3.1.4	Segundo Plano: un accidente geográfico limita el vacío urbano y lo contiene.....	297
3.1.5	Tercer plano: temporalidades extremas se contraponen en el espacio urbano	300
3.1.6	Cuarto plano: una enorme columna marca el inicio de la sabana edificada	303
3.1.7	El ajuste de los cuatro planos. El círculo se cierra, pero las voces disonantes no callan	304
3.2	Desconfigurar: discursos que revelan acuerdos y desacuerdos en el paisaje urbano... 307	
3.2.1	Primer plano: una alegoría que aún reverbera en el espacio desnudo.....	308
3.2.2	Un espacio urbano hecho ciudad y hecho olvido.....	309
3.2.3	Una plazoleta fragmentada y rearmada sobre múltiples sustratos.....	321
3.2.4	Un parque incómodo que no desaparece del paisaje urbano	325
3.2.5	Las vías del deseo modernizador.....	327
3.2.6	Las edificaciones del primer plano: un collage hecho ciudad o una ciudad hecha a la manera de collage	340
3.2.7	Segundo plano: cerros y parques aparecen como elementos articuladores y estructurantes	350
3.2.8	Tercer plano: La velocidad se impone fragmentando el espacio urbano	366
3.2.9	La recoleta de San Diego: una huella colonial que permanece.....	367
3.2.10	Un hotel que pareciera transponer tiempos y espacios	370
3.2.11	El Edificio Internacional: de edificio de renta a símbolo de la banca	374
3.2.12	Cuarto plano: el Edificio Seguros Colombia traza otra línea en tensión	376
3.2.13	Un ajuste de planos que no acaba por cerrar	378
3.3	Reconfigurar: las tensiones del tiempo devienen en una poética de la plazoleta y su entorno... ..	381
3.3.1	Las imágenes dialécticas devienen poéticas entre las fracturas del tiempo vueltas paradoja	383
3.3.2	Tradición y novedad en una paradoja plena de sentido para el paisaje urbano	391

4	Conclusiones	393
4.1	Una discusión que se abre en distintas direcciones	394
4.2	Un devenir que no termina nunca.....	397
	Bibliografía citada	399
	Otra bibliografía consultada	412
	Cibergrafía	415
	Diarios y revistas	418
	Archivos	418
	Leyes, artículos, decretos y normativas citadas	419

Índice de Figuras

Introducción

<i>Figura 1: Metodología para interpretar los tres momentos de la experiencia (resumen)</i>	29
<i>Figura 2: El paisaje urbano de Bogotá como problema; Avenida Jiménez-Plazoleta del Rosario y Plazoleta de La Rebeca</i>	32

Capítulo 1

<i>Figura 1-1: Vista del Monte Ventoux, Jacob Philipp Hacker siglo XVIII</i>	34
<i>Figura 1-2: Ciudad Ideal, atribuido a Piero Della Francesca, 1475 aprox.</i>	35
<i>Figura 1-3: Nociones de paisaje y paisaje urbano (síntesis)</i>	44
<i>Figura 1-4: América, Martín de Vos 1600</i>	47
<i>Figura 1-5: Paso del Quindío en la Cordillera de los Andes, París 1810. Christian Traugott Duttenhofer basado en un boceto de Alexander Von Humboldt</i>	50
<i>Figura 1-6: Paisaje y cultura en América Latina (síntesis)</i>	58
<i>Figura 1-7: Gordon Cullen y Kevin Lynch dibujos</i>	63
<i>Figura 1-8: Alicia atrapada en su devenir</i>	68
<i>Figura 1-9: Esquema de interpretación de las paradojas y sus tensiones</i>	70
<i>Figura 1-10: Experiencia y percepción – Esquema interpretativo</i>	75
<i>Figura 1-11: Interpretación de la relación entre paradoja, experiencia y percepción (resumen)</i>	77
<i>Figura 1-12: Cronos, Keinrich Aldegrever 1533 y Kairós, Marca de impresor: Andreas Cratander, marca de Ludwig Hornken Basilea ,1519</i>	79
<i>Figura 1-13: Atlas Catalán y Carta de Colón o de Roncière</i>	83
<i>Figura 1-14: Paradojas e imagen dialéctica (síntesis)</i>	99
<i>Figura 1-15: Esquema del primer momento de la experiencia: configurar</i>	102
<i>Figura 1-16: Segundo momento de la experiencia: desconfigurar (esquema)</i>	106
<i>Figura 1-17: Tercer momento de la experiencia: reconfigurar (esquema)</i>	110

Capítulo 2

<i>Figura 2-1: Plazoleta del Rosario integrada a la Avenida Jiménez</i>	113
<i>Figura 2-2: Llegada a la Plazoleta del Rosario</i>	115
<i>Figura 2-3: Definición de los planos y secuencia general del recorrido. Plazoleta del Rosario: planos 1, 2, 3 y 4</i>	116
<i>Figura 2-4: Iglesia de San Francisco y Edificio El Tiempo</i>	118
<i>Figura 2-5: Vendedores ambulantes carrera séptima y Llegada Edificio Santa Fe, año 2022</i>	119
<i>Figura 2-6: La plazoleta y sus prácticas</i>	120

<i>Figura 2-7: Estación Museo del Oro</i>	121
<i>Figura 2-8: El Primer plano y sus elementos estructurantes</i>	123
<i>Figura 2-9: Avenida Jiménez hacia el oriente. Edificios Antonio Nariño y Herrera Carrizosa a la derecha</i>	125
<i>Figura 2-10: Plano 1 y Edificio Herrera Carrizosa</i>	126
<i>Figura 2-11: Las prácticas en la Plazoleta</i>	129
<i>Figura 2-12: El Segundo plano y sus elementos estructurantes</i>	130
<i>Figura 2-13: El Tercer plano y sus elementos estructurantes</i>	133
<i>Figura 2-14: Acercamiento hacia la carrera octava y Edificio Banco de la República</i>	135
<i>Figura 2-15: El cuarto plano y sus elementos estructurantes</i>	137
<i>Figura 2-16: Costado occidental Plazoleta del Rosario, Edificio Aulas y Edificio Santa fe</i>	139
<i>Figura 2-17: Costado Oriental Plazoleta del Rosario y Claustro</i>	140
<i>Figura 2-18: Costado oriental Plazoleta del Rosario, Edificios Antonio Nariño, Riohacha y Cabal</i>	141
<i>Figura 2-19: Plan de Manejo y Protección PEMP Centro Histórico, Unidad de Paisaje Avenida Jiménez</i>	145
<i>Figura 2-20: Proyecto de Recuperación Ambiental Avenida Jiménez de Quesada, Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona</i>	150
<i>Figura 2-21: Sectores a Intervenir Proyecto de Recuperación Ambiental Avenida Jiménez de Quesada, Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona</i>	151
<i>Figura 2-22: Plano Original Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona y Eje Ambiental Modificado por ConConcreto</i>	152
<i>Figura 2-23: Proyecto Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona y Estación Museo del Oro modificado por Unión Temporal Puentes y Vías</i>	153
<i>Figura 2-24: Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada años 60's y 70's</i>	156
<i>Figura 2-25: Inauguración Alumbrado Avenida Jiménez 1967</i>	157
<i>Figura 2-26: Planos Ministerio de Obras Públicas M.O.P. 1948 (Propiedades incendiadas el 9 de abril de 1948) y Plano Secretaría de Obras Públicas S.O.P 1944 (detalles)</i>	159
<i>Figura 2-27: Plano de las Obras más urgentes de 1934 y Plan Regulador y de ensanche 1950 (detalles)</i>	160
<i>Figura 2-28: Desborde del río San Francisco</i>	161
<i>Figura 2-29: El discurso Higienista en los medios bogotanos</i>	162
<i>Figura 2-30: Crítica a la calidad de la vida urbana</i>	163
<i>Figura 2-31: Informe Sociedad de Embellecimiento 1925</i>	164

<i>Figura 2-32: Informe Concejo Municipal 1924</i>	165
<i>Figura 2-33: Inundaciones causadas por el río San Francisco</i>	166
<i>Figura 2-34: Plano Bogotá Futuro</i>	167
<i>Figura 2-35: Contrataciones públicas</i>	171
<i>Figura 2-36: Informe obras públicas de Bogotá 1925</i>	173
<i>Figura 2-37: Plano topográfico, canalización río San Francisco 1925</i>	174
<i>Figura 2-38: Plano Casa Pearson & Son de Londres 1907</i>	175
<i>Figura 2-39: Planos: Clavijo 1894, I.F. Holton 1857, José María Lanz 1824 y el Urbanorama de Joseph Aparicio</i>	177
<i>Figura 2-40: Plano Agustín Codazzi 1849 y detalle</i>	178
<i>Figura 2-41: Plano Indalecio Liévano 1853 (Original de Carlos Cabrer de 1797) y detalle</i>	179
<i>Figura 2-42: Los planos de Bogotá</i>	180
<i>Figura 2-43: Plano Vergara y Velazco 1906</i>	181
<i>Figura 2-44: Puente sobre el río San Francisco, óleo sobre madera del maestro Ricardo Borrero Álvarez, S.F.</i>	183
<i>Figura 2-45: Santa fe de Bogotá por Felipe Guamán de Ayala y Santiago de Chile por Alonso de Ovalle</i>	187
<i>Figura 2-46: Localización Edificio Antonio Nariño</i>	193
<i>Figura 2-47: Edificio Antonio Nariño y Edificio Uribe Ramírez</i>	194
<i>Figura 2-48: Edificio Herrera Carrizosa hermanos</i>	195
<i>Figura 2-49: Edificio Herrera Carrizosa y publicación Mundo al Día 1926</i>	196
<i>Figura 2-50: Edificio Emerald Trade Center años 70's, previo a su remodelación</i>	197
<i>Figura 2-51: Edificio Emerald Trade Center estado actual</i>	198
<i>Figura 2-52: Edificio Monserrate 2023</i>	199
<i>Figura 2-53: Edificio Exprinter 1950 y 2023</i>	200
<i>Figura 2-54: Modificaciones Eje Ambiental</i>	204
<i>Figura 2-55: Estación Museo del Oro</i>	205
<i>Figura 2-56: Condominio Parque Santander</i>	207
<i>Figura 2-57: Edificio Banco de la República</i>	209
<i>Figura 2-58: Estructuración espacio público B.C.H.</i>	211
<i>Figura 2-59: Carrera séptima vista hacia la Plaza de Bolívar</i>	213
<i>Figura 2-60: Bogotá 430 años</i>	215
<i>Figura 2-61: El río San Francisco a cielo abierto</i>	217
<i>Figura 2-62: Antiguo Convento de San Francisco</i>	218

<i>Figura 2-63: Río San Francisco y cruce carrera séptima</i>	220
<i>Figura 2-64: Idea Verdadera y Genuina de América, Teodoro de Bry 1602. Leyenda de Eldorado</i>	222
<i>Figura 2-65: Las fachadas del Hotel Granada y un perfil de avenida que no terminaba por consolidarse</i>	226
<i>Figura 2-66: Ampliación Hotel Granada y Avenida Jiménez</i>	227
<i>Figura 2-67: Solicitud para conservar el “estilo” del Hotel Granada de 1939 y solicitud Urigar 1945</i>	228
<i>Figura 2-68: Solicitud de Alberto Manrique Martín en 1929</i>	229
<i>Figura 2-69: Demolición del Hotel Granada</i>	230
<i>Figura 2-70: Carnaval de los estudiantes 1929</i>	232
<i>Figura 2-71: Acta 1929 para la Avenida Jiménez</i>	233
<i>Figura 2-72: La publicidad en la Avenida Jiménez</i>	234
<i>Figura 2-73: Publicidad para la arquitectura</i>	236
<i>Figura 2-74: Construcción sótanos Avenida Jiménez</i>	237
<i>Figura 2-75: Urbanismo Subterráneo, propuestas de Rivas y García Reyes y Karl Brunner</i>	238
<i>Figura 2-76: Pasaje Rufino Cuervo</i>	239
<i>Figura 2-77: Edificio El Tiempo, diseño de Bruno Violi</i>	241
<i>Figura 2-78: Antiguo edificio del diario El Tiempo</i>	242
<i>Figura 2-79: Pasaje y Edificio Santa fe</i>	243
<i>Figura 2-80: Antiguo pasaje y el Edificio Santa Fe con cuatro pisos</i>	244
<i>Figura 2-81: Plazoleta del Rosario</i>	245
<i>Figura 2-82: Trabajos en la Plazoleta</i>	247
<i>Figura 2-83: Diseños para la plazoleta por Obregón y Valenzuela 1972, 1973 y 1974</i>	250
<i>Figura 2-84: Lotes intervenidos para la construcción de la plazoleta</i>	252
<i>Figura 2-85: Políticas urbanas para La Candelaria</i>	253
<i>Figura 2-86: Le Corbusier en Bogotá</i>	255
<i>Figura 2-87: El “desenlate” de la Jiménez</i>	258
<i>Figura 2-88: Edificios Universidad del Rosario</i>	260
<i>Figura 2-89: Edificio Aulas Universidad del Rosario</i>	261
<i>Figura 2-90: Edificio Cabal</i>	262
<i>Figura 2-91: Edificio Cabal y la plazoleta</i>	263
<i>Figura 2-92: Edificio Antonio Nariño</i>	264
<i>Figura 2-93: Los vendedores ambulantes del costado norte</i>	270

<i>Figura 2-94: Un movimiento continuo de personas que no cesa</i>	273
<i>Figura 2-95: Un bosque de figuras deseantes</i>	275
Capítulo 3	
<i>Figura 3-1: Llegada a la Plazoleta de La Rebeca, 2022</i>	283
<i>Figura 3-2: La Rebeca, estanque y fuente de Neptuno, 2019</i>	284
<i>Figura 3-3: Localización Plazoleta de la Rebeca</i>	286
<i>Figura 3-4: Escultura de La Rebeca y estanque de Neptuno</i>	289
<i>Figura 3-5: Primer plano: 1. Edificio Valenzuela, 2. Casa Republicana, 3. Edificio aseguradora del Valle y 4. Edificio Colpatria</i>	294
<i>Figura 3-6: Primer plano desde la fuente de Neptuno</i>	296
<i>Figura 3-7: Segundo Plano; 1. Parque Bicentenario, 2. Parque de la Independencia, 3. Edificios Bosque Izquierdo y Macarena, 4. Cerros Orientales y 5. Edificio Seguros Tequendama</i>	297
<i>Figura 3-8: Segundo Plano</i>	299
<i>Figura 3-9: Tercer Plano; 1. Iglesia de San Diego, 2. Hotel Tequendama y 3. Edificio Internacional</i>	300
<i>Figura 3-10: La Rebeca y sus visitantes</i>	302
<i>Figura 3-11: Cuarto Plano; 1. Edificio Seguros Colombia o DNP, 2. Estación San Diego</i>	303
<i>Figura 3-12: Ajuste de los cuatro planos</i>	305
<i>Figura 3-13: Inauguración de La Rebeca</i>	310
<i>Figura 3-14: Niño con delfín. Marmolería de Tito Ricci</i>	311
<i>Figura 3-15: La raza vista por Cromos en la década de los 20's como un asunto pintoresco</i>	313
<i>Figura 3-16: La Náyade de San Diego, gamines y publicidad</i>	315
<i>Figura 3-17: Acciones con La Rebeca y sus apropiaciones</i>	316
<i>Figura 3-18: Primera Inauguración del Parque del Centenario</i>	318
<i>Figura 3-19: Diseño Plazoleta de La Rebeca</i>	322
<i>Figura 3-20: Diseño del túnel bajo la plazoleta</i>	323
<i>Figura 3-21: Diseños de Carlos Thays y Eugène Courtois para Buenos Aires, diseño Parque del Centenario en Bogotá y de J. Bouvard para Rosario</i>	326
<i>Figura 3-22: Propuestas de Karl Brunner</i>	330
<i>Figura 3-23: Plano de Bogotá 1944</i>	331
<i>Figura 3-24: Desmantelamiento del Parque del Centenario</i>	333
<i>Figura 3-25: Parkway para New York</i>	334
<i>Figura 3-26: El Parque del Centenario y los Planes Urbanos</i>	335

<i>Figura 3-27: Puentes de la calle veintiséis</i>	336
<i>Figura 3-28: Plano de Bogotá y la Sabana de 1930 y El Bogotá Futuro 1944 por Paul Studer</i>	338
<i>Figura 3-29: Plan de Obras 1943 presentado por el alcalde Carlos Sanz de Santamaría</i>	339
<i>Figura 3-30: Edificio Valenzuela</i>	340
<i>Figura 3-31: Una casa republicana en 1943, 1947 y 1973</i>	342
<i>Figura 3-32: La casa republicana y sus reflejos en la fuente</i>	343
<i>Figura 3-33: Edificio Aseguradora del Valle</i>	344
<i>Figura 3-34: Residencias Colón y glorieta con el Monumento al Libertador</i>	346
<i>Figura 3-35: Residencias Colón, hall principal</i>	346
<i>Figura 3-36: Edificio Colpatria</i>	349
<i>Figura 3-37: Edificaciones y parques segundo plano</i>	350
<i>Figura 3-38: Parque Bicentenario 2011</i>	351
<i>Figura 3-39: Nombres asignados a las plazoletas del Parque Bicentenario</i>	352
<i>Figura 3-40: Cerros orientales, parques y edificaciones</i>	353
<i>Figura 3-41: Diseño Parque Bicentenario 2011</i>	354
<i>Figura 3-42: Proyecto IDU conexión parques</i>	355
<i>Figura 3-43: Propuesta B.C.H.</i>	357
<i>Figura 3-44: Diseño para el Parque de la Independencia 1970-1971. Arq. Rogelio Salmona</i>	358
<i>Figura 3-45: Parque de la Independencia y del centenario 1943 y 1938</i>	359
<i>Figura 3-46: Detalle planos Manuel José Peña 1906 y SOPM 1932</i>	360
<i>Figura 3-47: Cartografías de Bogotá</i>	362
<i>Figura 3-48: Edificio Seguros Tequendama</i>	364
<i>Figura 3-49: La ciudad del Skyline</i>	365
<i>Figura 3-50: La publicidad y el Edificio de Seguros Tequendama</i>	366
<i>Figura 3-51: Iglesia de San Diego</i>	367
<i>Figura 3-52: La Iglesia de San Diego en la encrucijada de la modernización</i>	369
<i>Figura 3-53: La Iglesia de San Diego desde el Parque del Centenario</i>	370
<i>Figura 3-54: Hotel Tequendama 1953</i>	371
<i>Figura 3-55: Hotel Statler 1952 y Hotel Tequendama</i>	372
<i>Figura 3-56: Hotel Tequendama en construcción y con la ampliación posterior</i>	373
<i>Figura 3-57: El discurso de la técnica</i>	374
<i>Figura 3-58: Edificio Internacional o Banco de Bogotá 1968</i>	375
<i>Figura 3-59: Costado occidental desde La Rebeca</i>	376
<i>Figura 3-60: Edificio Seguros Colombia o Departamento Nacional de Planeación DNP</i>	377

<i>Figura 3-61: Túnel conexión San Diego – Carrera 10, año 2005</i>	378
<i>Figura 3-62: San Diego y su permanencia en el paisaje urbano</i>	388
<i>Figura 3-63: La Rebeca y los reflejos del paisaje urbano</i>	390

Introducción

Esta tesis, como ya se ha mencionado en el resumen, propone una aproximación al paisaje urbano a partir de comprender las tensiones y la poética que lo constituyen, tomando como caso de estudio una ciudad latinoamericana como es Bogotá¹. Las tensiones se caracterizaron en dos de sus paradojas; una de orden espacial y otra, de orden temporal. La primera, denominada como Paradoja de la Geografía *vs* la Ocupación y, la segunda, como Paradoja de la Tradición *vs* la Novedad que se explican con mayor detalle más adelante.

Para la caracterización de estas dos paradojas se propuso una metodología que permitió, con apoyo en la filosofía, la historia del paisaje, la historia urbana, la crítica de arte y la poética, enriquecer la discusión y fortalecer los argumentos planteados. De esta manera, el investigador partió de su propia experiencia para dar cuenta de esa poética que recoge en imágenes de paisaje urbano una ciudad que habita, interroga y explora a diario. Asimismo, al comprender las paradojas como un fenómeno inherente al paisaje urbano, se acudió a la teoría crítica al considerar la imagen dialéctica como un recurso para comprender las tensiones que develan una poética del paisaje urbano. En este acercamiento, las paradojas se definieron como el eje que articuló la presente reflexión y en el cual se pusieron en tensión otros enunciados que entraron a complementar esta mirada de manera crítica. Así, se relacionaron con ellas nociones como las de paisaje y paisaje urbano; experiencia y percepción; imagen dialéctica y poética o discurso y ciudad latinoamericana como las de mayor incidencia.

1.1 La tesis

La tesis que se presenta a continuación sostiene que el *paisaje urbano* es una construcción sociocultural del *espacio urbano* en el que se develan e identifican, mediante imágenes poéticas, las distintas paradojas que lo constituyen. Esta poética surge como producto de la experiencia de un sujeto con la ciudad que, mediada por la percepción, le permite describirla como imagen plástica; interpretarla en sus diferentes temporalidades y discursos asociados al campo simbólico en el que se inscriben y, apropiarla para sí, de manera poética, a partir de las imágenes dialécticas que revelan en

¹ Si bien, las ciudades latinoamericanas como Bogotá presentan características que les son comunes, son muchas también las particularidades que las diferencian. Al igual que otras ciudades latinoamericanas, Bogotá ha estado signada por el impulso modernizador que ha dejado a lo largo de su historia hechos urbanos de similares características con la aplicación de modelos urbanos que comparten los mismos discursos y con unas arquitecturas que, guardadas las proporciones, han sido construidas en temporalidades cercanas o paralelas.

el presente todas sus tensiones. Así, el *espacio urbano* se percibe, tamiza y valora culturalmente para ser apropiado, mediante una singular poética, como *paisaje urbano*².

Se planteó en esta investigación situar el problema en el contexto de una ciudad latinoamericana con el fin de encontrar, en las múltiples tensiones que la caracterizan, la razón de una poética que permita apropiarla y dotarla de sentido³. Se pudieron reconocer, de un lado, ciertas afinidades y lógicas que son comunes a sus pares de América Latina y, de otro, lograr un mejor acercamiento al problema mediante un trabajo de campo que implicaba tener un contacto de primera mano con su entorno⁴.

Se ha tenido especial cuidado en precisar los términos *espacio urbano* y *paisaje urbano* que, en este trabajo, tienen connotaciones diferentes. El primero, se usa para designar los espacios de la ciudad en las descripciones generales o cuando se hace mención a los procesos de transformación a que ha estado sometida a lo largo del tiempo y hace referencia al conjunto de elementos que la conforman tanto naturales como contruidos. Por el contrario, el termino *paisaje urbano* solo se utiliza cuando se asocia a la construcción de una imagen de ciudad, esto es, cuando el sujeto la apropia mediante una poética que se recoge en diferentes modos de expresión e interpretación que pueden ser narrados, escritos, gráficos o filmicos⁵. La diferencia entre estos dos términos se puede comprender de manera más amplia en los tres pasos de la metodología que se definieron como configurar, desconfigurar y reconfigurar.

1.2 Problema y justificación

El paisaje urbano como problema ha adquirido mayor interés a partir de las últimas décadas del siglo XX y de las primeras del siglo XXI pues, en ellas, se ha extendido la preocupación por construir una noción que involucre una mayor cantidad de variables de análisis que permitan, no

² Sostiene Martínez de Pisón (2012) que: “La imagen cultural del paisaje en que hoy nos movemos, entre la percepción estética y la vivencia moral, se desarrolla en Europa desde Petrarca, los naturalistas alpinos del Renacimiento, toma vigor con los viajeros ilustrados y, sustancialmente, es una creación romántica” (pág. 15).

³ Si bien es cierto que las paradojas no son un rasgo o fenómeno exclusivo de las ciudades latinoamericanas, en ellas son más evidentes por la fuerza que la dialéctica modernizadora imprime en la conformación de su espacio urbano con sus constantes cambios y drásticas transformaciones.

⁴ Esta situación estuvo enmarcada por el aislamiento ocasionado por la pandemia del COVID-19 lo cual llevó a circunscribir la investigación al ámbito local.

⁵ Son muchas las alternativas de apropiación poética de la ciudad desde el campo de las artes que van desde el performance, el teatro, la literatura, el cine y la pintura hasta las formas más elaboradas de la poesía. En esta tesis se hace referencia a tres de ellas derivadas de la experiencia del investigador que comprenden la narración, el dibujo y la fotografía, principalmente.

solo reconocer sus atributos, sino, plantear estrategias metodológicas para su puesta en valor con el fin de instrumentalizar sus componentes. En esta deriva, algunas de esas miradas se han inclinado a favor de una instrumentalización que permita adelantar procesos de gestión para sus componentes, en otras, ha devenido en proyectos paisajísticos como un engranaje que articula naturaleza, arquitectura y espacio público⁶. Sin embargo, el uso de la palabra paisaje se ha extendido a otros campos sin que medie una reflexión al respecto, por lo tanto, vale la pena recoger algunas de las críticas que autores calificados hacen acerca de este tema. En esta discusión, uno de los asuntos que presenta mayor dificultad es de orden epistemológico y tiene que ver con la acepción misma de la palabra paisaje pues cada vez se disocia más en su poder de significación. Para Maderuelo (2013), el término paisaje se utiliza “no sin cierta dosis de frivolidad o ignorancia” para aludir a eventos que han sucedido en épocas donde no existía ni el concepto ni la palabra que lo menciona. Este señalamiento es determinante en la actualidad, pues se ha extendido su uso para rotular fenómenos de diverso orden relacionados con la ciudad. En este sentido, se enfocan trabajos como el del geógrafo Florencio Zoido Naranjo (2012), quien señala las dificultades para encontrar definiciones más concretas para la expresión “paisaje urbano”, dado que en la mayoría de libros en cuyo título se incluye, ni se lo define, ni se pone objeción alguna para usarlo como sinónimo de morfología urbana, urbanización o incluso de ciudad sin el menor reparo⁷.

⁶ Entre las diferentes miradas sobre el paisaje pueden destacarse las siguientes: La primera, compete a los *Estudios de Paisaje* que implican, básicamente, reconocer, gestionar y poner en valor sus componentes con el objetivo de contribuir a su mantenimiento y conservación. Plantean la necesidad de dividir el paisaje en unidades que se definen en función de cierto tipo de variables y atributos que las diferencian unas de otras y que al final permiten reordenar el territorio desde una visión holística con el fin de poner en valor todas sus partes, tal es el caso de trabajos como los de Arancha Muñoz Criado (2012) o Gómez y Londoño (2011). La segunda, desde la *Arquitectura del Paisaje*, es decir como proyecto, donde prima la mirada desde el paisajismo intentando renaturalizar, reordenar y articular los componentes naturales al proyecto y la ciudad tal como lo plantea Iñaki Ábalos (2005) en su *Atlas pintoresco*. Es de anotar que en América Latina han existido grandes paisajistas como Roberto Burle Marx en Brasil, las distintas generaciones de la familia Thays o Benito Javier Carrasco en Argentina, Luis Barragán y Mario Schjetnan en México, por citar solo algunos de los más reconocidos. La tercera, como un problema que compete al ámbito de la *Estética y el Arte*, asumiendo el paisaje en tanto imagen plástica como en *Contra Natura. El arte y la crisis de la naturaleza* (Antei, 2000), las reflexiones críticas de Ramón del Castillo (2006) en *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo* o las de Jens Andermann (2018) en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. La cuarta, desde una perspectiva historiográfica donde se puede dar cuenta de las distintas maneras de representar el paisaje a lo largo del tiempo o de un período en particular. En este caso vale la pena citar los trabajos de Javier Maderuelo (2013) y Alain Roger (2007), entre otros.

⁷ Al respecto de este autor ver *Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico* (2012). Allí propone que: “La descripción e interpretación de la ciudad conduce a considerar tres formas básicas de posicionarse ante el paisaje urbano; procedimiento a través del cual pretendo únicamente mostrar los hilos conductores que llevarían al surgimiento y consolidación de dicha idea; en definitiva, se trata de comprender cómo se capta, se aprecia y se explica el espacio geográfico en el que se habita, cuando este tiene carácter urbano. Se sintetizan y comentan brevemente, la mirada artística, la del proyectista o técnica y la científica” (pág. 7).

Puede decirse, sumado a lo anterior que, aspectos como recinto urbano, espacio urbano, imagen urbana, imaginario o silueta urbanos también son transformados por efecto de una equívoca operación lingüística en paisaje urbano. Tal confusión pareciera tener su origen en la noción misma de paisaje, que tal como señala Maderuelo (2013), no solo pasa por un continuo abuso y desgaste semántico, sino que está sufriendo un uso excesivo pues es utilizado como una suerte de comodín en ámbitos tan diferentes como la política, la biología, la pintura, la geografía o el urbanismo⁸. Asimismo, sucede con la asimilación de tendencias marcadas por los postulados neoliberales y de la globalización que tienen que ver con aspectos vinculados con la sostenibilidad y los temas ecológicos. Las acciones que se desprenden de estos postulados, se insertan como un discurso obligado, cargado de retórica en muchas ocasiones, para la promoción del espacio público como escenario de expresión ciudadana, fortalecimiento del tejido social y como parte de la estructura ecológica principal en los Planes de Ordenamiento Territorial. En este sentido, se le asigna equívocamente al *espacio público*, la categoría de *paisaje urbano* mimetizada una en la otra, la cual aparece de manera continua como parte de los instrumentos de planificación propuestos para ser implementados en las ciudades actuales⁹. De la misma manera, la sostenibilidad se usa como un comodín para resignificar discursivamente ciertos componentes de la ciudad como los accidentes geográficos, con el fin de introducirlos en las nuevas narrativas que esos planes han puesto en circulación y que, por esa extraña operación nominal, quedan nombrados como paisaje urbano.

Estos nuevos discursos hacen parte de lo que Lipovetsky (2016) interpreta como la estetización de la economía. Parafraseando al autor; en su argumentación, manifiesta que se vive en un mundo caracterizado por la abundancia de estilos, de diseños, de imágenes, de historias, de paisajismo, de espectáculos, músicas, productos cosméticos, sitios turísticos, museos y exposiciones. Al introducirse como un elemento más de la vida cotidiana, estas acciones funcionan como un engranaje del discurso de la inclusión y de una economía de la estética que forma parte también del espacio público con sus áreas verdes y de los proyectos de renovación urbana en las ciudades actuales, a los que debe sumarse el tema patrimonial. Se asiste así, de acuerdo con el autor, a un extenso proceso de recualificación y estetización de los centros urbanos con el diseño de espacios

⁸ En este último campo, por ejemplo, Iñaki Ábalos (2005) plantea que la denominación de paisaje urbano está entrando en desuso, intentando con esto validar una mirada que respalde su propuesta de intervenir la ciudad desde puntos de vista tan disímiles como los de Olmsted, Le Corbusier y el pintoresquismo juntos, avalando la perspectiva anglosajona en cabeza de James Corner para usar el término *landscape urbanism*, una especialidad que recoge los principios de la arquitectura de paisaje pero, que amplía su espectro de acción, a otros componentes de la ciudad.

⁹ Como fue el caso del Plan de Ordenamiento Territorial POT para la ciudad de Armenia, Quindío, aprobado mediante el *Acuerdo municipal 019 de 2019* y Premiado en la XXII Bienal Colombiana de Arquitectura en el año 2010 en la categoría de Ordenamiento Urbano y Regional.

públicos y mobiliario urbano, fachadas de edificios, promoción del patrimonio, multiplicación de los museos y construcción de grandes proyectos diseñados por arquitectos “estrella”. En resumen, la promoción y ascenso de la ciudad del espectáculo (García Vasquez, 2004), donde las áreas verdes se transforman en un elemento decorativo más que entra a ser parte de la oferta “cultural” de la ciudad globalizada como paisaje urbano.

La construcción de la noción de paisaje para occidente ha estado permeada por la mirada eurocéntrica que sitúa su emergencia en los albores de la modernidad que de una u otra manera pareciera seguir atada a ese discurrir histórico. Un devenir que ha constituido tal noción como parte de ciertos discursos hegemónicos. Sin embargo, en el caso de las ciudades latinoamericanas, la noción de paisaje urbano parece desplegarse en un entramado de situaciones paradójicas que son resultado de los acuerdos y desacuerdos entre discursos de distinto origen cuya materialización a lo largo de la historia como hechos urbanos singulares, se han acumulado unos sobre otros en múltiples sustratos. Debido a los procesos de intermitencia y desigualdad en la implementación de sus modelos urbanos, estos han quedado acumulados en pequeñas y grandes dosis como hechos residuales asociados a sus diferentes temporalidades. Esos procesos de modernización que nunca terminan por materializarse han dejado sus huellas esparcidas por la ciudad sin que logren desaparecer. Ellas, dialogan con las actuaciones urbanas actuales de manera sincrónica y asincrónica. Esa coexistencia de múltiples ciudades que se han ido acumulado unas sobre otras pueden interpretarse en el presente como imágenes dialécticas. De allí que, en ese cúmulo de ruinas dejadas por la historia –según Benjamin (1971)– se pueda interpretar el surgimiento de las paradojas como el fenómeno que mejor da cuenta de esa condición de la ciudad actual y que, para el caso de una ciudad como Bogotá, puede interpretarse en las tensiones que aquellas develan y que solo una poética del paisaje urbano logra evocar¹⁰.

Por su parte, Paolo Portoghesi (1985) contrapone el ángel de la historia de Benjamin con el de Rilke:

¹⁰ La cita, ya clásica de Benjamin (1971) dice: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener este aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta descende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso” (pág. 82).

“El ángel de la *Elegías* -ha escrito Rilke- es aquella creación en la que aparece ya perfecta la transformación de lo visible en lo invisible que nosotros vamos realizando. Para el ángel de las *Elegías* todos los palacios y las torres pasadas existen *porque* son desde hace tiempo invisibles, y las torres y los puentes, todavía supervivientes de nuestra existencia, son ya invisibles, aunque para nosotros sean aun físicamente duraderos” (pág. 10).

En esta idea de lo invisible que persiste como permanencias en las ciudades yacen escondidas no solo las paradojas sino una poética que da cuenta de ellas como paisaje urbano. Para Calvino (2020) “Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos” (pág. 15). Un cúmulo de hechos urbanos y prácticas olvidadas que, en tanto permanencias, revelan en el presente esa dialéctica del hacer y deshacer¹¹. Así, la figura de la paradoja se constituye como el escenario donde esas tensiones se manifiestan en el espacio urbano. Como fenómeno, hablan de consensos y disensos, así como de los discursos que cada elemento de ese espacio urbano arrastra. Sus voces, que pueden ser escuchadas y contrastadas, rebatidas o aceptadas, nunca pueden ser silenciadas. Entre sus múltiples sustratos, permanecen las voces evocadoras de esas ausencias y dialogan, sin que logren ser acalladas, con aquellas que se manifiestan desde el presente.

Vale la pena aclarar aquí la diferencia entre sustratos y capas, tal como las describe Carlos García Vásquez (2004). Las capas muestran grados de homogeneidad de mayor extensión y densidad como puede ser el caso de las ciudades europeas o norteamericanas que este autor estudia; mientras, los sustratos muestran secciones más pequeñas y fraccionadas que se ajustan mejor a las realidades de las ciudades latinoamericanas que se corresponden con las breves temporalidades en que esas intervenciones se producen, pues, debido a la aceleración de los procesos de modernización, las acciones tomadas sobre ellas han fracturado precisamente esos delgados espesores de las capas. Por esta razón se adoptará en esta investigación el término sustrato que resulta más pertinente para comprender cómo los discursos, en su volatilidad, han dejado sus improntas en los elementos que estructuran el espacio urbano del presente¹². En este sentido y como

¹¹ Calvino (2020) en su viaje por *Las ciudades invisibles* dice “Creo que lo que el libro evoca no es solo una idea atemporal de la ciudad, sino que desarrolla, de manera unas veces implícita y otras explícita, una discusión sobre la ciudad moderna”.

¹² Una de las cualidades más visibles de los hechos urbanos, marcados por la temporalidad histórica, es que en la mayoría de los casos dejan traslucir algo de lo que las nuevas acciones pretenden ocultar. Esta cualidad, es la que se ha reconocido como palimpsesto cuando se habla de paisaje urbano a la cual han recurrido algunos autores como Horacio Capel (2002) o Javier Maderuelo (2013), entre otros. Aunque la figura del palimpsesto

paralelo de esas acciones vale la pena mencionar a Marina Waisman (1995) quien señala que, a diferencia de las ciudades europeas que tienen cierta estabilidad en su identidad, en las ciudades de Latinoamérica la identidad es indecisa y cambiante “se construye día a día... formada tanto por lo que ya existe como por los proyectos de futuro” (pág. 50).

El ambivalente calificativo asignado al paisaje como *doble rostro*¹³ que señala por una parte que el paisaje es el espacio donde se manifiestan ciertos fenómenos; mientras, que, por el otro, es lo que el sujeto percibe e interpreta cuando se ve inmerso en esos mismos fenómenos, deja abierta la posibilidad para continuar indagando en todas sus tensiones. Por lo anterior, pareciera que la noción de paisaje urbano reclamara ser considerada en su justa denominación de ser objeto y sujeto o ser asimilada *in visu e in situ* tal como señala Roger (2007). En esta investigación se ha propuesto entender la articulación del doble rostro del paisaje desde una poética que sitúa todos sus componentes en tensión, es decir, como paradoja. De acuerdo con estas premisas se orientó este ejercicio para comprender las lógicas bajo las cuales las paradojas develan esa poética del paisaje urbano en una ciudad como Bogotá. Un tipo de ciudad latinoamericana determinada por la relación que se establece entre cultura urbana y sociedad en esa dialéctica del hacer y deshacer, tal como señala Gorelik (2010) y con las implicaciones que ello ha tenido en su configuración espacio-temporal¹⁴.

La *justificación* para adelantar este trabajo se encuentra en los temas que explora esta investigación y que se relacionan de manera directa con la línea del Doctorado en Arte y Arquitectura y su línea de *Poéticas intertextuales Arte, Diseño y Ciudad*. Se plantea esta disertación en dos direcciones que son concurrentes, pues, por un lado, se desprende de los intereses de la línea

puede ser admisible para comprender el problema de la acumulación de hechos en la ciudad, se ha preferido insistir en esta investigación en el uso del término *sustrato* que puede ser aplicado de una manera más precisa sobre ciertos hechos relacionados con los elementos del espacio urbano y en particular con los discursos o modelos de ciudad impuestos en diferentes temporalidades.

¹³ Esa ambivalente condición nace en las distinciones planteadas por Humboldt (1970) que, tanto Minca (2008) como Besse (2010), interpretan como una doble significación en la noción de paisaje o su nominación como *doble rostro* por Milton Santos (2000).

¹⁴ Gorelik (2010) propone que en las indagaciones de la ciudad se deben “situar las formas como protagonistas, dirigirles a ellas las preguntas principales, es más que una elección de fuentes: aun dando lugar a todos los rodeos que su interpretación demanda, al colocarlas en el lugar privilegiado de la narración histórica se producen nuevas demandas... Y esto es fundamental para una historia cultural de la ciudad: una historia que no separe la historial de la ciudad -en términos materiales- y de la sociedad -en términos sociales o políticos-, sino que sea una historia del modo en que la ciudad, como objeto de la cultura, produce significaciones; es decir, una historia cultural de las representaciones de ciudad, pero siempre que se advierta que el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto la cultura como revierte sobre su propia materialidad” (pág. 16).

por explorar diversos fenómenos en el campo del arte, el diseño y la ciudad como bien lo indica su nombre y, por otro, en lo que este trabajo pone en discusión al introducir una poética del paisaje urbano como un factor articulador de un fenómeno que se materializa en las dos paradojas estudiadas¹⁵. Para Aurelio Horta (2019) el interés por la poética se define desde una estrategia académica con el propósito de reposicionar “desde una perspectiva latinoamericana, las historias, culturas, prácticas artísticas y fundamentos críticos legados por prelados, filósofos, escritores, poetas, artistas e intelectuales de este continente en la construcción de la nación, pueblos y de sus discursos” (pág. 17). Esta discusión se enfocó en contribuir con nuevos estudios acerca del paisaje urbano y, en este caso en particular, con una noción que permitiera, mediante la metodología propuesta, dar cuenta de su poética en el ámbito de una ciudad como Bogotá. Asimismo, en ampliar la discusión acerca del papel que juega la poética en la apropiación del *espacio urbano* cuando se transforma en imágenes de *paisaje urbano*. Esta indagación, complementa el trabajo que ha adelantado el investigador en sus labores de docencia e investigación en arquitectura y ciudad¹⁶. Por lo tanto, ha permitido continuar con la consolidación de un corpus investigativo acerca de temas recurrentes como son la ciudad latinoamericana, el paisaje, la poética y el patrimonio abordados desde una mirada crítica.

Para la arquitectura y la ciudad latinoamericana se abre un campo que ha sido poco explorado desde esta perspectiva pues permite continuar examinando la naturaleza de la noción de paisaje urbano dadas las confusiones en los usos del término que ameritan contar con mayor claridad y precisión a la hora de tomar acciones sobre el espacio urbano. La preocupación por construir

¹⁵ Esta disertación tomó algunas reflexiones hechas por Rafael Francesconi (2018) en su tesis doctoral que pertenece también a esta misma línea de investigación. En este sentido, se procuró ampliar la mirada sobre un problema específico que el autor sitúa con relación a la poética y la arquitectura y que aquí se amplía hacia la ciudad, a sus paradojas como fenómeno y al paisaje urbano. Igualmente, la Tesis *Revista Life en español, 1955-1965: O de la poética del giro ecfrástico en América Latina* de la Profesora Luz Teresa Gómez de Mantilla (2017) quien en su metodología plantea un acercamiento a la lectura de las imágenes de la Revista *Life* en tres momentos que define como *figura, figuración y transfiguración*.

¹⁶ Se debe mencionar, en primera instancia, trabajos previos del investigador sobre la ciudad latinoamericana en los cuales apareció de manera recurrente el tema del paisaje y, en particular, el paisaje urbano donde se perciben acuerdos y desacuerdos de diferente orden que motivaron a profundizar en ellos con mayor atención. Estos trabajos del autor son: la tesis de maestría *Arquitecturas incómodas. Una mirada crítica de Teusaquillo como sector patrimonial* (2013); el libro *Paisaje social construido en el Barrio La Magdalena en Bogotá (1920-2012). Modelo de aproximación Histórico-crítico* (2021) y los artículos *De incomodidades y sentidos. Barrios de conservación y arquitectura doméstica en Bogotá* (2015), *La noción de paisaje social. Un posible recurso para la valoración patrimonial* (2017) y *Paisajes discordantes. La crisis de la valoración patrimonial y una realidad en contravía* (2019) así como las investigaciones adelantadas en el Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea ODALC de la Universidad Nacional de Colombia, entre otros. Este proceso ha estado acompañado de la dirección de proyectos de grado donde algunos estudiantes han propuesto estudios de paisaje y aproximaciones a los modos de habitar la ciudad basados en estas consideraciones.

diferentes reflexiones con relación a estos asuntos contribuye a la construcción colectiva de conocimiento frente a un tema que no solo es pertinente en el mundo actual, sino que propone un escenario de discusión en el ámbito latinoamericano donde se deben actualizar y revisar muchos de sus contenidos¹⁷.

1.3 Hipótesis

La hipótesis que se planteó como punto de partida y que, en el desarrollo de la tesis, se pudo comprobar fue la siguiente: el paisaje urbano de Bogotá como ejemplo de una ciudad latinoamericana, está configurado por elementos en tensión a modo de paradojas, las cuales se pueden caracterizar a nivel espacial y temporal mediante la experiencia de un sujeto activo, en este caso por el investigador, cuando percibe, tamiza y reconfigura el *espacio urbano* y lo apropia de manera poética como *paisaje urbano*.

Si bien, podrían ser muchas las paradojas a estudiar en una ciudad como Bogotá, en este caso se optó por caracterizar dos paradojas que se consideraron constitutivas de las particularidades espacio-temporales que la conforman. Las paradojas se entendieron en esta investigación como un fenómeno inherente al paisaje urbano pues ellas logran dar cuenta de los acuerdos y desacuerdos que surgen entre los discursos que han operado sobre la ciudad a lo largo del tiempo y que han dejado una impronta indeleble con cada acción tomada sin que se logren resolver. Para ello, se pusieron en tensión los términos de geografía y ocupación, por una parte, con el fin de comprender el orden espacial de la ciudad y, por otro, los de tradición y novedad para abordar el orden temporal. En ellos se reflejan múltiples aspectos que son fundamentales para comprender la razón de ser del espacio urbano actual. Su caracterización hizo posible una comprensión plausible de las lógicas que han determinado su singularidad, considerando que estas dos dimensiones están siempre atravesadas por las prácticas socioculturales. Manuel Delgado (2007), en concordancia con Lefebvre (2013) y De Certeau (2010) señala que lo urbano siempre estará permeado por sus prácticas. Dice: “Lo urbano es otra cosa distinta. No es la ciudad, sino las prácticas que no dejan de recorrerla y de llenarla de recorridos; la obra «obra perpetua de los habitantes, a su vez móviles y movilizadas por y para esa obra»” (pág. 11).

¹⁷ Al respecto dice Horta (2019) que “La ausencia o vacío de poéticas latinoamericanas en los registros bibliográficos que dominan nuestra investigación académica suele parecer inexplicable, más aún si los problemas objeto de investigación, según se corrobora, se basan en problemas de una extrañable mismidad cultural y estos no tuvieran, como sí es el caso, un acendrado y ejemplar corpus de teorías críticas cuyo dialogismo universal es reconocido a través de una vieja data y escala potencial del aporte de la lengua, cultura y artes de occidente desde Latinoamérica” (pág. 17).

De acuerdo con la naturaleza de cada paradoja se trazó un camino de orden metodológico, el cual se explica con mayor detalle más adelante. Como ya se ha mencionado, la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación alude al orden espacial de la ciudad y a los acuerdos y disensos presentes y pasados en los distintos procesos de ocupación del territorio. Esta paradoja se manifiesta en la conflictiva relación que existe entre los accidentes geográficos como montañas, sabanas, bosques, cuencas hídricas, quebradas, ríos o humedales¹⁸ y una ocupación urbana que se sobrepone con la lógica del estriaje y la posesión del territorio representada en geometrías de orden racional. En esa relación de fuerzas que encarna cada discurso, enunciado o modelo urbano no se logra dominar al otro y, a pesar del paso del tiempo, cada uno continúa transmitiendo su carga de sentido para el presente estableciendo relaciones desiguales y diferenciadas, pero todas con igual potencia. Pueden interpretarse metafóricamente como un entramado de líneas en tensión mediante las cuales se sostiene la armazón del espacio (Lefebvre H. , 2013) en el que se encuentran los accidentes geográficos, las trazas, espacios públicos, edificios, monumentos y, por supuesto, el actuar humano con sus prácticas. Su poética se revela como paisaje urbano en las imágenes dialécticas que traen al presente las tensiones derivadas de la imposición de esos modelos urbanos abstractos. Ellos han sido trazados sobre los accidentes geográficos para transformarlos en asentamientos urbanos, sin considerar, en la mayoría de casos, los atributos y valores que aquellos poseen. El orden impuesto por esos modelos deviene de la apropiación de diferentes discursos y visiones de mundo por parte de quienes han orientado y diseñado las políticas urbanas, normativas y de gestión para la ciudad.

La segunda paradoja, de orden temporal, alude a la conflictiva relación entre tradición y modernización pues en ella se manifiestan las tensiones entre los hechos urbanos que han quedado acumulados como parte de la historia urbana y que siguen presentes en esos ámbitos de pervivencia de las formas culturales de la ciudad que se enfrentan a los sucesivos procesos de modernización que los amenazan de manera continua, ya sea con su desaparición o para ser transformados o resignificados. Si bien, estos elementos tienen una fuerte relación con la memoria de la ciudad, están sometidos a los ímpetus modernizadores que amenazan con su pérdida, a pesar de que puedan ser arrojados bajo nuevos significados emitidos desde el ámbito de lo ambiental o de lo patrimonial. Esos hechos urbanos se traducen en permanencias que funcionan como señales para el presente al transformarse en referentes simbólicos para la memoria y la historia, pero que, como parte de la dialéctica modernizadora, deben ser actualizados de manera continua. Este fenómeno se

¹⁸ Es decir, la geografía física.

ha denominado Paradoja de la Tradición vs la Novedad. Su poética se reconoce en las imágenes dialécticas que traen al presente, tanto los discursos del pasado como los que se presentan como más novedosos, al hacer evidente una conflictiva relación que es producto de los diferentes momentos históricos en que han surgido y los significados que arrastran. La permanencia en el tiempo de estos elementos ha estado determinada por diferentes procesos de significación que, formulados desde nuevos escenarios discursivos como los que provienen de la conservación y el patrimonio, develan las tensiones que se manifiestan en esa doble condición que las atraviesa, pues, en ese devenir han dejado atrás sus antiguos significados, al perder su carácter de novedad, para pasar a ser tradición en un ciclo que no se detiene nunca y de lo cual esta paradoja da cuenta a plenitud.

1.4 Objetivos

De acuerdo con lo anterior, se planteó un objetivo general y tres objetivos específicos. El enunciado del objetivo general se propuso en los siguientes términos: Reconocer el *paisaje urbano* de Bogotá configurado por elementos en tensión a modo de paradojas que pueden ser caracterizadas tanto espacial como temporalmente en las imágenes poéticas que surgen de la experiencia de un sujeto con la ciudad cuando percibe, tamiza y reconfigura el *espacio urbano* y lo apropia de manera poética como *paisaje urbano*.

Los objetivos específicos fueron los siguientes:

- Proponer, a partir de la estructuración del marco teórico, una metodología que defina los momentos de la experiencia para abordar la caracterización de cada una de las paradojas.
- Caracterizar la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación en los momentos de la experiencia establecidos en la metodología para reconocer en ella las tensiones presentes del paisaje urbano.
- Caracterizar la Paradoja de la Tradición vs la Novedad en los momentos de la experiencia establecidos en la metodología para reconocer en ella las tensiones presentes del paisaje urbano.

1.5 Referentes teóricos

Los referentes teóricos se consideraron, en primer lugar, para situar y perfilar una noción de *paisaje urbano* que se comprendiera esencialmente como una construcción sociocultural del *espacio urbano*. Esto implicó reconocer que las imágenes de paisaje urbano son figuradas por un

sujeto activo que de manera continua configura y reconfigura el espacio urbano que lo rodea y que lo carga simbólica, afectiva y poéticamente en virtud de su bagaje sociocultural. Estas imágenes también están entendidas tal como lo recoge Beatriz García Moreno (2000) al estudiar el pensamiento de Bergson para su libro *Región y lugar. Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Dice la autora: “la imagen es entendida en el sentido que le confiere Henry Bergson, esto es, como aquello que tiene la posibilidad de mantener la mente en movimiento, que contiene memoria y posibilita la simultaneidad de diferentes temporalidades, a la vez que su propia transformación, en el encuentro entre unas y otras. La experiencia propuesta, en tanto que tiene como propósito la comprensión de la obra arquitectónica, requiere atender a aquellas imágenes que responden a la naturaleza misma de la arquitectura, en tanto que despierta placer o displacer, y en tanto está concebida como habitación” (pág. 30).

Debe mencionarse que se partió de aproximaciones histórico-teóricas acerca de la noción de paisaje y, en particular, del paisaje urbano, formuladas desde occidente¹⁹ –Europa principalmente–, con el fin de problematizarlas y contrastarlas con las surgidas en el contexto del pensamiento latinoamericano que apuntan a reconocer unas peculiaridades culturales propias al tomar distancia de aquellas en algunos aspectos que fue necesario precisar. Los principales autores citados fueron Javier Maderuelo (2013), Joan Nogué (2007), Alain Roger (2007) y Jean-Marc Besse (2010). También se consideraron autores como John Brinckerhoff Jackson (2010), David Frisby (2007), Eduardo Martínez de Pisón (2009), Georg Simmel (2014), Denis Cosgrove (2008), Milton Santos (2000), Horacio Capel (2002) y Henri Lefebvre (2013). Si bien, todos estos autores presentan conceptualizaciones acerca de la noción de paisaje, no se puede perder de vista que obedecen y se sostienen en posturas donde el eurocentrismo –con la posible excepción de Milton Santos– pareciera permear aún sus discursos, pues en tales argumentaciones las miradas sobre el paisaje urbano de la ciudad latinoamericana son escasas o prácticamente inexistentes. A pesar de ello, funcionaron como un soporte teórico que permitió dar estructura al camino tomado en esta investigación pues fueron abordados e interpelados de manera crítica. Como complemento y contraste se investigó en la construcción del ser y hacer latinoamericano con el vínculo entre cultura y paisaje. En este sentido, los principales autores citados fueron José Martí (1989), José Lezama Lima (2017), Alejo Carpentier (1996), Alfonso Reyes (2012), Rafael Gutiérrez Girardot (2004), Rufo Caballero (2000), Miguel Rojas Mix (1992) y Edmundo O’Gorman (2016).

¹⁹ En este sentido se recurrió a estudios europeos que abordan el paisaje desde una perspectiva fenomenológica con autores como Joan Nogué (2007), Javier Maderuelo (2013), Alain Roger (2007), Agustín Berque (2009), Jean-Marc Besse (2010) y Ana María Moya (2011). Otros autores anglosajones destacados en los temas de paisaje son Simon Schama (1996), Stephen Daniels (2000) y James Corner (2014).

Para atender una noción específica de paisaje urbano se analizaron, desde esa misma perspectiva crítica, los emblemáticos textos de Kevin Lynch (1998) y Gordon Cullen (1974) con el fin de precisar su alcance y definir unos límites acordes con los propósitos planteados. En cuanto a la argumentación que se adoptó con relación a las paradojas, fue necesario acotar el campo que se desarrolla en esta investigación, pues existe una diferencia clara entre *contradicción*, que es el significado asignado frecuentemente al término paradoja y, *tensión*, que es el sentido que se le reconoce aquí. Si bien, las paradojas pueden ser la manifestación de contradicciones irresueltas como se reseña en algunos diccionarios, la palabra tensión es un término más apropiado para entender las relaciones disonantes que se mantienen presentes en el espacio urbano pues se trata de fuerzas discursivas que no logran resolverse²⁰. Su conceptualización se fundamenta en varios autores, pero en particular, proviene de los razonamientos de Gilles Deleuze (1971) planteados en la *Lógica del sentido*. Dado que las paradojas están vinculadas con el discurso, fue necesario indagar el alcance que tiene este término y que desde Michel Foucault (1992) se complementa con lo propuesto por Deleuze (1971) y otros autores. En este caso, se adoptó una postura desde el análisis del discurso con el fin de desentrañar los enunciados que sostienen los elementos estructurantes como parte de los modelos de ciudad. Para ello se estudiaron autores como Van Dijk (2006) y las reflexiones de Cortés y Camacho (2003).

La aproximación a la imagen dialéctica se hizo posible a partir de la mirada de Walter Benjamin (2009), Susan Buck-Morss (1995), Georges Didi-Huberman (2014) y Bruno Tackels (2010), entre otros. Al proponer esta manera de abordar el paisaje urbano, se entiende que la relación entre sujeto y ciudad produce de manera constante imágenes en una doble relación, pues, así como el sujeto reconfigura poéticamente un paisaje urbano tamizado socioculturalmente, es a su vez constituido por ese paisaje urbano que lo define y le otorga una identidad como sujeto urbano. Las imágenes dialécticas traen al presente las tensiones que en el paisaje urbano dan cuenta de su transitoriedad histórica (Buck-Morss, 1995). Unas imágenes que solo se pueden develar en el presente, tal como señala Benjamin (2009), y que están siempre acompañadas de los atributos intangibles de su poética. Esto quiere decir que esta aproximación, en esencia, conjuga dos situaciones; por un lado, al formar parte de un hecho fenomenológico, atiende al fenómeno mismo que se produce mediante la percepción desde los sentidos; mientras, del otro, alude a la teoría crítica que indaga en las tensiones y desencuentros que surgen en la interpretación de las imágenes dialécticas.

²⁰ Otros autores que abordan la paradoja son G.K. Chesterton (1956), Antoine Compagnon (1993) y Buciu-Gluksmann (2006), entre otros.

La Modernidad se abordó a partir de algunos textos de Marshall Berman (2011) y Fredric Jameson (2004) para nombrar los más importantes y en cuanto a la fenomenología se consideró estudiar a Maurice Merleau-Ponty (1985). Otros autores que se tuvieron en cuenta como referentes teóricos fueron Martín Heidegger (2017), Henry Bergson (1959), Régis Debray (1992), W. Worringer (1975) y R. Assunto (1989). Cada uno de ellos aportó, desde su óptica a las discusiones planteadas tal como se verá más adelante. Asimismo, se incluyeron textos de historia y teoría de la ciudad, en particular, de la ciudad latinoamericana para precisar los tipos de discursos presentes en su largo desarrollo histórico. Ofrecieron sus aportes como marco histórico-crítico los textos de Marina Waisman (1995), José Luis Romero (1976), Ramón Gutiérrez (1992), Germán Mejía (2000), Silvia Arango (2012), Jaime Salcedo (1996), Manuel Lucena (2006) y José Salazar (2018). También se consideraron las aproximaciones críticas de Carlos García Vásquez (2004) y desde los estudios culturales, las de Santiago Castro-Gómez (2010).

La idea de lugar, se vinculó en el sentido que lo propone Aldo Rossi (1982) en su relación con el *locus*. Beatriz García Moreno (2000) señala que “se ha planteado la necesidad de volver la mirada sobre el *locus* donde acontece la cultura y la vida misma, recuperando la complejidad que este concepto encierra, en cuanto incluye vinculaciones con la memoria, con la historia, con los horizontes específicos de la existencia” (pág. 23). Por su parte Marina Waisman (1995) señala que la transformación del espacio en sus potencialidades por cada grupo humano le imprimirá sus propias lógicas y su particular historia cultural: “El lugar tiene una historia (sic) está calificado por esa historia” (pág. 26).

La poética fue vista, en parte, desde la perspectiva que plantea la línea del doctorado en los textos de Aurelio Horta (2015) y Beatriz García Moreno (2019), en particular con las publicaciones *Iniciales poéticas de ciudad* y *Fundamentos y prácticas poéticas* que recogen distintas aproximaciones desde este campo y que se vinculan con la estética, la ciudad y la cultura. En este sentido aportaron también las tesis de Rafael Francesconi (2018) y Luz Teresa Gómez (2017). Fue necesario, igualmente, complementar esta mirada con textos de Gastón Bachelard (2012), Stefan Morawski (1977) y Jordi Claramonte (2017), entre otros. Es claro que los textos que dan origen a la noción de la poética parten de filósofos como Aristóteles (2004) y Platón (1986); sin embargo, esta noción de lo poético se ha venido ampliando a lo largo del tiempo. Por lo anterior, se hizo necesario situar el ámbito en el que se despliega esa “sustantiva cualidad estética” (pág. 14) tal como señala Horta, en el presente de las imágenes dialécticas. Ello se da cuándo un sujeto activo, a partir de su

experiencia, percibe la ciudad y la reconfigura como paisaje urbano en virtud del desencadenamiento de memorias, recuerdos e imágenes que esa acción le provee junto con su bagaje sociocultural. Esto le permite establecer ese vínculo constituido de “materia y espíritu”²¹ con la ciudad que habita e interroga y que posee sus propias temporalidades.

Los demás temas que se trabajan en esta investigación aparecen de manera transversal apoyando, confirmando, refutando o contraponiendo posturas con el fin de que la problematización de la noción de paisaje urbano que se construye en esta investigación tenga un mayor peso desde el punto de vista conceptual y metodológico. De esta manera, este trabajo toma distancia de las aproximaciones tradicionales donde el paisaje se considera como un objeto externo al sujeto para ser contemplado o descrito y, al que se asocian preferentemente elementos de la naturaleza o del espacio público.

1.6. Metodología

Para cumplir con los objetivos trazados, se propuso una *metodología* que tomó como referencia trabajos previos adelantados por Beatriz García Moreno (2005), quien también ha dirigido esta tesis con sus trabajos sobre Bergson (1959) y, Aurelio Horta Mesa (2019), desde el ámbito de la poética. Otros autores que contribuyeron para la estructuración de la metodología fueron Gilles Deleuze (1971) y Didi-Huberman (2014) para las paradojas, Walter Benjamin (2009), Susan Buck-Morss (1995) y Bruno Tackels (2010) en la imagen dialéctica y Javier Maderuelo (2013), Jean Marc Besse (2010) y Alain Roger (2007) en la noción de paisaje, para citar algunos de los más relevantes²². La experiencia, vista desde esta perspectiva, dejó hablar al fenómeno que se desplegó y develó en el presente, mediante una arqueología, los sustratos del pasado. Ello permitió proponer una metodología que se construyó a partir de ese proceso de aproximación y diálogo con el fenómeno. De esta manera fue posible encontrar en él la estructura más adecuada para la caracterización de las paradojas.

Esta indagación, desde la experiencia y la percepción, permitió encontrar e identificar conexiones, relaciones y tensiones en la manera como ha sido asimilado y reconocido el paisaje urbano desde dos perspectivas que, para este caso son esenciales: por un lado, desde la cultura urbana de una ciudad latinoamericana y, por otro, la fenomenológica. La primera, entendida como

²¹ En el sentido que plantea Bergson y que recoge Beatriz García Moreno (2005).

²² En el desarrollo de esta introducción se da cuenta de los autores que se consideraron en su momento para estructurar esta investigación.

la propone Gorelik (2010) que refiere a “las imágenes urbanas, las formas de los edificios, la forma de los trazados, la forma de los árboles y de los monumentos, de las vestimentas y de los artefactos, formas en las que se matiza una cultura y que a su vez contribuyen a matizarla” y que “no suelen ser explotadas en su capacidad informativa” (pág. 14). En este sentido interesa entender esas formas que funcionan como los elementos estructurantes del paisaje urbano²³. La segunda, la fenomenológica, refiere al estudio de las paradojas como un fenómeno que caracteriza el paisaje urbano y que logran dar cuenta de esas singularidades culturales que son develadas mediante el tamiz que el sujeto, en este caso el investigador, les imprime al apropiárselas poéticamente como paisaje urbano. Al respecto, Merleau-Ponty (1985) señala que “El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras...” (pág. 19). En este caso, se trata de la intersección de las experiencias que tiene el sujeto cuando percibe los elementos de la ciudad que le permiten componerla y recomponerla para sí, poéticamente, como paisaje urbano²⁴. El interés por estas dos tendencias se encuentra en la necesidad de lograr una mejor comprensión de la relación entre la vida urbana y su anclaje a un territorio que se encuentra sustentado en valores culturales que operan bajo sus propias lógicas, contradicciones y logros. En ellas, la noción de paisaje urbano despliega un conjunto de variables que hacen posible una interpretación más ajustada al contexto de una ciudad como Bogotá considerada como área de estudio.

Como ya se ha mencionado, llevar a cabo la indagación en los sustratos de la ciudad implica actuar a modo de una arqueología²⁵, que, en términos metodológicos, va del presente hacia atrás en el tiempo para poder rastrear, en ellos, los discursos que sostienen las acciones sobre la ciudad tal como se verá más adelante. Una tarea no exenta de idas y vueltas pero que permitió hilar un discurso donde confluyeron: las nociones de paisaje y paisaje urbano, historia urbana, sus normativas y modelos de ciudad, la perspectiva latinoamericana acerca del paisaje, modernidad y

²³ La discusión acerca del culturalismo la interpreta Carlos García (2004) en la visión de Françoise Choay, quien, según el autor, popularizó el término culturalismo en referencia a la mirada sobre la ciudad que tuvieron algunos autores desde el siglo XIX al vincularla con el pensamiento de August W.M. Pugin, con Ruskin, Morris, Sitte y Unwin (pág. 4). Para García (2004), en la actualidad esta visión apunta a la reivindicación de la tradición y la identidad local que, según el autor, ha demonizado a la globalización y la cultura de masas.

²⁴ Merleau-Ponty (1985) dice: “La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas” (pág. 10).

²⁵ Al respecto, Foucault (2011), en su *Arqueología del saber* recurre también a la figura de las capas o sustratos. Establece una distinción en la manera como la historia ha abordado el análisis de las ideas y el saber, planteando una crítica a lo que él llama *documento* que, convertido en *monumento* solo adquiere sentido por la restitución de un discurso histórico.

modernización, imagen dialéctica, poética y discurso como los más esenciales. En tal sentido, las posturas de los autores escogidos fueron discutidas y precisadas a partir de las deducciones del investigador que, sumado a la experiencia con la ciudad, al entender las paradojas y su poética como fenómeno, pudo establecer tres dimensiones de esa experiencia que se presentan a continuación de manera resumida y que permitieron estructurar el proceso metodológico de la siguiente manera (ver figura 1).

Configurar: implica el reconocimiento de los elementos estructurantes del paisaje urbano y su descripción como imagen plástica a partir de las cualidades espaciales percibidas en un primer acercamiento que impacta los sentidos y los afectos al desencadenar memorias y recuerdos. Mediante esa descripción se configura un paisaje urbano donde los elementos que lo estructuran se identifican a partir de sus características formales, sus relaciones espaciales, color, texturas y materiales que junto a las prácticas permiten establecer diferentes tipos de vínculos o no entre ellos.

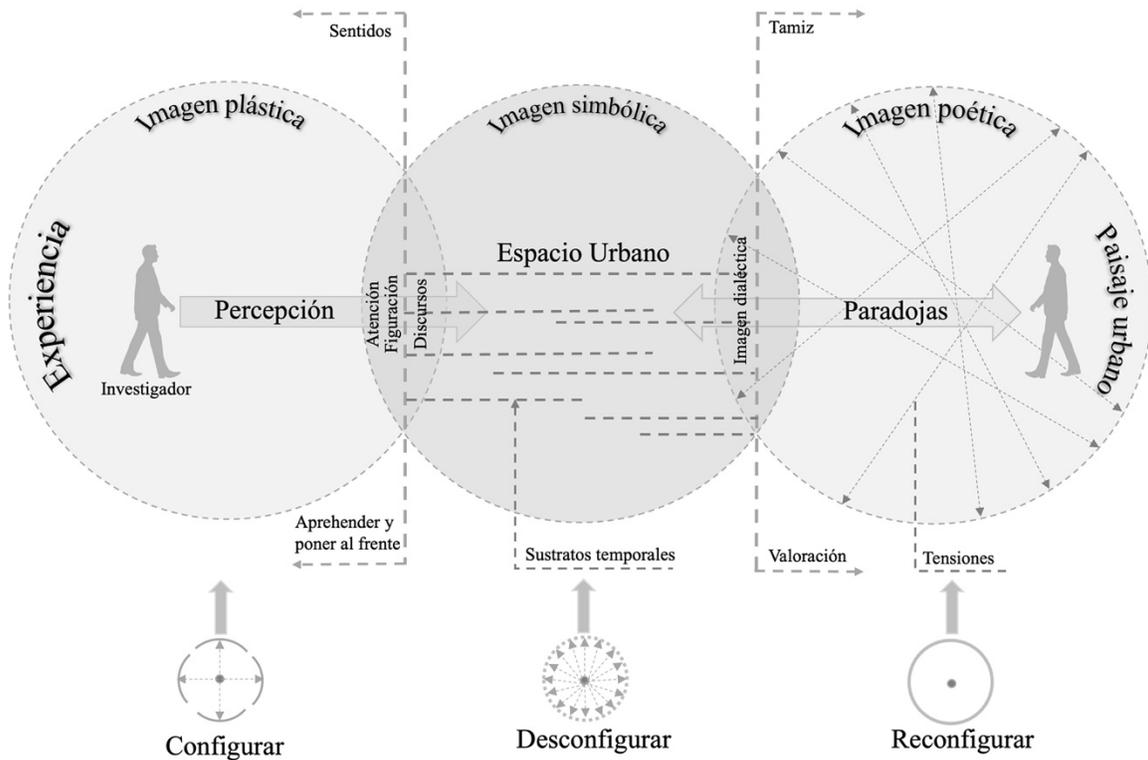
Desconfigurar: comprende la individualización de cada uno de los elementos estructurantes mediante un proceso que implica situar, a la manera de una arqueología, estos elementos en los sustratos temporales que correspondan junto a los discursos que los sostienen y, en relación con el campo simbólico donde se encuentran inscritos, con el fin de hacer evidentes sus acuerdos y desacuerdos. Esta operación permite interpretar de manera crítica lo que cada uno de ellos aporta al presente del paisaje urbano, así como las contradicciones y tensiones que imprimen en las relaciones con los demás elementos del espacio urbano.

Reconfigurar: en la reconfiguración, el sujeto investigador reconoce en la potencia de las imágenes dialécticas una singular poética que le permite apropiarse ese *espacio urbano* percibido en imágenes poéticas de *paisaje urbano*. Es aquí donde esas imágenes dialécticas dan cuenta de la paradoja. Implica ajustar de nuevo todos los elementos, pero, ya decantados y situados en sus relaciones de tensión. Si bien, podría decirse que la poética atraviesa los tres momentos de la experiencia, es en la etapa final donde las imágenes de paisaje urbano estallan con toda su potencia²⁶.

²⁶ De acuerdo con lo expuesto por Benjamin (2009) acerca de las imágenes dialécticas de lo cual se hablará con mayor amplitud más adelante.

Figura 1:

Metodología para interpretar los tres momentos de la experiencia (resumen)



1.7 Estructura del documento

El documento como ya se ha venido presentando, está estructurado de la siguiente manera: La *Introducción* contiene la tesis propuesta, el problema y su justificación, la hipótesis, los objetivos, los referentes teóricos que indagan en los tópicos considerados en este trabajo como son: paisaje, paisaje urbano, experiencia, paradojas, pensamiento latinoamericano, discursos, imagen dialéctica y poética, así como la metodología –presentada de manera sucinta– dividida en tres secciones: *configurar*, *desconfigurar* y *reconfigurar* y la *selección del área de estudio*. Le sigue el *Capítulo 1* que presenta el *marco teórico* que se subtituló: *una poética que interpreta el doble rostro del paisaje* con los argumentos que sostienen la investigación y se subdivide en los siguientes ítems: *Paisaje y pensamiento latinoamericano: “un disparo dialéctico” al doble rostro del paisaje*, *Paisaje urbano: miradas desde el urbanismo y la arquitectura*, *Las paradojas o antinomias como un fenómeno inherente al paisaje urbano* que incluye tres sub ítems que explican cada uno de

los momentos de la experiencia que son el soporte para la metodología; *Paradojas y percepción en la experiencia con la ciudad. La descripción como imagen plástica; Paradojas y discursos: entre sus encuentros y desencuentros emerge la imagen simbólica* y, finalmente, *Paradojas e imágenes dialécticas devienen en imágenes poéticas*. Finalmente, la *Metodología* explicada de manera más amplia. Este apartado conecta ambas instancias para dar mayor consistencia a la tesis desarrollada explicando la postura teórico-conceptual tomada en esta investigación, así como el camino que se construyó para la caracterización de las paradojas. Le sigue, el *Capítulo 2* con la caracterización de la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación y el *Capítulo 3* con la caracterización de la Paradoja de la Tradición vs la Novedad. Finalmente, el *Capítulo 4* recoge las conclusiones y reflexiones acerca de los resultados de la investigación.

Para el primer capítulo se acudió a la consulta de diferentes autores en función de los temas relevantes ya citados y que se explican con mayor detalle más adelante. Para los otros dos capítulos se acudió a la consulta de fuentes primarias como planimetrías, documentos originales, artículos de prensa, revistas o fotografías. Como fuentes secundarias se acudió a textos y relatos abordados de una manera crítica, algunos de los cuales se han incluido para acompañar los distintos momentos del proceso con sus aportes a las discusiones planteadas. Se trató de presentar todo el material planimétrico en dos formatos: planos tomados de fuentes documentales primarias y dibujos a partir de levantamientos y visitas a las edificaciones y lugares estudiados, así como bocetos realizados por el autor de esta investigación. En ambos casos, se trató de presentar un amplio acervo de imágenes con suficiente material visual, para que aquellos lectores que no conocen los sitios estudiados puedan configurar su propio paisaje urbano.

En cuanto a la citación de autores y referencias se tomó la decisión de incluirlas al pie de página con el fin de ampliar, complementar, contrastar o aclarar algunos de los argumentos presentados. Estas citas al pie funcionan como una suerte de intertextos que entran a dialogar, confrontar o divergir desde los bordes con los argumentos presentados. Son en realidad umbrales que establecen conexiones con otras posturas o miradas y se proponen dado el amplio espectro de discursos que los temas tratados aquí convocan. En algunos casos, dada la importancia de sus argumentos, se han mantenido los más esenciales como citas textuales dentro del cuerpo general del texto. Se procuró, también, parafrasear a los autores citados para mantener un ritmo de lectura coherente y continuo, manteniendo las citas al pie de página solo como complemento para ampliar esos diversos temas en el caso que el lector así lo requiera.

1.8 Las áreas de estudio

Para la caracterización de las paradojas se escogieron dos sitios que, desde la experiencia del investigador en sus continuos recorridos por la ciudad, conservan hechos urbanos del pasado que identificó como permanencias²⁷, las cuales, llamaron la atención por la manera como dialogan o no con los hechos del presente²⁸. Se perciben en estos dos sitios múltiples transformaciones donde el diálogo entre los elementos que configuran el espacio urbano se advierte en tensión, fracturado o en desacuerdo, no solo con el espacio que ocupan, sino con los demás elementos que los acompañan. Se aprecian también los acuerdos y disensos en la manera como la ciudad ha resuelto la configuración de su espacio urbano en términos del diálogo disonante entre los accidentes geográficos y las formas de ocupación urbana, así como con la ambigua relación entre los hechos urbanos del pasado, entendidos como tradición y la presión modernizadora para transformarlos o desaparecerlos, interpretados como novedad.

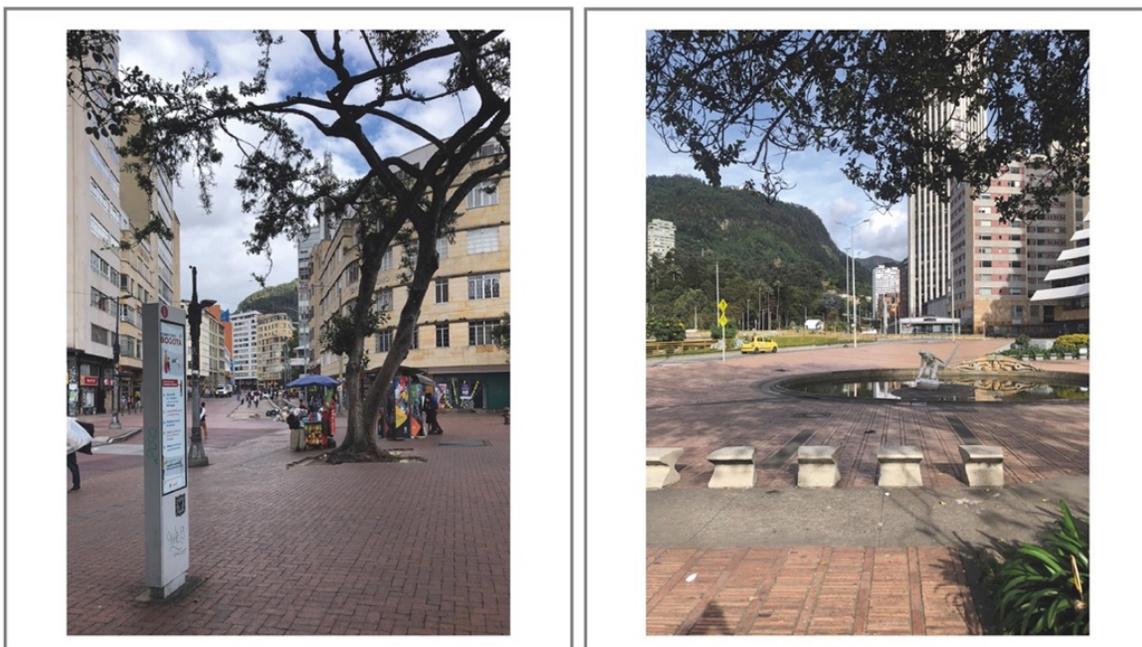
De acuerdo con lo anterior, se seleccionó para la caracterización de la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación, que compete al orden espacial de la ciudad, un sitio localizado en la Avenida Jiménez o Eje Ambiental a la altura de la Plazoleta del Rosario en el centro histórico de Bogotá que ha sido modificado de manera continua durante los dos últimos siglos y donde un accidente geográfico, el río San Francisco, desapareció para dar paso a una avenida que lo canalizó. Sin embargo, en la actualidad se intuye cómo la forma del río y sus meandros fungen hoy como una suerte de permanencias acompañadas por una de las últimas intervenciones de la avenida que intentó traer el río a superficie para recuperar la memoria del accidente geográfico y que pareciera estar siempre a la espera de una nueva intervención. En esa tensión continua entre geografía y ocupación, el espacio urbano no termina por consolidarse y la paradoja da cuenta de esa tensa relación (ver figura 2).

²⁷ Las consideraciones acerca de las permanencias las toma Rossi (1982) de Poète y Lavedan. De acuerdo con Rossi, las persistencias como fenómeno “se advierten a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, pero también a través de la persistencia de los trazados y del plano” (pág. 99).

²⁸ Aldo Rossi (1982) dice respecto al área de estudio que “El área-estudio puede, por lo tanto, considerarse una abstracción respecto al espacio de la ciudad; sirve para definir mejor cierto fenómeno. Se daba por ello, en parte, una definición del área-estudio como método de trabajo y una definición del área-estudio más compleja entendida como elemento cualitativo específico de la ciudad” (pág. 113). El área-estudio puede estar definida por el sistema viario o por características históricas que coinciden con un hecho urbano preciso. “Puede verse en su conjunto y se constituye en la proyección de la forma de la ciudad sobre un plano horizontal o por partes determinadas” (pág. 112).

Figura 2:

El paisaje urbano de Bogotá como problema; Avenida Jiménez-Plazoleta del Rosario y Plazoleta de La Rebeca



Para la caracterización de la Paradoja de la Tradición vs la Novedad, que compete al orden temporal de la ciudad, se seleccionó un sitio localizado en el sector de San Diego en el Centro Internacional de Bogotá como es la Plazoleta de La Rebeca. En este sitio, se advierten los consensos y disensos en la manera de intervenir el espacio urbano cuando existen vestigios o huellas del pasado que deberían ser conservadas para el presente. Sin embargo, ese tenso diálogo entre los procesos de modernización y la tradición representada en esas huellas supervivientes como la escultura de La Rebeca y parte de su entorno, llevaron a la desaparición del antiguo Parque del Centenario con la construcción de la carrera décima y luego con la ampliación de la calle veintiséis acompañada de los puentes vehiculares a desnivel que la cruzaron en sentido sur-norte. Allí, hicieron su aparición los grandes rascacielos de la ciudad hacia finales de la década de los años sesenta del siglo pasado y su consolidación posterior en los años setenta. En este espacio urbano, que tampoco acaba por consolidarse, se percibe cómo la tradición se enfrenta de manera continua con la novedad de los procesos modernizadores y que la paradoja hace evidente con todas sus tensiones.

1. Marco teórico

Una poética que interpreta el doble rostro del paisaje

“Efectivamente, sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética”

Javier Maderuelo (2013)

“El paisaje había caído en una región incierta y olvidada como género periclitado e insustancial de la pintura, en una serie de recetas de aplicación para urbanistas, en una metodología de análisis para geógrafos o se había extraviado como caballo de batalla de las reivindicaciones de grupos ecologistas”

Javier Maderuelo (2013)

En décadas recientes, los estudios sobre el paisaje se localizan en el terreno de lo transdisciplinar, pues desde allí, se intenta dar cuerpo a conceptualizaciones de mayor alcance y complejidad. Es así, como desde el urbanismo y la arquitectura, así como desde la geografía social, la sociología, la antropología y en general, las ciencias humanas, se habla de paisaje, ya sea como imagen, como herramienta de análisis y gestión o como una representación desde lo sociocultural. Estos saberes han alimentado la larga discusión como parte de una fenomenología que aporta en términos del reconocimiento de las cualidades que componen el paisaje y que refieren a los sentidos, las experiencias o las percepciones que se materializan en imágenes.

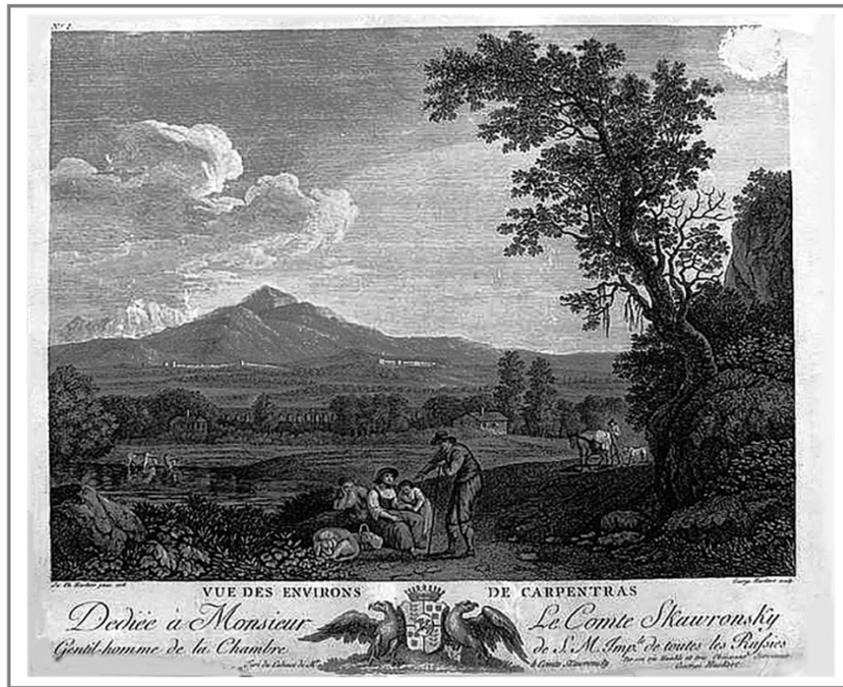
Para contextualizar esta discusión acerca de una noción paisaje se debe retroceder muy atrás en el tiempo donde se comienzan a vincular dos hechos que implican, desde la perspectiva de Alain Roger (2007), distanciamiento y cultura²⁹. Así, el paisaje, a secas, mediante la percepción y la experiencia constituyó para occidente un vínculo subjetivo entre el sujeto y el medio al fundamentar una cultura de la mirada (Maderuelo J. , 2013). Esta noción, cimentada en términos del distanciamiento del objeto y la cultura puede ser rastreada desde sus incipientes manifestaciones en la Europa del Trecento como la que surge del relato del poeta Petrarca y su ascenso al monte Ventoux que recoge Burckhardt (1962) en *La cultura del Renacimiento en Italia*. El autor reconoce

²⁹ Dice el autor: “La percepción de un paisaje, esa invención de los habitantes de las ciudades, como veremos en breve, supone a la vez distanciamiento y cultura, una especie de *recultura*, en definitiva” (pág. 32). Roger (2007) en este estudio refiere a Augustin Berque (2009) quien ya había presentado aproximaciones para la construcción de una “doctrina” del paisaje.

en Petrarca a un hombre completamente moderno que puede dar fe de la importancia del paisaje para el alma sensible. Petrarca conoce la belleza de las formas rocosas y distingue la significación plástica de un paisaje y su utilidad³⁰. Será en la ascensión al Monte Ventoux donde el poeta despliegue una visión panorámica que se construye desde la experiencia y donde el alma sensible presagia el sentimiento de lo sublime al quedar en estado de arrobamiento frente al panorama que se presenta ante sus ojos (ver figura 1-1). Esta experiencia que vincula naturaleza y representación recogida en la escritura, configura, según Burckhardt (1962) una de las primeras apropiaciones del paisaje³¹.

Figura 1-1:

Vista del Monte Ventoux, Jacob Philipp Hacker siglo XVIII



Nota. Tomado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki>

Maderuelo (2013) señala que, para la mitad del siglo XVI, todavía no existía una palabra específica que sirviera para nombrar los fragmentos de naturaleza que aparecían en las pinturas, esto quiere decir que la ausencia de un término específico que definiera esa relación entre sujeto y

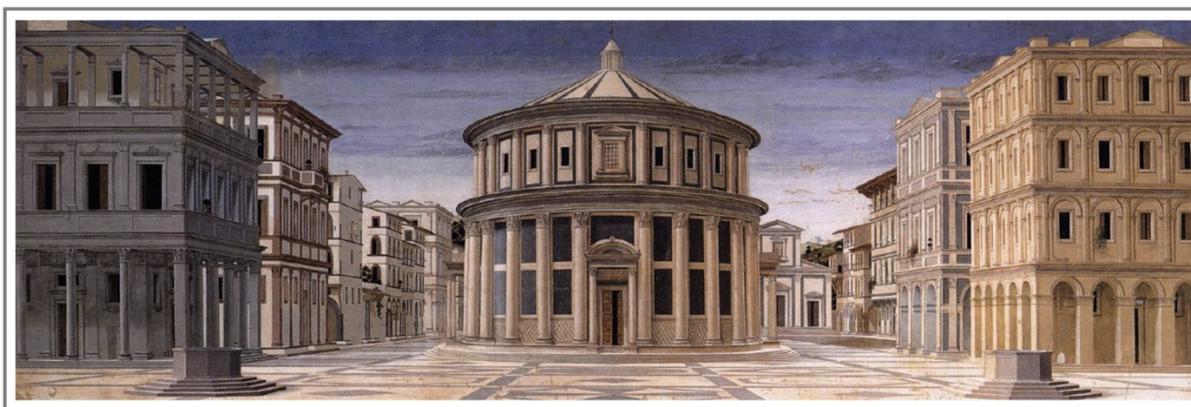
³⁰ Burckhardt (1962) sitúa, a su vez, a Dante como un precursor en el contexto de la Italia de San Francisco de Asís que en sus cánticos ha depurado la naturaleza y la ha liberado de toda influencia diabólica.

³¹ Otro testimonio que rescata Burckhardt (1962) es el de Eneas Silvio (Pío II) quien en el Quattrocento será el primero en describir el paisaje italiano con detalle recreando el motivo pintoresco de la tierra de Capo di Monte.

territorio observado, representado en la pintura, no era suficiente para hablar de una noción de paisaje. Vasari (1973) en *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* utilizará los términos *paese*, *paesi* y *verzura*. Sin embargo, el tema de los fondos³² de los cuadros parecía un asunto de distracción para este autor. Refiriéndose a Paolo Uccello afirmaba que hubiese sido un pintor de mayor valía que Giotto, si no se hubiese distraído en los asuntos de la perspectiva que lo llevó a caer en un estilo seco y lleno de perfiles. Añade que sus estudios violentaban la naturaleza dando como resultado una obra forzada, difícil y de pésimo estilo.

Figura 1-2:

Ciudad Ideal, atribuido a Piero Della Francesca, 1475 aprox.



Nota. Tomado de: Galerías Nacional de las Marcas, Urbino. CC

<http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/citta-ideale/>

Se refería Vasari (1973) a uno de los precursores del paisaje urbano, precisamente por introducir el uso de la perspectiva que transformó la forma de percibir el mundo. Existen otros precursores en la pintura como Piero Della Francesca a quien se le atribuye la representación de una ciudad ideal donde desaparece casi toda referencia a la naturaleza y se introduce un tema que se desarrollará paralelamente como es el de las ciudades utópicas o ciudades ideales, prefigurando el paisaje urbano como tema de representación. En ellas no existe una sola referencia a la figura humana en la composición (ver figura 1-2)³³.

³² Por fondos se entienden los paisajes incipientes (muchos de ellos ya armados en la caja perspectiva) que comienzan a ser pintados como complemento y ambientación de las figuras que aparecen en primer plano.

³³ Atribuido a Piero Della Francesca (1475). Otros nombres propuestos para determinar su autoría son Luciano Laurana o Francesco di Giorgio Martini. Tomado de: <https://quattrocento.wordpress.com>

Un autor que va más allá indagando en el origen del paisaje³⁴ es Agustín Berque (2009), quien sitúa el nacimiento del paisaje en la China de las seis dinastías, esto es, hacia la primera mitad del siglo IV³⁵. Vincula en este caso, la religión taoísta como el eje estructurante que determinó la relación con la naturaleza al dar valor sagrado a la montaña y erigirla como símbolo de la morada ideal donde prima su conexión con el mito³⁶. A pesar de las consideraciones sobre la condición moderna del paisaje, consolidada en el ámbito de la estética a partir de los siglos XVII y XVIII³⁷, Berque (2009) ha planteado la necesidad de establecer diferencias con aquellas culturas que, si bien elaboraron imágenes inspiradas en la naturaleza, no se podrían considerar como sociedades paisajeras³⁸, para utilizar el término que acuña el autor. En *El pensamiento paisajero* señala las dificultades para establecer si en realidad ya existía una noción de paisaje en civilizaciones antiguas. Para resolver esta disyuntiva propone, en primer lugar, hablar de “nacimiento” del paisaje a diferencia de “invención” como se encuentra tradicionalmente en muchos autores. Establece los siguientes criterios para saber si hay una correlación directa entre paisaje y sociedad: el primero, se refiere a que exista una literatura, ya sea oral o escrita que cante la belleza de los lugares y que incluya una toponimia; es decir, que se establezca una relación directa entre el nombre del lugar y su representación. El segundo criterio es que existan jardines de recreo o disfrute. El tercero, que exista una arquitectura pensada para disfrutar las vistas. El cuarto criterio, que la pintura lo haya representado. El quinto, que existan palabras que lo definan o signifiquen paisaje. El sexto, implica reflexiones explícitas acerca del paisaje³⁹ (pág. 60).

³⁴ La mayoría de autores coinciden en situar el nacimiento del paisaje en la Europa del Quattrocento. Denis Cosgrove (2008), a diferencia de los otros autores citados, señala que el paisaje está asociado a una formación social entendida en el sentido marxista y afirma en el libro *Landscape Theory* que su nacimiento fue en Italia: “I attribute the origins of landscape idea to the experience of bourgeois citizens in the Italian city states in relation to land, and to humanist culture generated out of their experience, paying specific attention to spatialities connected to new technologies of vision and representation (linear perspective)” (pág. 24).

³⁵ Una manifestación que coincide con “el momento mismo en el que, a la inversa, la ortodoxia agustiniana iba a desviar la mirada europea de la amenidad del mundo exterior” (Maderuelo & (D.), pág. 196) razón por la cual va a retardar el advenimiento del paisaje en Europa. De acuerdo con (Cheng, 2012), el paisaje en China no se aborda como mera pintura naturalista ni como “animista” donde se pretenda antropomorfizar las formas exteriores de un paisaje y tampoco como una representación de vistas hermosas para el disfrute; está atravesado y sostenido por la religión taoísta. En realidad, se trata de la proyección de la propia naturaleza profunda del hombre que se encuentra habitada por su visión interior.

³⁶ En este sentido se pueden explorar otras aproximaciones como las de Yi-Fu Tuan (2015) y Françoise Cheng (2012).

³⁷ Si bien se considera que el paisaje aparece en el Quattrocento en Europa, es a partir del período romántico donde se va a constituir bajo un régimen estético dentro de las categorías de lo bello y lo sublime.

³⁸ Desde esta perspectiva, las culturas precolombinas, así como las europeas hasta finales del siglo XIV no se reconocerían como sociedades paisajeras.

³⁹ De acuerdo con estas consideraciones la cultura romana, por ejemplo, cumpliría solo parcialmente con algunos de estos criterios (no cuenta con el tercero donde la arquitectura se vuelca al *atrium*). En cuanto a la pintura de las casas romanas (frescos), de la cual se conservan algunos trabajos donde se evidencian representaciones de la naturaleza, para Berque (2009) no existe paisaje, sino una derivación del arte de los jardines que no están reunidas en un léxico consistente. De acuerdo con este autor: “El Gaffiot traduce *topia*

A partir del argumento anterior, Alain Roger (2007) se propone hablar de una *artearización* del paisaje, expresión tomada de Charles Lalo, que, a su vez la había rescatado de Montaigne, de artearizar la naturaleza. Esta idea radica en considerar que la naturaleza se presenta espontáneamente a través de un arte que le es extraño. Sucede de dos maneras: una directa o *in situ* y otra indirecta *in visu* que están sujetas a la mediación de la mirada. Roger (2007) explica la artearización comparando el cuerpo femenino visto desde el campo del arte donde mediante la elaboración de modelos autónomos: pictóricos, escultóricos, fotográficos se incluyen bajo el concepto genérico de desnudo por oposición a desnudez. Establece una relación entre la dualidad *Desnudez Desnudo* asociada a *País Paisaje* donde retoma una frase de René-Louis de Girardin: “Recorriendo largos caminos e incluso en los cuadros de artistas mediocres, solo se ve *país*; pero un paisaje, una escena poética, es una escena elegida o creada por el gusto y el sentimiento” (pág. 22). Una frase donde ya se introduce la mirada estética romántica.

La relación entre *país* y *paisaje*, para Roger (2007), no se remonta más allá del siglo XV y establece una diferencia entre las palabras que aparecen en la mayoría de lenguas occidentales: *Land-landscape*, en inglés, *Land-Landschaft* en alemán, *landschap* en neerlandés, *ladschap* en sueco, *landkal* en danés, [*pays-paysage en francés*]” (pág. 23). Para el español son las que relacionan país y paisaje, mientras en italiano *paese-paesaggio*, “en griego moderno *topos-topio*, y también, parece ser, aunque sin radical común, en árabe, *bilad-mandar*” (pág. 23). Por otra parte, se debe mencionar que la noción de paisaje en occidente se nutrió igualmente con imágenes como las que provenían de los jardines construidos bajo la influencia del islam ya planteado por Berque (2009). Michel Baridon (2005) menciona en su libro *Los jardines* que, durante un largo período, entre la Edad Media y el Renacimiento, se suceden hechos donde las mentalidades y las ideas no permanecieron fijas. La condición de contemplación implícita en el jardín será una larga elaboración que dependerá igualmente de los procesos urbanos de las ciudades medievales y de la forma de representar la naturaleza en la alta Edad Media, asociada a la producción de imágenes, teniendo en cuenta que, en concepto de este autor, las invasiones bárbaras habían llevado a un descenso general en el nivel de civilización⁴⁰ a casi toda Europa. Desde los jardines construidos en los alrededores de las fortalezas

por “paisajes al fresco” (está en plural, el singular no está recogido, y esto no es insustancial: no hay concepto tras esas figuras). Además, la lengua latina nunca ha relacionado estos motivos de las *amoenia* (o *loci amoeni*, *loca amoena*, *amoenitas locorum*, expresiones que se aplican a los encantos del entorno) para integrarlos a una verdadera noción de paisaje” (pág. 60). En conclusión, para Berque (2009) lo romanos tenían sensibilidad paisajera, pero no pensamiento paisajero. *Gaffiot* traduce *Grafito*, gráfico.

⁴⁰ Estas posturas que consideran la Edad Media como una época oscura o que significó, tal como expresa Baridon (2005), un “descenso en el nivel de civilización” (pág. 221) deben ser debidamente matizadas y revisadas con mayor profundidad.

de Omeya en Siria hacia la segunda mitad del siglo VII hasta la aparición de los primeros jardines en la Edad Media, Europa pasó por un largo período durante el cual se fusionaron elementos de la cultura musulmana representados principalmente en la introducción del jardín como expresión de la domesticación de la naturaleza en el modelo de la ciudad feudal confinada. De acuerdo con Baridon (2005) esta fusión tuvo su mayor manifestación en España debido a la larga ocupación de su territorio donde el jardín se instaló fusionando elementos árabes y beréberes sentando sus fundamentos y estableciéndose por más de seis siglos⁴¹. Al localizarse al interior de los palacios, el jardín ofrecía no solo espacios de contemplación, sino que involucraba los demás sentidos pues las hierbas aromáticas y los azahares eran su complemento. El jardín, en algunos casos se integró con la arquitectura misma rediseñando el entorno a partir de la transformación estética de árboles, plantas y flores e introduciendo el tema del agua como elemento articulador en esa nueva espacialidad controlada y delimitada, que emergía como pausa refrescante frente a la dureza de la vida impuesta por el desierto. Si bien, esta tradición había sido recogida desde Mesopotamia, fue integrándose y enriqueciéndose con nuevos elementos y diseños que llegarían más tarde a la península española.

Desde la perspectiva de Jean-Marc Besse (2010) se puede agregar que el paisaje puede asumirse como el encuentro concreto entre el hombre y el mundo que lo rodea, donde el paisaje es ante todo una experiencia. Lo cual implica que esa experiencia sea tamizada y representada luego en diferentes medios. El autor, en su artículo *El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno* (Nogué & Ed., 2008), basado en los postulados de Franco Farinelli, sostiene, al igual que Claudio Minca (2008), que, gracias a Alexander Von Humboldt, el concepto de paisaje muta de concepto estético a concepto científico. El paisaje pasa del saber pictórico y poético a la descripción del mundo. De esta manera, se “carga” con un significado del todo inédito desde el punto de vista de la historia y de la historia de la cultura, hecho que desemboca, según el autor, en una constitución inevitablemente ambigua de la idea de paisaje contra la que se combate hoy y a la que no se responde en debida forma⁴². Esta reflexión, para Minca (2008) comprende el concepto de paisaje

⁴¹ El autor expresa que: “Si los paisajes impregnados de historia son los que más hacen soñar a los hombres, es fácil comprender que Granada conserve su lugar en la memoria colectiva...La Alhambra...como el símbolo de esa riqueza construido en un espolón rocoso forma un conjunto que se transforma en un paraíso concebido por el hombre” (pág. 77). Estos paraísos como el *jardín de las delicias* situado también en Oriente Medio, se trasladarán a América por otros medios como parte de los imaginarios de un nuevo mundo. “El Paraíso, fue durante mucho tiempo el paraíso terrenal, llamado con frecuencia por los Padres de la Iglesia “jardín de las delicias”” (pág. 19).

⁴² Afirma Minca (2008) que: “La estrategia de Humboldt, sostiene con convicción Farinelli, consiste en utilizar políticamente un doble sentido, donde una misma palabra expresa dos significados distintos y uno de ellos – el más común y frecuente (el de naturaleza estética y literaria) – prevalece, mientras el segundo (con una acepción objetiva, material y concreta, incluso científica) queda en el fondo” (pág. 216).

moderno⁴³. De acuerdo con su argumento, esa noción se funda en un doble sentido “El paisaje es, quizá, el único concepto moderno capaz de referirse a algo y, a la vez, a la descripción de ese mismo algo” (pág. 209). En esta apreciación coincide con Besse (2010) al señalar que en la visión de Humboldt se unifica en una sola palabra, *landschaft* los dos modos de significación del paisaje. Situación que ha llevado a que se lo considere como un objeto que se confunde además con el territorio mismo. Esta operación se denomina objetivación del paisaje, razón por la cual, a partir de esa visión de Humboldt, se transformarán paulatinamente las relaciones entre sujeto, experiencia y lugar. Besse (2010) argumenta que el paisaje pertenece al orden de la imagen, sea mental, verbal, pictórica o diseñada sobre el territorio (*in visu* o *in situ*) coincidiendo con la mirada de Roger (2007). Pero, también es cierto que esa imagen está atravesada por otros factores como son aquellos que provienen del bagaje sociocultural del sujeto y, en particular, de los que tienen relación con los sentidos o las situaciones de carácter emocional. Esta conjunción de factores, determinan el poder de evocación que hace emerger imágenes de paisaje urbano con su carga de sentido o sin sentido⁴⁴.

En este largo devenir de la construcción de la noción de paisaje se encuentra un autor pionero que recoge la tradición anglosajona para su reconocimiento pensada desde América. Se trata del norteamericano John Brinckerhoff Jackson⁴⁵ (2010) quien señala en sus escritos que los paisajes norteamericanos poseen tantas condiciones especiales que deberían ser aceptados por ser tan valiosos como los de otros lugares del mundo. Insiste en que la etimología de la palabra *landscape* incluye un componente humano en su acepción y no debe entenderse solo como el señalamiento de un espacio natural. Define el paisaje como: “una composición de espacios hechos o modificados por el hombre para que sirvan de infraestructura o bagaje para nuestra existencia colectiva” (pág. 39). En este sentido, bagaje implica que la palabra paisaje pone de presente no solo la identidad sino la presencia de quienes culturalmente lo habitan y la historia que comparten. Brinckerhoff (2010) insistirá sobre todo en que el paisaje posee un carácter político y este es tal vez, uno de sus mayores aportes.

⁴³ Ahora bien, Carl O. Sauer (2006) en su texto⁴³ *La morfología del paisaje* señala que: “La tarea de la geografía se concibe como la de establecer un sistema crítico que abarque la fenomenología del paisaje, con el propósito de aprehender en todo sus significados y color la variedad de la escena terrestre...” (págs. 5, 6). El autor complementa la cita aduciendo que los hechos de la geografía son hechos de lugar y que su asociación le otorga relieve al concepto de paisaje.

⁴⁴ Dice el autor que: “El sujeto-que-mira queda inmovilizado para siempre frente a un paisaje pensado científicamente como una fotografía, como un cuadro espaciotemporal, sin reconocer el aparato ideológico y cognitivo que justifica su reconocimiento, su valor como instrumento comunicativo y productivo de saber estratégico y ético” (pág. 217).

⁴⁵ Otros autores anglosajones destacados en los temas de paisaje y ya mencionados son Simon Schama (1996), Denis Cosgrove (2008), Stephen Daniels (2000) y James Corner (2014).

Si se sigue la línea de algunos trabajos sobre el paisaje con enfoque desde lo fenomenológico se puede mencionar *La percepción del paisaje urbano*⁴⁶ de Ana María Moya (2011) quien analiza las diferencias en la concepción del paisaje en Europa y China, enfocada en fortalecer el carácter teórico conceptual dentro del campo de la teoría del paisaje, la cultura urbana y los medios visuales. Su estudio parte de la necesidad de comprender lo que la autora denomina como espacio de percepción, un hecho fenomenológico a través del cual se revela la relación del sujeto con el objeto, en este caso, el lugar que habita y que se encuentra condicionado para su reconocimiento por una mirada que está formada en el campo de la estética y el arte: “El papel del poeta, del artista, es trascendente, puesto que descubre en dicho entorno urbano, objeto de consumo y espectáculo, espacios transparentes, transformándolos en un espacio existencial” (pág. 21). Con espacios o paisajes transparentes se refiere a un entorno urbano que no ha sido asimilado culturalmente por no contar con modelos visuales fundados en el pasado y en la memoria colectiva que ayuden a reconocerlos⁴⁷. Así, “cualquier espacio urbano transparente puede transformarse en paisaje a través de la mirada consciente y la imagen poética” (pág. 22). Acude al término proto-paisaje, término utilizado por Berque (1995) que denota la consciencia de la existencia de dicho entorno y una voluntad de establecer conexiones con él. Para ello debe existir un observador y mediar una distancia cultural. En las sociedades paisajeras existiría un interés por la percepción, el reconocimiento y la apreciación del entorno que producirá representaciones que dependen de su contexto cultural. Moya (2011) plantea que “El paisaje urbano como «vista» - observado como un espacio y entidad física – objeto de observación y representación, está mediado por la cultura que tiende a manipular y filtrar criterios perceptivos” (pág. 96). En la mediación existe un filtro que puede hacer parte del aparato ideológico o estar institucionalizado.

Georg Simmel (2014) en su *Filosofía del paisaje*⁴⁸ afirma que:

El paisaje surge cuando una serie de fenómenos naturales que se encuentran sobre un trozo de corteza terrestre son reagrupados conforme a un tipo específico de unidad -una unidad distinta de la que puedan considerar la mirada del sabio con su pensamiento

⁴⁶ El trabajo de Moya (2011) recoge mucho de las posturas de autores como Maderuelo, Nogué, Berque, Roger, Heidegger, Bergson, Lefebvre, Baudrillard, Virilio y Norberg-Schulz, entre otros.

⁴⁷ El concepto de espacio transparente lo toma de Augustin Berque (1995) expuesto en *Las razones del paisaje* donde establece claras diferencias entre las sociedades paisajísticas y aquellas que no han logrado ese nivel. Las condiciones geográficas, históricas y culturales específicas son las que condicionan, en lo que denomina *médiance*, la construcción del entorno como paisaje. Se trata de la relación entre los componentes morfológicos y una fisiología de la percepción en la cual confluyen las condiciones socioculturales e históricas que modelan esa relación.

⁴⁸ *Die Philosophie der Landschaft* escrito en 1913.

causal, la del adorador de la naturaleza con su sentimiento religioso, la del campesino o el estratega con sus consideraciones finalistas (pág. 18).

Una unidad diferenciada, fragmentada de la naturaleza que para Simmel (2014) siempre es totalidad, una “conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y desvanecerse de las formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal” (pág. 8). Para Simmel (2014) el paisaje debe estar delimitado por un horizonte visual, momentáneo o duradero donde la naturaleza será la base esencial, representado como singularidad óptica, estética o sentimental que separa de esa unidad total (la naturaleza) una parte que “solo puede ser lugar de tránsito de las fuerzas universales de la existencia” (pág. 8). Así, la naturaleza es reconstruida por la mirada del hombre que la separa en “unidades aisladas e individuales llamadas paisaje”. Unidades fragmentadas por efecto de la mirada y por los condicionantes culturales del observador. Simmel (2014) define esto como “un conjunto de formaciones que se rigen por sus propias leyes y que, en virtud de su efectiva autosuficiencia, se sitúan más allá de la entrelazada vida cotidiana, de la abigarrada trama de la vida práctica y subjetiva; me estoy refiriendo a la ciencia, la religión y la cultura” (pág. 12). Los condicionantes culturales del sujeto que mira el paisaje, lo codifican componiendo y descomponiendo sus relaciones y elementos que requieren, ante todo, distancia para ser aprehendidos. “Ante un paisaje, nuestra mirada puede reunir los elementos de distintas maneras, modificando los acentos, al desplazar el centro y los límites” (pág. 17). La carga poética, según Simmel (2014), estaría en el alma del espectador que “instaura el paisaje a partir de la yuxtaposición de los elementos presentes en la naturaleza” (pág. 19). Utiliza la palabra *Stimmung*⁴⁹ que define como la “unidad que colorea, siempre o momentáneamente” en una persona “la totalidad de todos sus contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común” (pág. 18).

En esta búsqueda por encontrar definiciones acerca de la noción de paisaje, que parece no agotarse, cabe citar a Milton Santos (2000) cuando dice que “El paisaje es testimonio de la sucesión de los medios de trabajo, un resultado histórico acumulado. El espacio humano es la síntesis, siempre provisional y siempre renovada, de las contradicciones y de la dialéctica social...” (págs. 90,91). Esta cita hace evidente que la cuestión del espacio, para los geógrafos, es un tema que continúa planteando múltiples inquietudes. Según Santos, paisaje y espacio no son sinónimos. Para él, el paisaje, “expresa las herencias” entre las sucesivas relaciones entre hombre y naturaleza. Pero también considera al paisaje como un conjunto de objetos que están bajo una condición

⁴⁹ “La palabra *Stimmung*, de difícil traducción, significa al mismo tiempo atmósfera, estado de ánimo, tonalidad espiritual” (Simmel, pág. 18).

transtemporal, es decir, recogen lo heredado, pero también lo presente. El espacio, para él, es siempre presente⁵⁰. Santos acude como Horacio Capel (2002) a la figura del palimpsesto⁵¹ para hablar de las dos instancias: “En realidad, paisaje y espacio son siempre una especie de palimpsesto, donde mediante acumulaciones y sustituciones, la acción de las diferentes generaciones se superpone” (pág. 87). Afirmación que lo lleva a decir que paisaje y espacio tienen la condición del “doble rostro”. La cita completa dice: “Paisaje y espacio participan de la condición de aquellas cosas con «doble rostro», a la que se refiere François Ricci (1974, p. 132). Delante de ellas, corremos el riesgo de no distinguir esas dos caras o de separarlas de tal modo que terminemos por considerar solamente una faz en cada momento. La operación sólo puede ser llevada a buen término cuando «la faz ignorada, pero no abolida, viene a imponerse, como faz escondida bajo la faz reconocida»” (pág. 87). Pero aquí el problema está más bien en la nominación, pues, al adjudicarse a los objetos localizados en el espacio la categoría de paisaje se confunde la verdadera naturaleza de su significado. Es claro, tal como señala Santos (2000), que la dialéctica no se puede aplicar a los objetos en tanto formas, es a la relación entre los discursos que han dado lugar a que esos objetos aparezcan en el espacio a los que se debe aplicar esa mirada y es allí donde se debe rastrear, igualmente, la emergencia de las paradojas.

Santos (2000) establece una diferencia entre espacio y paisaje cuando afirma que el primero es un sistema de valores que se transforma de manera permanente mientras el paisaje permanece inmutable. Si el paisaje forma parte del espacio como afirma Santos (2000), debería, por tanto, estar en permanente transformación al mismo tiempo que el espacio por tratarse de imágenes mentales que surgen de la percepción del sujeto. En esa correlación de fuerzas entre espacio y paisaje, mediada por las técnicas, y, determinada por la naturaleza de los discursos que lo intervienen o modifican de manera continua, se producen imágenes dialécticas que dan cuenta de esas transformaciones en el tiempo y que se revelan en el presente. La apuesta que hace Santos (2000) desde esos saberes señala que el espacio contiene al paisaje y se pregunta si es posible encontrar un

⁵⁰ Al respecto señala que: “Una casa vacía o un terreno baldío, un lago, una selva, una montaña no participan del proceso dialéctico, sino porque le son atribuidos determinados valores, es decir, cuando son transformados en espacio. El simple hecho de existir como formas, es decir, como paisaje, no basta. La forma ya utilizada es algo diferente, pues su contenido es social. No existe dialéctica posible entre formas en tanto que formas. En realidad, tampoco existe entre paisaje y sociedad. En cada momento, en último término, la sociedad está actuando sobre sí misma y jamás sobre la materialidad exclusivamente. La dialéctica, pues, no es entre sociedad y paisaje, sino entre sociedad y espacio. Y viceversa”. (pág. 86)

⁵¹ Dice Horacio Capel (2002) adoptando una perspectiva más arqueológica, que: “El paisaje es una especie de palimpsesto, es decir, que como un manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior, hay en él partes que se borran y reescriben o reutilizan pero de las que siempre quedan huellas... Si el espacio y el paisaje son un producto social, será posible partir de las formas espaciales que produce la sociedad para llegar desde ellas a los grupos sociales que las han construido” (pág. 20).

método de observación para los paisajes elaborados por el hombre que produzca resultados similares a los que devienen de la técnica⁵², pues en su enfoque afirma que los lugares son redefinidos por ellas⁵³. Coincide esta mirada con la de Lefebvre (2013) y en parte con Castells (1976) quienes, cada uno desde su propia perspectiva intentan responder a la pregunta ¿Qué es el espacio? Sin embargo, no queda del todo claro el papel que han jugado los accidentes geográficos en esos procesos de ocupación, pues ellos son una preexistencia determinante que, además, requiere en todos los casos ser resignificada desde el ámbito cultural para poder ser apropiada. En este sentido, y retomando lo planteado en esta investigación, podría decirse que las técnicas están asociadas o se desprenden de los modos de pensar y ocupar ese espacio. Si el paisaje urbano se asume como una construcción cultural y mental, su principal atributo es el de recoger en imágenes esas percepciones cambiantes que derivan de la experiencia con la ciudad, tal como se asume en esta investigación. Y aquí surge, nuevamente, la disyuntiva acerca del doble significado asignado al paisaje por muchos autores en el sentido de que paisaje es el objeto y al mismo tiempo lo que se percibe de ese objeto, como señala Martínez de Pisón (2009): “El paisaje es, pues, un lugar y su imagen” (págs. 35, 36).

Una definición afín a los intereses que ocupan la presente disertación viene de Joan Nogué (2007) cuando plantea que: “el paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” (págs. 11,12). Explorar una noción de paisaje desde esta perspectiva que recoge mucho de las miradas citadas, permite avanzar en la construcción de una noción más consistente y que se enfoque específicamente en el paisaje urbano como es la intención de esta investigación.

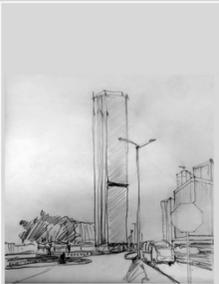
⁵² Para el autor “los “tiempos” de las técnicas “industriales” y sociales presentes se cruzan, se entremezclan, se acomodan” (pág. 51).

⁵³ Dice Santos (2000) que: “El paisaje es el conjunto de formas que, en un momento dado, expresa herencias que representan las sucesivas relaciones localizadas entre hombre y naturaleza. El espacio es la reunión de esas formas más la vida que las anima...El espacio siempre es un presente, una construcción horizontal, una situación única” (pág. 87).

Figura 1-3

Nociones de paisaje y paisaje urbano (síntesis)

Paisaje



Plazoleta de La Rebeca
Dibujo del autor

- Percepción que supone distanciamiento y cultura (Roger, 2007)
- Vínculo subjetivo entre el sujeto y el medio al fundamentar una cultura de la mirada (Maderuelo J. , 2013).
- Denis Cosgrove (2008), a diferencia de los otros autores citados, señala que el paisaje está asociado a una formación social entendida en el sentido marxista y afirma en el libro *Landscape Theory* que su nacimiento fue en Italia.
- Alain Roger (2007) propone hablar de una *artrealización* del paisaje. Considera que la acepción país sería el grado cero del paisaje y que por tanto precede a su artealización ya sea *in visu* o *in situ*.
- Según Joan Nogué (2007) “El paisaje puede interpretarse como un producto social. Como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” (pág. 11).
- Desde la perspectiva de Jean-Marc Besse (2010) el paisaje puede asumirse como el encuentro concreto entre el hombre y el mundo que lo rodea, donde el paisaje es ante todo una experiencia.
- Ana María Moya (2011) menciona que “El papel del poeta, del artista, es trascendente, puesto que descubre en dicho entorno urbano, objeto de consumo y espectáculo, espacios transparentes, transformándolos en un espacio existencial” (pág. 21). Con espacios o paisajes transparentes se refiere a un entorno urbano que no ha sido asimilado culturalmente por no contar con modelos visuales fundados en el pasado y en la memoria colectiva que ayuden a reconocerlos.
- Georg Simmel (2014) dice: “El paisaje surge cuando una serie de fenómenos naturales que se encuentran sobre un trozo de corteza terrestre son reagrupados conforme a un tipo específico de unidad” (pág. 18).



Jano y el doble rostro del paisaje

Paisaje Urbano

Para esta investigación se entiende el *Paisaje urbano* como una construcción sociocultural del *espacio urbano* que emerge con todas sus tensiones en las imágenes poéticas que reconfigura un sujeto a partir de su experiencia con la ciudad y que son percibidas y valoradas en las paradojas de distinto orden que lo caracterizan. Esta percepción, está mediada por el reconocimiento de sus imágenes dialécticas que traen al presente toda la carga discursiva del pasado para ser interpretadas y valoradas mediante su reconfiguración.

Jean-Marc Besse (2010) sostiene, al igual que Claudio Minca (2008), que, gracias a Alexander Von Humboldt, el concepto de paisaje muta de concepto estético a concepto científico. El paisaje pasa del saber pictórico y poético a la descripción del mundo. “El paisaje es, quizá, el único concepto moderno capaz de referirse a algo y, a la vez, a la descripción de ese mismo algo” (pág. 209). Esta operación se denomina objetivación del paisaje, razón por la cual, a partir de esa visión de Humboldt, se transformarán paulatinamente las relaciones entre sujeto, experiencia y lugar.

Nota. Dibujo del autor y figura de Jano tomada de: <https://www.revistaesfinge.com> editada digitalmente

1.1 Paisaje y pensamiento latinoamericano: un cuestionamiento al doble rostro del paisaje

“Invitar al paisaje a que venga a mi mano, invitarlo a dudar de sí mismo, darle a beber el sueño del abismo en la mano espiral del cielo humano...”

Carlos Pellicer

“América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladuría de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites”.

Alfonso Reyes (2012)

En América Latina ha existido una preocupación por parte de intelectuales, académicos y escritores en reconocer la dimensión sociocultural y política del paisaje, concebida y fundamentada por un pensamiento latinoamericano. Por tanto, este apartado pretende recoger algunas de las muchas formas en que tanto el paisaje, en general, como el paisaje urbano en particular, han sido reconocidos en Latinoamérica como naturaleza singular o como imágenes críticas, poéticas y plásticas⁵⁴. Esta selección, es solo una muestra, ante la vastedad de formas de representación del paisaje americano y que por supuesto no es el propósito para reseñar en esta investigación. Se trata, más bien, de reconocer las bases sobre las cuales aparece construida una noción cultural de paisaje urbano puesto que, en esas expresiones culturales, es donde se ha intentado apropiarse y dar forma, más que a la ciudad misma, a los componentes que la configuran bajo esa categoría, es decir, como una poética de su paisaje urbano.

Son varias las fuentes que pueden dar cuenta de este propósito que pasan por la poesía, el ensayo, la crónica, la novela o la crítica, entre otros. Desde José Martí (1989), Lezama Lima (2017), Alejo Carpentier (1996), Jorge Luis Borges (2015) o Alfonso Reyes (2000), pasando por Miguel Rojas Mix (1992), hasta autores más recientes como Rufo Caballero (2000) señalan la necesidad de entender una dimensión cultural del paisaje desde y para América Latina. Lezama Lima (2017) en *La expresión americana* formula una elocuente pregunta que cuestiona la manera en que América fue construida desde el mundo europeo ilustrado y en particular en la visión de Hegel (1999) planteada en sus *Lecciones de la filosofía de la historia universal*. Al respecto el autor se pregunta:

⁵⁴ Se refiere aquí principalmente a imágenes que provienen de la crónica, la crítica, la novela o la poesía. En cuanto a la pintura ya existen trabajos extensos que abordan este tema como el de Santiago Londoño Vélez (2012) *Pintura en América Hispana* (3 tomos), entre otros.

“¿Consiste, pues, el paisaje en una verja, de simpática reducción poligonal, con el que se define una extensión de naturaleza? Veamos, veamos, si podemos llevar ese cactus hasta los manteles de un bodegón y allí hacerle un silencioso disparo dialéctico” (pág. 187). Controvierte este autor el reduccionismo europeo del paisaje mediado por el recorte de una ventana⁵⁵, y en América, al intento de disminución de la naturaleza al hombre prescindiendo del paisaje y sin que medie la cultura como articuladora de ambos⁵⁶.

Pero esta cultura americana a la que se refiere Lezama (2017) estuvo permeada por diversas formas de concebir y entender el mundo, que no lograron entablar un diálogo ajustado a la realidad del continente, sino que más bien conformaron una suerte de tejido hecho de continuidades y de interrupciones, como anota Marina Waisman (1990), producto de múltiples urdimbres y tramas, entendidas estas como los discursos que se entrecruzaron en la configuración del territorio y sus ciudades. De un lado, se introdujo el sistema de pensamiento europeo que se debatía entre lo racional y lo religioso en contraposición con el vasto universo mítico indígena, que intentaba ser sometido mediante múltiples estrategias de dominación pero que siempre encontró vías de escape para reconfigurarse o solaparse a través de las prácticas y los hechos culturales para mantenerse atado a sus tradiciones y memorias ancestrales⁵⁷. Ese viaje de influencias de ida y vuelta lo señala Santiago Londoño (2012) cuando afirma que esas visiones indígenas se manifestaron en el *Códice Sierra* (1550-1564), “un libro de cuentas de mediados del siglo XVI, en el que las pictografías ceden espacio a la representación de numerosos objetos nuevos, tales como tornos para hilar, cálices, sillas de montar y ornamentos litúrgicos” (pág. 16). Lo que daba cuenta del efecto recíproco que aportaba cada cultura en ese proceso.

Por otro lado, la pintura de la Colonia muestra trazas de representación de la naturaleza que estaban bajo la influencia de las reproducciones europeas llegadas al continente y que para el siglo XVII habían alcanzado alguna difusión. Londoño (2012) menciona que uno de los mayores exportadores de imágenes de arte flamenco, la casa Forchaut de Amberes, fue una de las más activas en exportar a través de Cádiz hacia el nuevo mundo. “De uno de sus herederos, también

⁵⁵ Se refiere el autor a la pintura europea del Quattrocento donde la ventana introduce el paisaje en la composición pictórica.

⁵⁶ Para Silvestri y Aliata (2001), “Hablar de paisaje latinoamericano resulta una imagen derivada de los viajeros europeos, que trataban de reducir la variedad del continente a un solo esquema de comprensión (pág. 161).

⁵⁷ Dice Santiago Londoño Vélez (2012) “Avanzada la evangelización, la persecución contra cualquier vestigio de idolatría no cejó. Por ejemplo, el franciscano español Diego de Landa hizo quemar en 1526 veintisiete códices mayas, “porque no tenían cosas en que no hubiese superstición y falsedad del demonio”, según escribió en su *Relación de las cosas de Yucatán*” (pág. 6).

pintor activo entre los años 1632 y 1671, se encuentran obras de paisajes en las poblaciones bolivianas de La Paz, Sucre y Juli” (pág. 106). En el contexto de la Colonia, intensificado por la presencia del barroco, se dinamizan las influencias recíprocas de los dos mundos; desde Europa con la imposición de sus imaginarios y desde América con su naturaleza y el aporte de sus culturas en un proceso de transculturación que parece no terminar⁵⁸. En esta relación, la geografía americana alimentó la fantasía europea que vio reflejada tanto sus propios miedos como sus ideas utópicas mientras en América se introducía el espacio tridimensional renacentista para acomodar allí, ya aparentemente dominados, su propia naturaleza domesticada en una superposición de visiones de mundo que se fueron acumulando a lo largo de los siglos. Este es un hecho que estudia con profundidad el libro *América imaginaria* de Miguel Rojas Mix (1992) trazando un largo recorrido que describe los diferentes modos en que el continente latinoamericano ha sido fabulado, narrado e ilustrado dentro de unas lógicas de dominación que han contribuido a instalar y mantener en los imaginarios europeos y americanos evocaciones que van desde lo mítico hasta lo exacerbado o paradójico. Situaciones emblemáticas que buscan insuflar los nacionalismos con la invención de imágenes arquetípicas como las del gaucho o la del buen salvaje (ver figura 1-4).

Figura 1-4

América, Martín de Vos 1600



Nota. Tomado de: Biblioteca Nacional de España CC. <https://www.bne.es/es/catalogos>

⁵⁸ El término transculturación fue usado por primera vez por Fernando Ortiz (1991) en 1940 en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* y señala no solo la relación de influencias en ambas direcciones sino los productos culturales que se derivan de ello.

En orillas opuestas, se ha representado la extrema barbarie en las formas de vida de algunas comunidades, así como las condiciones de una naturaleza indómita que devora humanos como una imagen extrema de la selva. La relación entre opuestos, en apariencia irreconciliables, contribuye en gran medida a enarbolar señalamientos peyorativos que mantienen en muchos ámbitos condiciones que parecerían insuperables. Para Pedro Henríquez Ureña (1978) “El descubrimiento dio a Europa, de golpe, dos imágenes que la sorprendieron y deslumbraron: una de paisaje, otra de hombres. El nuevo mundo ofrecía multitud de paisajes, multitudes de hombres” (pág. 90). Concluye, diciendo que: “El Renacimiento, con su platónica devoción a los arquetipos, adoptó como figuras esenciales de América las primeras que se le dieron: la de la naturaleza tropical; la del indio pacífico de las Antillas” (pág. 90). Sin embargo, avanzado el período de la conquista se descubrirían otro tipo de hombres no tan pacíficos, así como una naturaleza impredecible: los caníbales, los ciclones del mar caribe y las indomables selvas que contribuyeron a formar otra imagen del paisaje americano.

Este paisaje pasará por varias etapas hasta que a finales del siglo XVIII y durante el XIX⁵⁹ va a adquirir carácter y consistencia discursiva dentro de tres categorías estéticas derivadas del romanticismo⁶⁰ como son lo bello, lo sublime y lo pintoresco, impulsando la pasión de viajeros y cronistas a realizar una nueva forma de registro iconográfico del paisaje en América puesta en cuestión más adelante bajo la mirada racionalista de Alexander Von Humboldt. Para Alfonso Reyes (2000) “Alejandro debió a Goethe cuanto llegó a averiguar sobre Colombia, Cuba, o sobre el posible canal de Panamá. Alejandro a su vez declaraba que las ideas de Goethe sobre la naturaleza parecían elevarlo y “dotarlo de nuevos órganos” para percibir el universo; y él mismo -propia proyección de Goethe hacia nuestra América...” (pág. 464).

⁵⁹ Dice Londoño Vélez (2012) que “Los pintores románticos inventaron la idea del “sentimiento de la naturaleza” y como novedad abordaron en sus obras la documentación de vestigios o ruinas del pasado. Para representarlas, crearon un prototipo según el cual entre la espesa manigua surgen ruinas que producen nostalgia de un pasado remoto y glorioso. Estas imágenes parecen comprobar la idea romántica de que la civilización y la vida terminan fatalmente en la destrucción y el olvido. Además, descubrieron la montaña, el volcán y el medio tropical; registraron panorámicas locales, tipos humanos y costumbres nacionales. Humboldt estaba convencido de que la libertad se encontraba en las montañas, fuera del alcance de la degradación y miseria que producían los humanos” (pág. 69).

⁶⁰ Dice Habermas (2004) que “El moderno romántico intentaba oponerse a los antiguos ideales de los clasicistas; buscaba una época histórica y la encontraba en la Edad Media idealizada. Sin embargo, esta nueva época ideal, establecida a principios del siglo XIX, no permaneció como un ideal fijo. A lo largo del siglo XIX, surgió de este espíritu romántico aquella conciencia radicalizada de modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos. Este último modernismo simplemente establece una oposición abstracta entre tradición y el presente; y nosotros somos, de algún modo, todavía contemporáneos de aquel tipo de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo XIX” (pág. 18).

Por su parte, Rojas Mix (1992) dice que Humboldt pensaba que, entre todas las posibles fisonomías vegetales, sería el estudio del escenario tropical el que renovaría la pintura europea: ¿Dónde radica la ventaja pictórica de la vegetación tropical? ... Cuán distintas son las emociones que despiertan los bosques de la zona templada de los de las regiones tropicales? ... ¿Se funda acaso esta diferencia de emociones en la naturaleza y majestad de las masas, en la belleza absoluta o en el contraste y agrupación de las formas vegetales? (pág. 190).

Ya desde el siglo XVII se venía configurando la gesta iluminista que para el siglo XIX con el saber científico empieza a usar instrumentos para medir y ver la naturaleza que transformará el paisaje en una herramienta para describir, analizar, categorizar y clasificar los accidentes naturales y geográficos desde esa perspectiva científica. Para Santiago Castro-Gómez (2010) se trató de medir y representar el espacio mediante el uso de meridianos, paralelos, longitudes y latitudes que obedecen a lo que Deleuze y Guattari (1994) denominan el estriaje de la tierra⁶¹. Es decir, a la imposición de un modelo de organización y control del espacio que permitirá convertirlo en territorio. Esta necesidad de control territorial, que tuvo su inicio en la conquista, en el nuevo mundo irá de la mano de la imposición de modelos abstractos urbanos de origen utópico que se sobreponen a los accidentes geográficos y a los asentamientos existentes. Situación que con el paso del tiempo dejará diferentes improntas sobre el territorio y que, de acuerdo con los discursos que las han sustentado, evidencian concurrencias y discordancias en el espacio urbano actual.

Como ya se mencionó, Humboldt unificó en una sola palabra, *Landschaft* los dos modos de significación del paisaje. Situación que ha llevado a que se lo considere como un objeto que se confunde además con el territorio mismo. Esta operación objetivó el paisaje, razón por la cual, se modificaron las relaciones entre el sujeto y la representación de la naturaleza. Pero las transposiciones entre los imaginarios europeos sobre el paisaje americano incluyeron diversidad de referentes. Una de ellas, la menciona la artista Beatriz González (2001) “En Roma, una de las primeras obras que encomendó Humboldt fue para *Las vistas de las cordilleras* fue *El paso del Quindío*. Esta vista es una transposición del “paisaje heroico” al territorio americano: Koch convierte el nevado del Tolima y la cordillera en un gran paisaje griego. Ibagué... aparece como una ciudad del Peloponeso” (pág. 90) (Ver Figura 1-5).

⁶¹ Dicen los autores en referencia al espacio liso y al estriado que: “por último debemos recordar que los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado, y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (pág. 484).

Figura 1-5

Paso del Quindío en la Cordillera de los Andes, París 1810. Christian Traugott Duttenhofer basado en un boceto de Alexander Von Humboldt



Nota. Tomado del libro *Humboldt El Regreso* (2001)

La diferencia entre esas formas de representación de la naturaleza como paisaje adquiere otra dimensión cuando se habla de la ciudad y de su paisaje urbano. Ellas se encuentran más en el lado de la crónica, la literatura o la poesía y se difunden con mayor fuerza a partir de la consolidación de las ciudades burguesas como las denominó José Luis Romero (1976)⁶². Es el momento en que las ciudades adquieren otro estatus, producto del cambio a la vida republicana y que figura un nuevo sujeto social⁶³ para llevar adelante ese novedoso modelo de vida ciudadana⁶⁴. Coincide con el

⁶² Ver el capítulo 6 de *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* de José Luis Romero (1976) donde el autor señala que “Desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar nuevos cambios, esta vez no solo en su estructura social, sino también en su fisonomía. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas” (pág. 247).

⁶³ Se trata del urbanita, en palabras de Germán Mejía (2013) que viene a ser el mismo sujeto que describe Manuel Delgado (1999) en *El animal público*.

⁶⁴ Esto, según Mejía Pavony (2013) supuso “la imposición de un proyecto civilizador que homogeneizara a todos los habitantes bajo los dictados de lo que ellos entendieron como nación. Una segunda transición tomó así forma, y fue precisamente ésta la que dio lugar a un continente de capitales, cada una de ellas convertida en centro del poder, de la producción, de las ideas, en fin, de la cultura” (pág. 13).

surgimiento del modernismo⁶⁵ que mira el espacio urbano como un espacio ideal⁶⁶ para poner en escena las recién adquiridas prácticas burguesas. Las ciudades del sur del continente como Buenos Aires o Montevideo son las que, en cierta medida, aportan unos escenarios de mayor complejidad concebidos bajo esos derroteros con el fin de configurar esos espacios para la ciudad que empiezan a ser narrados por sus literatos y poetas⁶⁷. En esta nueva imagen de ciudad tuvieron un papel destacado los paisajistas franceses que llegaron al sur del continente a finales del siglo XIX⁶⁸. Un paisaje urbano anclado a la experiencia con la ciudad. Borges (2015) en *Crítica del paisaje*⁶⁹ señalaba que “El paisaje —como todas las cosas en sí— no es absolutamente nada. La palabra paisaje es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura. Desgraciadamente no hay gran acervo de barnices” refiriéndose a que se debía desconfiar de “las reacciones organizadas, de las emociones previstas y de las actitudes de recluta en que se plasman los espíritus amaestrados”, concluyendo que era preferible “El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún”. Al respecto, puede mencionarse al Borges (1978) poeta que aparece en *Cuaderno San Martín*: En uno de los versos⁷⁰ de su *Fundación mítica de Buenos Aires* dice:

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
 por un mar que tenía cinco lunas de anchura
 y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
 y de piedras imanes que enloquecieron la brújula.

⁶⁵ Para Frisby (2007) “La modernidad ha sido celebrada y también criticada en una pluralidad de representaciones estéticas consideradas modernismos... Tales tensiones y contradicciones también se manifestaron en los corpus de reflexión sobre la modernidad que en ocasiones llegaron a identificarse con la modernidad propiamente dicha” (pág. 14). Por su parte, Gutiérrez Girardot (2004) define el modernismo como “un fenómeno de originalidad involuntaria”.

⁶⁶ Al respecto consultar el estudio de Álvaro Salvador Jofre (2002) *El impuro amor de las ciudades (notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*.

⁶⁷ Dice Ángel Rama citado por Álvaro Salvador Jofre (2002) “Cuando a finales del siglo XIX, la ciudad es absorbida en los dioramas que despliegan los leguajes simbólicos y toda ella parece devenir una floresta de signos, comienza su sacralización por la literatura” (pág. 10).

⁶⁸ Para ampliar este tema consultar *Plazas y parques de Buenos Aires. La obra de los paisajistas franceses* de Sonia Berjman (1998) donde trata ampliamente la obra de André, Courtois, Thais, Bouvard y Forestier y sus implicaciones en la construcción de los grandes parques y espacios urbanos de esa ciudad desde la visión del paisajismo decimonónico.

⁶⁹ Publicado originalmente en *Cosmópolis*, Madrid, N° 34, octubre de 1921. Recogido posteriormente en *Textos recobrados 1919-1929* por María Kodama (2011).

⁷⁰ Se pregunta Cristina Grau (1989) en *Borges y la arquitectura* “¿Será esta urgente necesidad de poetizar la ciudad, de ofrecer “un gran verso” que comente Buenos Aires, lo que le lleva a Borges a concebir la idea del poema de “la fundación mitológica de Buenos Aires”? ...se hace evidente el empeño de *El tamaño de mi esperanza*: trabajar en la “encarnación” de Buenos Aires. Y el poema lo representa no sin cierta arrogancia: fundar Buenos Aires y fundarla además como mito... Pero Buenos Aires, pese a los millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble” (pág. 25)

Para finalizar diciendo: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: la juzgo tan eterna como el agua y el aire” (pág. 81). En *Caminata de Fervor de Buenos Aires* se asume hacedor de paisajes urbanos. Allí expresa:

Yo soy el único espectador de esta calle;
sí dejara de verla se moriría (pág. 43)

Asimismo, Fernando Aínsa (2007) cita las palabras de Juan Carlos Onetti cuando dice que Montevideo: “no existe...no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita” (pág. 11). El mismo Borges (1978) en *Luna de enfrente* incluyó un poema dedicado a Montevideo donde la define así: “Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente” (pág. 63). Otros autores latinoamericanos que pueden mencionarse en este mismo sentido de las “fundaciones míticas” son: el ya citado Juan Carlos Onetti (2016) y la ciudad de Santa María; Roberto Arlt (1981) y la *otra*⁷¹ Buenos Aires; Alejo Carpentier (1996) y La Habana⁷²; Juan Rulfo (2017) y Comala⁷³ o García Márquez (1967) con Macondo. Las fundaciones míticas consolidaron un imaginario latinoamericano poblado de signos y símbolos que permitieron construir imágenes poderosas que aún perviven como referentes en muchas expresiones culturales del presente.

De otro lado, en el estudio que hace Ana Filipa Prata (2017) de la obra del Brasileño Carlos Drummond de Andrade menciona que en sus crónicas se revelan dos aspectos que son fundamentales en la experiencia con la ciudad: lo temporal y lo espacial⁷⁴. Para el primero se trata de “la percepción de un nuevo ritmo urbano y de la crónica como medio discursivo que mejor se adecúa a la contemplación de la cotidianidad; y el aspecto espacial, relativo al territorio fragmentado, en ruinas, de una ciudad constantemente sujeta a un movimiento de demolición y construcción” (pág. 44). Sitúa estos dos elementos, lo espacial y lo temporal como complementarios

⁷¹ Arlt (1981) en *La luna roja* relata: “por la noche fueron iluminados los rascacielos. La majestuosidad de sus fachadas fosforescentes, recortadas a tres dimensiones sobre el fondo de tinieblas, intimidó a los hombres sencillos” dibujando un paisaje urbano opresor que se mueve entre el lunfardo y la desmesura de los rascacielos de la gran urbe.

⁷² En particular con *La ciudad de las columnas* (1996) que, aunque no apunta a una fundación mítica si pone de presente una poética que habla de las singularidades de una imagen de ciudad cargada de historia.

⁷³ Comala se revela como un pueblo fantasma que hace parte del recuerdo de otro recuerdo. Dice el hijo de Pedro Páramo cuando llega allí por primera vez: “Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (pág. 6).

⁷⁴ Se trata del libro *Escribir la ciudad. Crónicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade, María Judite de Carvalho y Jacques Réda*.

que unen lo efímero y lo singular, en un espacio del devenir. En su reflexión hace un paralelo entre el cronista y la figura del *flâneur*⁷⁵ pues en ambos casos, a pesar de estar inmerso en la multitud, toma una distancia que le permite al cronista hacer un registro escrito desde su propia experiencia con la ciudad. Al respecto señala Prata (2017) que “La ciudad surge, en consecuencia, como una contracción espacio-temporal resultante de un proceso de sucesivas y diferentes acumulaciones de sentido, exigiéndole a su lector/actor el reconocimiento constante de su dimensión arqueológica (pág. 65). Lo cual implica la comprensión “de que ella vive simultáneamente sobre sus ruinas, orientada según una lógica de la precariedad transformadora de sus propios escenarios” (pág. 65).

Para el caso colombiano⁷⁶ dos novelas atípicas que recogen un paisaje urbano visto desde una poética muy particular son: *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro (2002) y la futurista *Barranquilla 2132* de J. A. Osorio Lizarazo⁷⁷ (2014) escrita en 1932. En el caso de la primera, Bogotá tiene mar, que para uno de sus personajes se encontraba detrás de Monserrate. Mientras que “Otras personas, que no sueñan, lo imaginan a la altura de la calle 68, pero no con playas turísticas, este océano es una especie de soporte a un puerto sucio, algo así como un río Bogotá en macro, una zona industrial salada”. (pág. 10). En el segundo caso, el personaje principal se despierta después de un largo período de “hibernación” que lleva desde 1932 para encontrar una Barranquilla futurista en el año 2132 ya sin automóviles y donde el desplazamiento se realiza en pequeñas naves espaciales⁷⁸.

La poética que se desprende de estas narraciones de ciudad se alimenta de imaginarios dispares, pero que, para cada época tienen carácter y sentido. En el caso de *Opio en las nubes* (2002) se

⁷⁵ La figura del *flâneur* aparece en Baudelaire y es estudiada ampliamente por Walter Benjamin (1972) en *Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*. Dice el autor en el *Libro de los pasajes* que “la ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo” (pág. 434).

⁷⁶ Son muchas las novelas colombianas donde el paisaje y la ciudad hacen parte de la trama. Las precursoras son *María* de Jorge Isaacs (1923) al convertir el paisaje del Valle del Cauca en protagonista de su drama y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (1984), donde la selva amazónica es el centro del conflicto que se desarrolla en la novela y a su vez una entidad con vida propia. Vale la pena mencionar para el caso bogotano la *Bogotá* de Antonio Gómez Restrepo (1938) escrita para la celebración del IV Centenario de la ciudad, *Sin Remedio* de Antonio Caballero o *Tanto Bogotá* de Fernando Quiroz (2011) por citar solo algunas. También se puede mencionar el estudio de *Tres novelas bogotanas (1924-1935). Imaginación e ideología en la ciudad del águila negra* de Juan Camilo González Galvis (2004).

⁷⁷ Osorio Lizarazo (2014) en sus otras novelas como *La casa de Vecindad* describió la ciudad de los bajos fondos y las casas de inquilinato de las primeras décadas del siglo XX, más cercana a la visión de Arlt.

⁷⁸ Describe el autor “Esta es Barranquilla. La antigua y notable Barranquilla, de ilustre historia. Rogers contempló emocionado el panorama. El río cruzaba por el centro de una ciudad extensa, cuyas chimeneas se elevaban a ambos lados de la corriente. Luego penetraba tranquilamente en el mar. Los incontables aviones que circulaban en todas direcciones opacaban la atmósfera. Una sensación de asombro, de ansiedad, de angustia poseía el espíritu del resucitado” (pág. 27).

describe una Bogotá⁷⁹ de finales de los años ochenta y principios de los años noventa del siglo pasado que se debate entre una realidad agobiante por la situación de orden público y los problemas económicos del país que se sueña como una ciudad “de tierra caliente” donde sus protagonistas deambulan por los bordes y el subsuelo⁸⁰. En *Barranquilla*, Osorio Lizarazo (2014) recrea, si se quiere, a la manera de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, una ciudad del futuro que se ubica en la Barranquilla de 2132, que si bien muestra los avances del progreso representados de múltiples formas con la automatización de muchas de sus actividades, también revela la aprensión hacia un futuro que se presiente incierto. Ambas novelas recogen el espíritu de la época y reflejan, al mismo tiempo, cierta melancolía que palpita oculta en los referentes simbólicos que configuran ese paisaje urbano como el río en *Barranquilla* (2014) o ciertas calles y barrios bogotanos en *Opio en las nubes* (2002).

Posturas más recientes como las enunciadas desde los estudios culturales o los estudios literarios plantean una revisión crítica del papel del pensamiento latinoamericano frente a la condición colonial y los discursos poscoloniales. Una de ellas se encuentra en la introducción del libro *América clásica. Un paisaje con otro sentido* del cubano Rufo Caballero (2000) donde el autor señala que “Cuando América se apresta a escribirse es escorada por múltiples recelos. Una historia a la que se le ha escamoteado su naturaleza, su legitimidad misma, es una historia acechada por sus propios fantasmas...” (pág. 13). Dice que América está atrapada en una necesidad de reafirmación de su propia identidad sin ser Europa o Norte América y menos a quedar signada por un “indigenismo pre lógico, ni por un mero epicureísmo tropical. América está transida del deseo de no ser” (pág. 14). Una invitación que apunta a pensar un paisaje de América Latina que se construye en los linderos de lo barroco y lo neobarroco asumidos como su clasicismo: “Así como lo barroco

⁷⁹ Un caso opuesto a esta mirada se encuentra en una novela publicada en 1907. Se trata de *PAX. Novela de costumbres latinoamericanas* escrita por Lorenzo Marroquín y José María Rivas Groot (1986) donde la ciudad se convierte en el escenario para hacer crítica social a ciertos personajes ilustres de la época. Interesa de esta novela las incipientes descripciones del paisaje urbano donde prevalece, por obvias razones, el espacio natural sobre el urbanizado. En uno de sus apartes dice: “Bellegarde vivía en una antigua quinta sobre el camino de Chapinero. Una mañana vino a Bogotá muy temprano y tomó el tranvía para regresar inmediatamente a su habitación, en donde quería escribir, en el silencio del campo, una carta importante. Las alamedas del camellón, una bruma ligera, el rodar de coches y carros, el frío vivificante, le recordaban su patria...” en otro aparte describe: “El panorama de la sabana se presentaba ahora entrecortado por edificios: quintas rojas, azules; en un escape, en la lejanía sobre la línea azul de los montes, una nube finge la blancura y los resplandores de los nevados” (págs. 194, 195).

⁸⁰ Otra novela que vale la pena explorar sobre Bogotá es la de Roberto Segrov (2020) *Anatomía del Abismo* donde menciona que Europa al “llevar el imaginario de sus tradiciones a la quebrada geografía del continente suramericano solo podía responder a dos delirios que trazaban una relación paradójica: el de la imposición, eso que buscaba domesticar lo impenetrable, y el de la maravilla de querer ceder al fragor jurásico de la voluptuosidad que habitaba los ciclópeos espacios del nuevo continente” (pág. 11)

pudo ser, y es, lo clásico para ella, ese su clasicismo no culmina donde el barroco se fuga. Allí empieza” (pág. 109), dice el autor.

Desde los estudios literarios y otros escritos críticos en los análisis de las construcciones de nación se intenta descifrar el papel que jugó el paisaje en los imaginarios que dieron forma a las nacientes naciones latinoamericanas con inquietudes como las de Graciela Montaldo (1999) cuando se pregunta si la escritura es una cartografía simbólica “¿Qué valor y función tienen en la literatura latinoamericana del siglo XIX los espacios naturales una y otra vez actualizados? ¿Ellos son paisajes, escenarios, territorios, formas de localizar el progreso o de descalificar la instauración de la racionalidad?” (pág. 19), para afirmar más adelante que “La naturaleza y los paisajes en la literatura latinoamericana son desde los comienzos aspectos altamente contruidos, altamente formalizados por los letrados que vieron en su representación formas de intervenir en la vida pública a través de versiones de lo real histórico” (pág. 20). Una postura que está emparentada con la que asumen como editoras Amarí Peliowski y Catalina Valdés (2014) en el compendio de textos que forman *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza* que presenta un panorama de la construcción del paisaje chileno desde su formación colonial y republicana. Las autoras mencionan que en ese proceso de construcción la superposición entre naturaleza y nación como un aspecto recurrente en la modernidad⁸¹ se encuentra exacerbada en el siglo XIX pues la naturaleza se transforma en un factor determinante para el ámbito latinoamericano potenciado de manera alegórica que funciona en el agendamiento de la construcción de nación complementado con metáforas acerca de los territorios y poblaciones que lo configuran. Pero, en lo que compete al paisaje urbano, Peliowski (2014) establece una diferencia entre representar la naturaleza y representar la arquitectura⁸² pues menciona que en las imágenes de la naturaleza de algunos pintores como en la indómita de Gerónimo de Vivar, la de la selva virgen evocada por Paul Treutler, o la del desierto de Rockwell Kent se registra un paisaje de formas salvajes, inhabitadas por el occidental y en estado bruto. Por el contrario, “la representación de la arquitectura... ha estado por siglos vinculada al signo cultural” (pág. 299).

⁸¹ Entendida por las autoras como período histórico y constructo ideológico (Peliowski & Valdés, pág. 27).

⁸² De acuerdo con las autoras “En la crónica del jesuita chileno Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646), la imagen de la arquitectura también funciona como signo de un proyecto civilizador de tierras salvajes. Se trata de la primera publicación de imprenta dedicada exclusivamente a Chile, en la que se incluyeron cincuenta y tres grabados, de los cuales es probable que treinta y dos hayan sido realizados por el religioso... estos grabados de Ovalle constituyen... los primeros registros de la arquitectura realizada en territorio nacional” Estos grabados de “la arquitectura y la ciudad... pueden comprenderse como expresiones de una visión moderna de la arquitectura, y del proyecto, también moderno, de conquista de la naturaleza” (págs. 299,302).

Todas esas formas de representación, a partir de finales del siglo XIX, pasan por lo que Carlos Monsiváis (2006) llama el paisaje después del paisaje de donde procede su secularización; es decir, el momento donde el progreso representado en la fotografía, el cine, las comunicaciones y el crecimiento de la red de carreteras permite el desplazamiento de viajeros transformados en turistas. En México, dice el autor “Una generación le hereda a la siguiente sus creencias y convicciones, y los artistas son inevitablemente el puente entre ambas perspectivas” (pág. 237) este es el tamiz cultural al que se ha referido aquí anteriormente. Monsiváis (2006) señala que esos componentes del paisaje se transforman “Así, por ejemplo, el Centro Histórico de México de la Ciudad de México se convierte en una cadena montañosa, un paisaje de fracturas y desvaríos geológicos, donde la armonía surge de las obligaciones unificadoras de la mirada” (pág. 238).

Estas reflexiones muestran que el interés por descifrar el papel de la naturaleza⁸³, el paisaje y el paisaje urbano en América Latina es y ha sido una preocupación constante, incluso con autores que toman posturas más radicales como Jens Andermann (2018) con su extenso trabajo investigativo sobre el arte y la arquitectura latinoamericana que retoma en cierta medida la frase de Monsiváis (2006) con su libro *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Aquí, plantea enfrentar, por un lado, una crítica del paisaje “en tanto artificio que encubrió y se tornó cómplice de una violencia extractiva que no ha dejado de arrancar la carne a la tierra” (pág. 17) y por otro, con una crítica desde el paisaje “en cuanto reivindicación de éste frente a las formas no convencionales de ocupar y violentar la tierra en vez de habitarla” (pág. 18). Para este autor el objetivo es “ir “hacia el fondo del paisaje”, atravesar la universalidad genérica de la «norma» hasta llegar a la singularidad del «asunto», ya sea para hacer al paisaje cumplir su promesa o para desvelar por fin su mentira” (pág. 18). Desde una perspectiva teórica que proviene de la geografía social vale la pena citar al ya mencionado Milton Santos (2000) quien establece diferencias entre las distintas acepciones que se refieren a los componentes físicos y espaciales de la geografía y su relación con el paisaje⁸⁴. Al respecto señala en *La naturaleza del espacio* que: “El paisaje es testimonio de la sucesión de los medios de trabajo, un resultado histórico acumulado. El espacio humano es la síntesis, siempre provisional y renovada, de las contradicciones y de la dialéctica social (pág. 90).

⁸³ Otra aproximación desde los estudios culturales se encuentra en la recopilación de textos *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina* compilado por Graciela Nouzeilles (Nouzeilles et al, 2002).

⁸⁴ Santos (2000) menciona que: “El paisaje es historia congelada, pero participa de la historia viva. Sus formas son las realizaciones, en el espacio, de las funciones sociales. Así se puede hablar, con toda legitimidad, de un funcionamiento del paisaje...entonces el funcionamiento del paisaje supone la inclusión de su funcionamiento en el funcionamiento global de la sociedad” (pág. 90).

Para él, el paisaje, expresa las herencias entre las sucesivas relaciones entre hombre y naturaleza⁸⁵ donde los modelos urbanos están orientados por discursos de diverso orden y que se convierten en la forma urbana de la ciudad⁸⁶.

Por su parte, Marina Waisman (1995) dice que la identidad de las metrópolis latinoamericanas se encuentra tanto en su arquitectura como en su imagen urbana “su trazado, su espacio propio (sitio, relación con el territorio, definición o indefinición de los límites), la aleatoriedad que predomina sobre los procesos, la renovación sobre la conservación, los cortes sobre la continuidad, o la permanencia de formas, estructuras, etc.” (pág. 38). Waisman (1995) señala que “En efecto, en su imagen urbana, en la gran mayoría de los casos, la naturaleza -ya definitivamente domesticada en Europa- es protagonista inequívoco. Bogotá, Caracas, Quito, Río de Janeiro, aun la inmensa México, transmiten claramente la idea de estar insertas en un territorio abierto, en el que la naturaleza aún conserva protagonismo”. (pág. 39). Pero también existen otras consideraciones sobre las cuales Waisman (1990) se detiene como es la de *discontinuidad*. Al respecto, dice: “el tema de la discontinuidad, sin embargo, se presenta a todo lo largo de nuestra historia, se presenta hoy como una característica de buena parte de la arquitectura y de las propuestas urbanas, que tienden, la una al fragmentarismo y las otras al collage o las intervenciones “intersticiales”” (pág. 54). Unas discontinuidades con efectos en el espacio urbano producto de los diferentes discursos que se han acumulado unos sobre otros y que han dejado en las ciudades huellas, marcas o ruinas que nunca terminan por desaparecer; una circunstancia que se ha mantenido como una constante a lo largo del tiempo llegando hasta el presente. Esos discursos, por la naturaleza de sus enunciados y por las fricciones que se producen entre ellos son el germen que alimenta las distintas paradojas en el paisaje urbano.

Con el panorama anterior ya trazado, donde se perciben las fisuras en la compleja construcción de la noción de paisaje, se hizo necesario hacer un acercamiento crítico desde los saberes del urbanismo y la arquitectura con el fin de situar la discusión en el ámbito del investigador. En esta revisión, como se explicará más adelante, surgieron nuevas inquietudes y se develaron otras fisuras.

⁸⁵ Horacio Capel (2002) en *La morfología de las ciudades* dice que las ciudades aparecen individualizadas no solo por sus edificios de valor artístico sino por los tipos humanos, las vistas panorámicas y las formas de trabajo que sumadas a la morfología y a los rasgos culturales producen diferentes tipos de ciudades. Habla de la ciudad china, la ciudad europea o la ciudad iberoamericana. Cada una de ellas presenta características que las singularizan y definen.

⁸⁶ Para Jaques Leenhardt (2014) “Cada representación cartográfica corresponde así a los intereses de uno u otro grupo de poder y el mapa queda como la visibilización de ese interés. Es por esto que la producción, el acceso y difusión de imágenes en torno a las cuales se organiza la representación del territorio nacional, sea cartográfico o paisajístico, son prácticas estrechamente vinculadas a estrategias políticas” (pág. 9).

Figura 1-6

Paisaje y cultura en América Latina (síntesis)

Paisaje Urbano y Cultura en América Latina



Avenida Jiménez de Quesada
Dibujo del autor

-Lezama Lima (2017) controvierte la visión de Hegel y se pregunta “¿Consiste, pues, el paisaje en una verja, de simpática reducción poligonal, con el que se define una extensión de naturaleza? Veamos, veamos, si podemos llevar ese cactus hasta los manteles de un bodegón y allí hacerle un silencioso disparo dialéctico” (pág. 187). Para este autor, el paisaje es una de las formas de dominio del hombre y está presente en la imbricada relación entre paisaje y cultura. En América, dice, “dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir la posibilidad de cultura” (pág. 188). A lo que podría agregarse, también que, donde existe cultura se construye o constituye un paisaje.

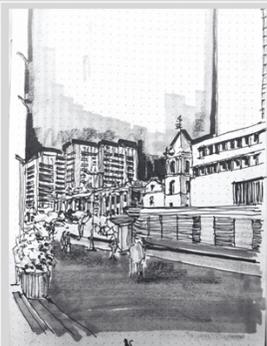
-Marina Waisman (1990) habla de continuidades y discontinuidades.

-Para Silvestri y Aliata (2001), “Hablar de paisaje latinoamericano resulta una imagen derivada de los viajeros europeos, que trataban de reducir la variedad del continente a un solo esquema de comprensión (pág. 161).

-Según Pedro Henríquez Ureña (1978) “El descubrimiento dio a Europa, de golpe, dos imágenes que la sorprendieron y deslumbraron: una de paisaje, otra de hombres. El nuevo mundo ofrecía multitud de paisajes, multitudes de hombres” (pág. 90) y agrega: “El Renacimiento, con su platónica devoción a los arquetipos, adoptó como figuras esenciales de América las primeras que se le dieron: la de la naturaleza tropical; la del indio pacífico de las Antillas” (pág. 90).

-Alfonso Reyes (2000) dice que Alejandro Von Humboldt “debió a Goethe cuanto llegó a averiguar sobre Colombia, Cuba, o sobre el posible canal de Panamá. Alejandro a su vez declaraba que las ideas de Goethe sobre la naturaleza parecían elevarlo y “dotarlo de nuevos órganos” para percibir el universo; y él mismo -propia proyección de Goethe hacia nuestra América...” (pág. 464)

Paisaje Urbano y Cultura en América Latina



Avenida Jiménez de Quesada
Dibujo del autor

-Humboldt se cuestiona: ¿Dónde radica la ventaja pictórica de la vegetación tropical? ... Cuán distintas son las emociones que despiertan los bosques de la zona templada de los de las regiones tropicales? ... ¿Se funda acaso esta diferencia de emociones en la naturaleza y majestad de las masas, en la belleza absoluta o en el contraste y agrupación de las formas vegetales? (pág. 190).

-Borges (2015) en *Crítica del paisaje* señalaba que “El paisaje —como todas las cosas en sí— no es absolutamente nada. La palabra paisaje es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura. Desgraciadamente no hay gran acervo de barnices”.

-Fernando Aínsa (2007) cita las palabras de Juan Carlos Onetti cuando dice que Montevideo: “no existe...no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decimos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita” (pág. 11).

-Monsiváis (2006) señala que los componentes del paisaje se transforman “Así, por ejemplo, el Centro Histórico de México de la Ciudad de México se convierte en una cadena montañosa, un paisaje de fracturas y desvaríos geológicos, donde la armonía surge de las obligaciones unificadoras de la mirada” (pág. 238).

-Santos (2000) menciona que: “El paisaje es historia congelada, pero participa de la historia viva. Sus formas son las realizaciones, en el espacio, de las funciones sociales. Así se puede hablar, con toda legitimidad, de un funcionamiento del paisaje...entonces el funcionamiento del paisaje supone la inclusión de su funcionamiento en el funcionamiento global de la sociedad” (pág. 90).

Nota. Dibujos del autor

1.2 Paisaje urbano: miradas desde el urbanismo y la arquitectura

“Si la modernidad se caracteriza por sus contradicciones y ambigüedades ¿ocurre lo mismo con el concepto de paisaje urbano? son tantas las representaciones de nuestra experiencia de la modernidad que se vinculan a nuestra experiencia de la metrópoli, que la presentación y la representación de la ciudad probablemente compartan las contradicciones de la modernidad”

David Frisby (2007)

En el devenir de la construcción de una noción de paisaje urbano, el urbanismo y la arquitectura han contribuido aportando diferentes perspectivas. Frisby (2007) dice que la noción de paisaje urbano o paisaje callejero adquiere central importancia para las investigaciones sobre la metrópoli moderna adelantadas por pioneros como Franz Hessel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y otros. Con respecto a Benjamin señala que “el efecto objetivo de las estructuras construidas en la existencia conceptual del observador es más importante que su “ser vistas”” (pág. 17) en referencia a que Benjamin no se detenía solo en el “ver” la arquitectura de la ciudad sino en hacer que esas estructuras se hicieran sentir, en hablar de una arqueología para descubrir su sentido histórico, es decir, como imágenes dialécticas. Frisby (2007) apunta a llegar más allá pues la ciudad como imagen requiere ser entendida como una constelación más amplia de percepciones de orden espacial y temporal de tipo histórico. En este sentido, dos autores, ya emblemáticos, que abordan el tema de la imagen de la ciudad y el paisaje urbano a inicios de los años sesenta y setenta del siglo XX son Kevin Lynch (1998) con *La imagen de la ciudad* y Gordon Cullen (1974) con *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*.

Lynch (1998) propone que la ciudad sea reconocida a partir de una serie de elementos identificables y clasificables para establecer un orden mediante el principio de legibilidad. Por legibilidad entiende el autor un escenario vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida de la estructura de la ciudad que permita orientarse y desplazarse con facilidad y prontitud; es decir, un entorno urbano organizado a partir de la implementación de ciertas configuraciones urbanas como los hitos, sendas, mojones, barrios o nodos. Bajo estas premisas, la ciudad debería presentar un orden efectivo en cuanto a las actividades, las creencias y el conocimiento. Este autor señala que se debe prestar especial atención a una cualidad visual específica que corresponde a la legibilidad del

paisaje urbano. Con esta expresión se indica la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse las partes de la ciudad como algo coherente, pero parte de un modelo de ciudad que es percibida como una amalgama de tiempos, experiencias y emociones que construyen una imagen que deviene fragmentada y de la cual solo quedan registros parciales y discontinuos.

En los hitos, las sendas, los mojones, los barrios, los nodos y sus interrelaciones, encuentra Lynch (1998) el sentido que permitiría leer la ciudad de manera coherente y que son la materia prima de la imagen ambiental en la escala urbana. Sin embargo, es necesario modelarlos conjuntamente para llegar a una forma de ciudad satisfactoria. Una intención, que en su trasfondo, pareciera querer naturalizar los comportamientos de sus habitantes, pues Lynch (1998), cuestiona el hecho de que los ciudadanos puedan perderse en la ciudad al no encontrar la legibilidad y coherencia en sus partes; es decir, que sus comportamientos y actividades deben estar ligados a esa legibilidad que involucra visibilidad y orden⁸⁷. La visión de este autor no deja de ser contradictoria pues reconoce la imagen de ciudad fragmentada, pero al tiempo propone regular las acciones del hacer urbano mediante la creación de un paisaje urbano que funcione bajo un régimen de orden y legibilidad determinado por los elementos que identifica en sus sendas, los bordes, los barrios, los nodos y los mojones. Las relaciones entre orden y legibilidad, teniendo en cuenta la cualidad del objeto físico, la ciudad, las define como inalienabilidad⁸⁸ evidente y visible. En este sentido, se debe señalar que atributos como la nitidez, la notabilidad y la coherencia formal parecieran formar parte de la categoría estética de lo bello, que, asociadas a la expresividad, el deleite sensorial, el ritmo, el estímulo o la elección harían posible adiestrar al observador construyendo una escena que le permita estructurar el conjunto, identificarlo y hacerlo legible. Principios que provienen de un orden abstracto ligado al funcionalismo.

Lo anterior implica que la imagen de la ciudad dependerá también de un observador naturalizado: “Así mismo, el observador debe ajustar su imagen a los cambios seculares en la realidad física que le rodea” (pág. 82) donde escoge organiza y dota de sentido lo que ve, contrastando la imagen de la ciudad con la imagen tamizada mediante un proceso constante de interacción. Este hecho indica que la imagen se desarrolla o crece en formas diferentes. Las direcciones, sin embargo, parecieran conducir a la construcción de un paisaje urbano que debiera

⁸⁷ Se refiere Lynch (1998) a las calles “retorcidas” de Boston. Aunque le conceda a la idea del laberinto cierto interés por que puede ofrecer sorpresa, insiste en que la orientación debe prevalecer y la sorpresa debe enmarcarse en un marco global donde hagan parte de un conjunto visible (pág. 14).

⁸⁸ Por imaginabilidad Lynch (1998) entiende la cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate (pág. 18).

ser reconfigurado de manera continua dado que, según Lynch (1998) “En vez de una sola imagen inclusiva de todo el medio ambiente, parecía haber conjuntos de imágenes que más o menos se superponían e interrelacionaban” (pág. 80).

Estas reflexiones llevan a concluir que más allá de una interpretación de los ejercicios desarrollados por Lynch (1998), donde eran ya evidentes los desacuerdos que representaban esas fragmentaciones del paisaje urbano para tratar de entender las lógicas de cada ciudad, su preocupación se centró en proponer una metodología para corregir esos desajustes, dar orden y legibilidad al paisaje urbano mediante lo que denominó plan visual en el proceso de diseño. Su objetivo final no era “la forma física misma de la ciudad sino la calidad de una imagen en la mente” (pág. 138) que debería fortalecerse mediante un adiestramiento del observador. Hay que entender que para la fecha en que se publica este libro, inicios de los años sesenta, se encuentran en plena vigencia las ideas del urbanismo científico, enmarcadas por lo que suscita el Movimiento Moderno y su visión de ciudad, así como los problemas de habitabilidad de la posguerra y su repercusión en las ciudades durante el período de la guerra fría. Lynch (1998) intenta dar sentido al paisaje urbano de las ciudades norteamericanas, producto de esos modelos de planificación que expandían la mancha urbana en sucesiones de suburbios sin centro, proponiendo una visión de ciudad que debía ser intervenida desde el diseño para dotarlas de una vida urbana más grata. La realidad es que su discurso no podía vislumbrar el futuro de estas ciudades y en particular, la crisis de esos modelos y planes urbanos que ya estaba en ciernes. No se trató de construir una sola imagen de la ciudad pues como él mismo reconoce, esa ciudad estaba compuesta por niveles sucesivos conformes a la escala de la superficie, a su tamaño y a su dispersión en direcciones distintas. En uno de los ejercicios propuestos por Lynch (1998) con algunas comunidades dibujaron como respuesta unos planos que mostraban otra realidad que para el autor se asemejaban a una superficie de caucho infinitamente flexible. Al respecto dice: “las direcciones se torcían, las distancias se alargaban o acortaban y las formas grandes cambiaban tanto en relación con su proyección justa en escala, que al principio no se las podía reconocer⁸⁹” (pág. 82). El interés de Lynch para ese momento estaba en reconocer la necesidad de instaurar una idea de orden social y unidad contenidos. Al respecto, Carlos García (2016) señala que “en una clara manifestación de determinismo físico, Lynch defendía que la forma urbana condicionaba la vida cotidiana” (pág. 117). Este autor continuó insistiendo en que esos

⁸⁹ Esta condición, podría situarse hoy en los desencadenamientos rizomáticos propuestos por Deleuze y Guattari (1994). Opuesta a la mirada arborescente, donde la conexión siempre se da en un sentido raíces-tronco-ramas, estos autores proponen la idea de rizoma tomado de la idea de los bulbos que se desenvuelven bajo una lógica donde los principios de conexión y heterogeneidad funcionan desde cualquier punto, conectando con cualquier otro punto.

ejercicios que mostraban una ciudad laberíntica eran prueba de la necesidad de dar legibilidad a las ciudades.

En el caso de Gordon Cullen (1974) desde el título del libro *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* se intuye que la intención está orientada a promover la construcción de un paisaje urbano donde prevalece una visión que toma atributos de la estética relacionados con la composición, el color, el contraste y, de otro lado, la impresión, la amenidad y el drama para ser trasladados a la ciudad⁹⁰. También existe el propósito de definir, a partir de una palabra anglosajona *townscape*, una caracterización de la ciudad que no se encuentra únicamente en los elementos físicos que están presentes en ella, sino que el paisaje urbano debe ser asimilado mediante la aplicación de un “arte del urbanismo”. Cullen (1974) señala que: “El paisaje urbano se construye de dos maneras. Primera, objetivamente, a partir del sentido común y la lógica, basada en los benévoloos principios de la riqueza, la amenidad, la experiencia y la privacidad” (pág. 193). Para concluir proponiendo que no “nos interesamos en absoluto por los valores objetivos, tan prometedores en apariencia: tenemos que enfrentarnos con la situación subjetiva, la cual es perturbadora” (pág. 194). Lo que parece aludir a una poética de la ciudad, pero que opera en sentido inverso, pues, no es el sujeto el que configura su paisaje urbano, sino el planificador quien ordena y organiza los elementos que lo constituyen para el disfrute del sujeto.

En esa mirada, cuestiona las intervenciones que solo se fundamentan en el espíritu científico y en el funcionalismo porque “las soluciones científicas se basan, principalmente, en lo mejor que puede lograrse sobre un nivel medio...” (pág. 8) y ese nivel medio no interesa a Cullen (1974) pues para él, impresión y drama serán las dos condiciones principales que rescate en sus análisis. Si en el discurso de Lynch (1998) prevalece la visión de ciertos postulados del funcionalismo o del urbanismo científico, en Cullen (1974) lo que se intuye es una visión estetizada⁹¹ de la ciudad entendida con todas sus características de drama, color y contraste donde el aspecto de mayor trascendencia es la facultad de ver porque es la que permite configurar una visión de conjunto

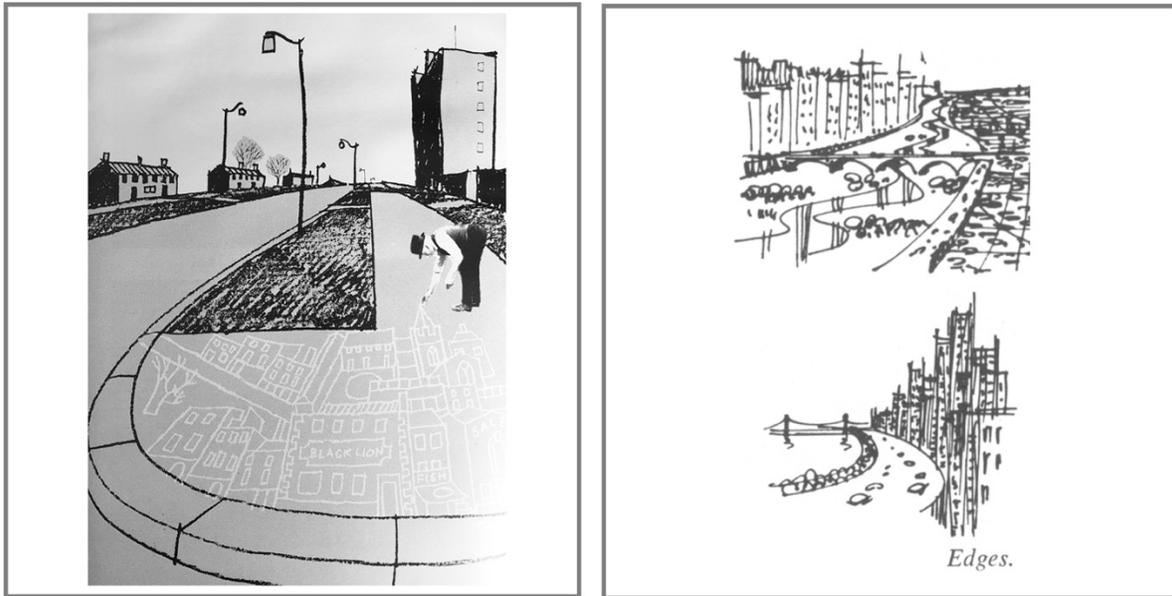
⁹⁰ Dice Cullen (1974): “En primer lugar, hemos apuntado ya a la idea de que la impresión y el drama pueden ser originados y puestos a la luz del día, automáticamente, a través de la investigación científica y de soluciones conseguidas por técnicos (o por parte de la técnica del cerebro)” (pág. 8).

⁹¹ Las referencias al tema del color y el contraste son referidas por Cullen (1974) con frecuencia en el libro. En uno de sus apartes dice: “En un amplio paisaje de Corot, cuyo título no recuerdo en este momento, paisaje compuesto por verdes oscuros, casi sombríos, prácticamente monocromo, hay una figura roja. Pues bien, esta figura roja es, probablemente, la cosa más roja que he visto en mi vida” (pág. 12), refiriéndose a que en los contrastes de color (complementarios) en la ciudad se descubre tanto la armonía como una mayor autenticidad permitiendo la yuxtaposición de elementos, texturas y materiales.

donde se mezclan recuerdos y experiencias⁹² en tres aspectos que son: óptica, lugar y contenido, argumentando que la mente humana reacciona siempre ante los contrastes y las diferencias. Esto es, la interacción de la experiencia del sujeto con la ciudad. Dice Cullen (1974) en uno de los apartes de su libro: “Si alguien me preguntara en que consiste el paisaje urbano, le respondería que, en mi opinión, un edificio es arquitectura y que dos edificios son ya paisaje urbano” (pág. 133). Este argumento, lo lleva a señalar que sus cualidades se encuentran en la yuxtaposición de los edificios que dialogan mediados por el espacio que se da entre ellos, por tal razón se hace necesario que exista un arte de la relación que evalúe el ambiente y las circunstancias que constituyen el acontecimiento dramático dimensionado en la ciudad (ver figura 1-7).

Figura 1-7

Gordon Cullen y Kevin Lynch dibujos



Nota. Tomado de *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* (1974) y *La imagen de la ciudad* (1998)

Este autor hace una crítica de las ciudades producto de la implementación de las normativas administrativas y las prácticas de los especuladores inmobiliarios que producen ciudades sin drama y, por lo tanto, poco estimulantes espacialmente para la vida cotidiana. La aproximación se hace a partir del reconocimiento de ciertos espacios o ambientes que se generan en la ciudad por la configuración de sus espacios públicos, por las texturas, la arborización, el clima, la publicidad o la

⁹² En Cullen (1974) la relación experiencia-sujeto es primordial en su visión de ciudad.

iluminación, entre otros. En ambos casos la lectura de la ciudad se propone estetizar los componentes urbanos combinados con ciertos atributos que nacen en las prácticas socioculturales y que les darían color y vitalidad logrando entornos más amables.

Estas dos posturas, la de Lynch (1998) y la de Cullen (1974) otorgan atributos diferenciados al paisaje urbano. En Lynch (1998) están determinados por la forma urbana y por los elementos que la complementan donde prevalecen los de unidad, organización, legibilidad con un sentido de fragmentación en la percepción. Según Carlos García (2016), en la propuesta de Lynch subyace algo del espíritu romántico que da un giro a los preceptos de linealidad y esquematismo de la Carta de Atenas aplicando un método de análisis desde la psicología ambiental que tiene en cuenta la percepción humana. Sin embargo, esas interpretaciones fueron reorientadas por Lynch (1998) con un sentido del orden, desconociendo las lecturas que tenían los ciudadanos acerca de una ciudad que percibían fragmentada y laberíntica, al considerar estos atributos como algo negativo y que debía corregirse mediante diferentes estrategias proyectuales en el diseño urbano⁹³. En Cullen (1974), se reconoce el paisaje urbano en las texturas de la ciudad, en su color y ambiente, en la configuración de sus plazas que producen vívidos contrastes y sobre todo drama. Los dos casos toman los elementos urbanos y los ponen a disposición del espectador que debe adiestrar la mirada para construir un paisaje urbano a partir de diferentes atributos y elementos urbanos que son puestos en valor por los sujetos que habitan la ciudad.

Los textos de Lynch (1998) y Cullen (1974) se presentan aquí como dos referentes problemáticos que muestran dos posturas frente a lo que se entendía o asumía como paisaje urbano hasta las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX contextualizados en las ciudades europeas o norteamericanas. En resumen, Gordon Cullen (1974) propone una interpretación del paisaje basada en la percepción y el disfrute estético, mientras Kevin Lynch (1998) aporta en la construcción de una imagen simbólica del paisaje mediante la sistematización de los elementos que lo componen para hacer una ciudad legible.

⁹³ Las citadas sendas, bordes, nodos, barrios y mojones.

1.3 Las paradojas o antinomias como un fenómeno inherente al paisaje urbano

“El desarrollo produce sus barbaries; la tecnología convive con el espíritu; la novedad no pone término a la tradición; la autonomía individual sueña con la comunidad...La modernidad es por definición impura y sus enemigos son aquellos que le quieren extirpar sus discordancias, los que se horrorizan ante sus paradojas”

Francisco Carballo (2014)

“La paradoja no aparece en lo más evidente (que nuestro paisaje fuera construido por miradas extranjeras y móviles, rápidas y superficiales) sino que reside en la misma idea de paisaje”

Graciela Silvestri y Fernando Aliata (2001)

La definición tradicional del término paradoja señala que las divergencias entre dos argumentos se refutan en sus postulados y propósitos⁹⁴. El *Diccionario de Filosofía* (2002) dice que las paradojas surgen cuando “dos juicios que se excluyen recíprocamente (contradictorios) resultan demostrables en la misma medida” (pág. 350). Las paradojas están presentes en una gran cantidad de hechos, discursos y fenómenos, que, por sus características y condiciones llevan en su interior la semilla de su propia carga de contradicción. Puede tratarse de postulados como en el caso de las matemáticas y la paradoja de Bertrand Russell llamada paradoja del barbero cuando advierte que la teoría de conjuntos enunciada por Cantor y Frege es contradictoria⁹⁵. Máximo Quitral (2010)⁹⁶ hace

⁹⁴ En el *Diccionario esencial de la lengua española* (2006) la paradoja se define como: “1. Hecho o dicho aparentemente contrario a la lógica. 2. Ret. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción” (pág. 1094). Andrés López (2023) en su libro *Kurt Gödel o sobre las paradojas* dice: “Desde la perspectiva etimológica, paradoja es un enunciado (o entidad) que va en contra del juicio generalmente aceptado o que está más allá de lo creíble. En su forma más extrema se le puede llamar antinomia, y consiste en la equivalencia aparente de dos proposiciones, una de las cuales es negación de la otra. En el contexto de la lógica moderna, los dos términos se consideran sinónimos. Una paradoja lógica o antinomia se puede distinguir por un resultado que se contradice, pero habiéndose aplicado correctamente modos de razonamiento, así como se hace manifiesta por un mal uso en los modos de razón” (pág. 23).

⁹⁵ Esta paradoja señala, que, si se considera el conjunto de todos los conjuntos que no se contienen a sí mismos como es el caso del catálogo general de una biblioteca ¿Se consideraría este catálogo como un libro más del conjunto de libros de la biblioteca? si ese conjunto (el catálogo general) está contenido como parte de todos los conjuntos, como uno de los demás libros de la biblioteca, no se contendría a sí mismo y por lo tanto no sería parte de ese conjunto. Pero, si no lo está, por la enunciación del postulado mismo, debería estar contenido y hacer parte de todo el conjunto de libros de la biblioteca. Esta paradoja muestra la contradicción evidente entre los dos postulados que señaló Russell (Morales Medina, 2018).

⁹⁶ Para Quitral (2010) las paradojas en esencia son: “Una aseveración relativamente verdadera, que implicaría una profunda contradicción y un develado antagonismo sobre lo que admite el sentido común. En otras

énfasis en lo político y señala que: “La teoría de las paradojas entonces sería ese ejercicio analítico en el cual los mitos o espejismos desarrollados por diversas instituciones políticas y sus respectivos actores, se quiebran repentinamente al alero de las explicaciones básicas del devenir histórico” (pág. 24).

Las paradojas también han sido usadas en la literatura y el ensayo por autores como G.K. Chesterton⁹⁷ (1956) quien en su libro *La paradoja andante y otros ensayos* recurre a esa figura como herramienta para reflexionar con humor acerca de la sociedad, la cultura, la política y la historia inglesas. Resume esa condición en la siguiente frase: “El pueblo inglés siente un apetito peculiar por la paradoja...Lo curioso del inglés representativo de los últimos siglos es que persigue instintivamente la paradoja más disparatada y luego la acepta como verdad evidente” (pág. 11). Chesterton (1956) usó también la paradoja en la resolución de los complicados casos que planteó en sus novelas policíacas donde el protagonista era el padre J. Brown, un vicario católico de un pequeño pueblo, que, gracias a sus razonamientos se transforma en ingenioso detective. Según Andrés López (2023) “Para Gilbert Keith Chesterton las paradojas son sorpresas y mucho o todo de lo que en nosotros es poético se debe a que nos gusten las paradojas” (pág. 25).

Desde la perspectiva de los estudios sobre la modernidad, Compagnon (1993)⁹⁸ utiliza el recurso de la paradoja para hablar de sus contradicciones: “Se debería hacer una historia paradójica de la tradición moderna, concebida como un relato con lagunas, una crónica intermitente. Porque probablemente la faz oculta de cada modernidad es la faz más importante: la aporías y antinomias extraídas de los relatos ortodoxos” (pág. 10). Hace una apuesta que resume en las siguientes cinco

palabras, una paradoja sería lo contrario a lo que se piensa como verdadero, interviniendo la realidad y provocando resultados insospechados en las sociedades post-globalizadas. Algo que enfrenta directamente al ciudadano con aquella propuesta crítica de sectores académicos más espurios sobre el devenir histórico; que sufren mutaciones inmediatas en su componente interno, al punto de exponer detalles simplistas del mundo global, que se disipa y desaparece inconscientemente. Es decir, una suerte de apariencias definidas y realidades empíricas que resultan de la contraposición de miradas sobre fenómenos sociales particulares” (Quitral Rojas, 2010).

⁹⁷ Silvia Coll-Vinent (2014) dice al respecto que: “La paradoja es una constante tentación para Chesterton. Muchos miran la paradoja con disgusto, como un juego poco serio. Pero la paradoja no es siempre un puro malabarismo intelectual; muchas veces, lejos de ser un juego para deslumbrar, es un chispazo para iluminar; es el resultado de una visión aguda de las cosas ordinarias que la hace parecer extrañas. La paradoja existe en la realidad misma de muchas cosas. Y a menudo, las paradojas de Chesterton tienen este carácter: no son tuyas, sino de la realidad: y la verdad de ésta se insinúa en nuestro espíritu mientras la pluma del escritor parece complacerse en el absurdo y la contradicción. [...] Después de leer a Chesterton, no podemos verlo todo como antes. Ideas y prejuicios que hemos estado repitiendo como cosa de cajón nos aparecen como necesitados de enmienda y ampliación. Nuestra visión anterior de cosas, hecho y fenómenos familiares nos parece pobre e incompleta. El mundo, como un paisaje que acaba de lanzar la lluvia, nos ofrece colores y detalles que no habíamos observado nunca” (págs. 118, 119).

⁹⁸ Se refiere al libro del historiador Antoine Compagnon (1993) *Las cinco paradojas de la modernidad*.

paradojas: La superstición de lo nuevo, la religión del futuro, la manía teorizante, el llamado de la cultura de masas y la pasión de la denegación. Según el autor, la tradición moderna va de un impasse a otro, se traiciona a sí misma y traiciona a la verdadera modernidad, que resulta la gran olvidada de esa tradición moderna. La razón para hablar de este tema radica en las polaridades que la modernidad arrastra y que, en realidad son sus paradojas. Según el autor, se deben desenredar los vocablos, que, asignados por pares de significados opuestos se encuentran asociados con la modernidad: antiguo y moderno, clásico y romántico, tradición y originalidad, rutina y novedad, imitación e innovación, evolución y revolución, decadencia y progreso, etc. En esa misma línea, pero abordando el problema de lo efímero, Christine Buci-Glucksmann (2006) en *Estética de lo efímero* plantea, en clave de paradoja, que, en Occidente el arte ha sido pensado a partir de lo subsistente, ser o idea, donde se desvaloriza el tiempo como puro devenir. Propone la autora, que el fin del arte puede revestir otras formas más paradójicas al abandonar el gran relato especulativo en provecho de un tiempo más arqueológico e inscribiendo el arte en un tiempo impuro, de rememoración o de anamnesia⁹⁹ donde el pasado está inacabado y abierto, sin superación posible¹⁰⁰. Coincide con Compagnon (1993) en que esas paradojas son una condición de la modernidad y están determinadas por la dialéctica de su tiempo histórico.

Se mencionó al inicio de este apartado, que la figura de la paradoja se perfila como el aporte más significativo de esta investigación al considerarla como un fenómeno que se revela en las imágenes poéticas del paisaje urbano. Se anotó, igualmente, la diferencia que existe entre dos términos: contradicción y tensión. Para explicar esta diferencia se ha recurrido a un autor que ha planteado con mayor consistencia el significado y alcance de las paradojas. Se trata de Gilles Deleuze (1971) quien, al abordar esta cuestión establece que no se trata de hechos meramente contradictorios, sino que, las paradojas se configuran como *fuerzas en tensión*¹⁰¹ entre postulados opuestos. En su libro *Lógica del sentido* señala que la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. El recurso utilizado por Deleuze (1971) para hablar de las paradojas son las aventuras narradas en el libro de Lewis Carroll (1998) *Alicia en el país de las maravillas*. En ellas, el autor indaga en lo que

⁹⁹ El término anamnesis (del griego ἀνάμνησις, 'recuerdo') significa 'recolección', 'reminiscencia', 'rememoración', y en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada en épocas pretéritas. Tomado de: <http://dle.rae.es>

¹⁰⁰ Según la autora: "Al encuentro historicista del progreso, el tiempo «a contrapelo» de los «ahora» puede entonces alcanzar las «diferenciales del tiempo» en los análisis microscópicos de Proust... Es un presente detenido e inmovilizado, rodeado de éxtasis pasados y de astillas mesiánicas futuras, «imagen brusca» o incluso imagen fijada y fragmentada, como en la alegoría barroca o el montaje moderno. Por eso la dialéctica fulgurante no es devenir, sino dialéctica en estado detenido" (págs. 13,14).

¹⁰¹ Las cursivas son del autor de esta investigación.

denomina acontecimiento puro. Alicia crece y se achica y en ese tránsito sucede el acontecimiento, crecer y ser más pequeña al mismo tiempo (Ver figura 1-8).

Figura 1-8

Alicia atrapada en su devenir



Nota. Tomado de *Alicia en el país de las maravillas* (1998). Imagen intervenida digitalmente por el autor.

Lo que significa que, en esa simultaneidad, Alicia deviene. Esa acción, el devenir¹⁰², se sitúa por fuera del presente, por fuera de “la dimensión de las cosas limitadas y medidas, de las cualidades fijas, permanentes o temporales¹⁰³” (pág. 9) y entra en “un puro devenir sin medida, verdadero

¹⁰² En *Mil Mesetas* (1994) Deleuze y Guattari amplían esta idea del devenir: “Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “producir”” (1994, pág. 245).

¹⁰³ Dice Deleuze retomado a Platón.

devenir loco que no se para nunca, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, lo más y lo menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil” (pág. 10). Al mantener una relación de fuerzas en tensión entre pasado y futuro el devenir jalona con la misma fuerza en los dos sentidos (ver figura 1-14). La paradoja, por tanto, se configura en la tensión de las dos fuerzas como una afirmación de esos sentidos en forma simultánea. Citando a Platón, Deleuze (1971) coincide en que la diferencia entre ser y devenir está mediada por el acontecimiento que mantiene al devenir en una acción que no se para nunca, puesto que, si se detiene, ya no deviene, sino que es. Estos razonamientos llevan a definir donde se encontrarían los límites de este accionar. Los límites de ese puro devenir tienen una relación con el lenguaje. La dualidad de la paradoja, parafraseando a Deleuze (1971), yace escondida en lo profundo de las ideas y los cuerpos sensibles y materiales. No se trata de la distinción de modelo y copia, sino de la distinción entre copias y simulacros¹⁰⁴. Ese devenir, entonces, contiene la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la idea, esa dimensión de las cosas limitadas y medidas. Deleuze (1971) afirma que la paradoja de ese puro devenir es la identidad infinita de los dos sentidos a la vez: futuro y pasado, de la víspera y el día siguiente, de lo más y lo menos, de lo excesivo y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto donde el lenguaje es el que fija los límites, pero también el que los sobrepasa y los devuelve a un devenir ilimitado. La paradoja será, en primer lugar, lo que destruye la cordura como sentido único, y a continuación, lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas.

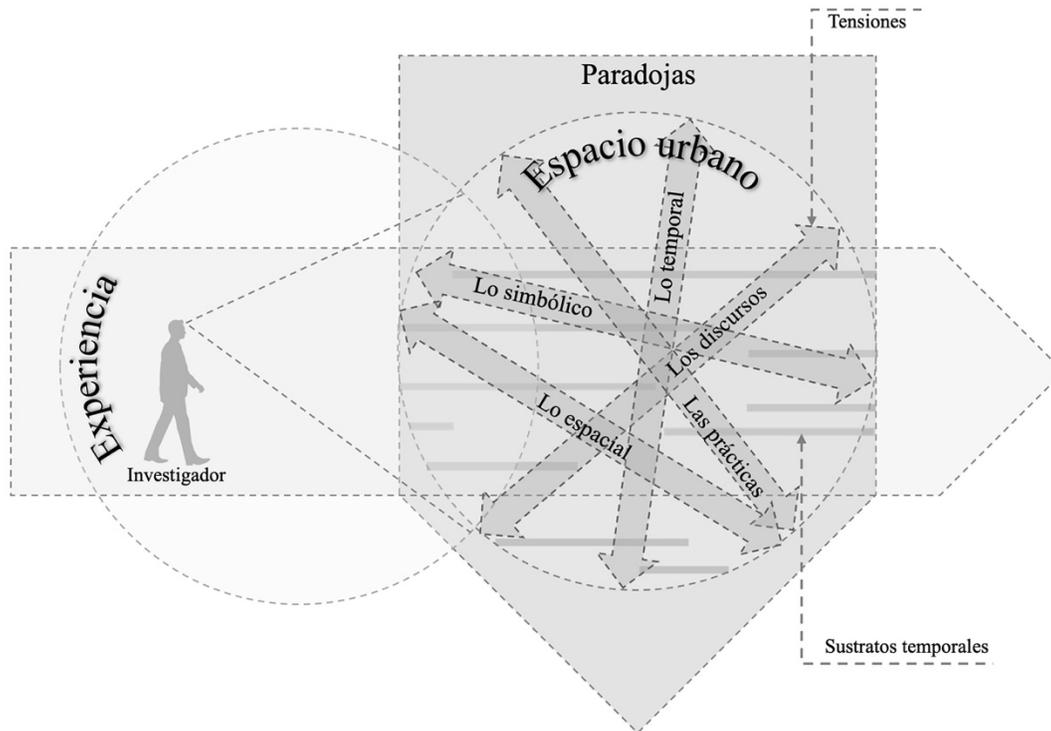
En el argumento de este autor, la fuerza de las paradojas reside en que no son contradictorias, aunque nos ponen delante de la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de lo cual aquel deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas. Las paradojas de sentido se caracterizan por ir en dos sentidos a la vez y hacen imposible su identificación poniendo su acento tanto en uno como en otro nodo de tensión. La paradoja se opone a la doxa en sus dos aspectos, buen sentido y sentido común.

¹⁰⁴ Deleuze (1971) citando nuevamente a Platón sostiene que: “Los simulacros son como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, que implica una perversión y una desviación esenciales. Platón divide precisamente en este sentido en dos el ámbito de las imágenes-Ídolos: de un parte las copias-íconos de otra, los simulacros-fantasmas... Se trata de seleccionar los pretendientes distinguiendo las copias buenas de las malas, o más bien, las copias siempre bien fundadas y los simulacros, sumidos siempre en la semejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que suban a la superficie y se «insinúen» por todas partes” (Deleuze, pág. 325). El autor aclara que: “Sucede que, en el Sofista, el método de división es empleado, paradójicamente, no para evaluar los justos pretendientes sino al contrario, para acorralar a los falsos, para definir el ser (o más bien el no ser) del simulacro... Platón descubre, en el resplandor fugaz de un relámpago, que no es simplemente una copia falsa, sino que incluso pone en tela de juicio hasta las nociones mismas de copia... y de modelo” (pág. 324).

Según esto, las tensiones expresarían situaciones que sobrepasan estos dos rasgos que se afirman en una sola dirección como son el pasado o el futuro. Tal como señala Compagnon (1993) las paradojas se muestran generalmente como pares contradictorios y comparten esa tradición moderna donde la alianza de los contrarios descubre lo moderno como negación de la tradición que se produce entre pasado y futuro.

Figura 1-9

Esquema de interpretación de las paradojas y sus tensiones



En el caso del paisaje urbano, las paradojas son la evidencia palpable de las tensiones entre discursos, visiones de mundo y modelos de ciudad que se dan en esa dialéctica trazada por la modernidad y que en las ciudades se traduce en modernización (ver figura 1-9). Pueden ser rastreadas en esos discursos que sostienen los elementos que estructuran el paisaje urbano, pues en ellos, las paradojas hilvanan con mayor potencia el trazado de sus líneas de tensión¹⁰⁵. En el siguiente gráfico se muestra un esquema de interpretación de las paradojas operando en el espacio urbano. Las tensiones están representadas por lo espacial y lo temporal, así como por lo simbólico,

¹⁰⁵ Ya se ha mencionado que estos elementos son de distinto orden; accidentes geográficos, trazas, edificios o espacio público. Cada uno de ellos ha sido caracterizado, reconocido y asimilado culturalmente de acuerdo con distintas visiones de mundo y formas de pensamiento que, igualmente los van modificando a lo largo del tiempo al resignificar sus atributos con el fin de incorporarlos nuevamente en las dinámicas impuestas por los procesos de modernización en un movimiento dialéctico (un devenir) que no pareciera detenerse nunca.

las prácticas y los discursos. En lo espacial, se encuentran tanto los accidentes geográficos como los modelos de ocupación urbana y, en lo temporal, los procesos modernizadores signados por la novedad enfrentados a la tradición que recoge las memorias y huellas del pasado que han quedado localizadas en los diferentes sustratos a lo largo del tiempo.

A continuación, se traza el vínculo entre paradojas, discursos e imagen dialéctica relacionados con los tres momentos de la experiencia planteados en la metodología: configurar, desconfigurar y reconfigurar.

1.3.1 Paradojas y percepción en la experiencia con la ciudad. La descripción como imagen plástica

“Los diversos observadores, como fuentes potenciales de representación de la ciudad, se situaban a diferentes distancias (y a diferentes *tempos*) de su objeto. Por ejemplo, es preciso distinguir el retrato de la ciudad inserta *en* el paisaje, del retrato de la ciudad *como* paisaje y, a su vez, del *paisaje callejero* de la ciudad como perspectiva desde *el interior* de las propias calles”

David Frisby (2007)

“Camino por la calle buscando una frase”

Jean-Luc Nancy (2017)

Ya se ha mencionado que la noción de paisaje en Occidente surgió a finales de la Edad Media y en los albores del Renacimiento. Inicialmente, de la mano de la literatura¹⁰⁶ y la pintura¹⁰⁷. Puede situarse en un momento que Martin Heidegger (2017) denomina Edad Moderna. Al respecto, dice: “Cuando meditamos sobre la Edad Moderna nos preguntamos por la moderna imagen del mundo. La caracterizamos mediante una distinción frente a la imagen del mundo medieval o antigua” (pág. 82). Para el autor, en la Edad Media lo ente era el *ens creatum*, aquello formado por un dios creador personal en su calidad de causa suprema. Lo decisivo del tránsito entre estas dos edades consiste en que el hombre se libera de las anteriores ataduras para encontrarse a sí mismo. La esencia del hombre se transforma en el momento en que se vuelve sujeto y centro de referencia. Es en este sentido que la representabilidad es lo que hace diferente una época de otra. Heidegger (2017) caracteriza la Edad Moderna identificando varios fenómenos, entre ellos: el hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen; introducir el arte en el horizonte de la estética; el obrar humano que se interpreta y realiza como cultura; la ciencia y la técnica mecanizada, y la desdivinización o pérdida de los dioses¹⁰⁸. Heidegger (2017) dice que “La palabra “imagen” hace pensar en primer lugar en la

¹⁰⁶ En el citado ascenso al Monte Ventoux, relato recogido por Jacob Burckhardt (1962).

¹⁰⁷ Reconocidos por Agustín Berque (1995), Jean Marc Besse (2010) Javier Maderuelo (2013) o Alain Roger (2007) que sitúan el nacimiento de la pintura de paisaje con el surgimiento de la edad moderna en la Europa del Quattrocento.

¹⁰⁸ Bayer (2017) comenta acerca del Renacimiento, lo siguiente: “El resurgimiento de la Antigüedad se había iniciado ya desde el siglo XII. Con el auxilio de los poetas antiguos se descubre la belleza de la naturaleza, que deja de ser un enemigo (como el satánico Marechovski), un elemento aberrante, maldito y temible, pero no obstante se nos escapa y sigue sin someterse a nuestras órdenes. Y desde Bocaccio hasta los poetas del siglo XVI, y en el propio San Francisco de Asís, observamos esta reconquistada familiaridad con la naturaleza; no con la gran naturaleza, sino con la naturaleza suavizada y ornamentada; habrá que esperar a que surja el romanticismo para poder familiarizarse con la naturaleza salvaje y espantosa” (págs. 102, 103).

reproducción de algo” (pág. 73). Representar, en este argumento, significa traer ante sí, poner en frente, aquello que está delante del sujeto transformado en imagen para interrogarlo. Esto quiere decir que el sujeto al situarse de este modo frente a la imagen se pone en escena en el ámbito manifiesto de lo representado.

En este sentido, la noción de paisaje se acoge a ese principio que está determinado por ser, no solo una construcción moderna, sino como imagen. Hace parte de lo que este autor denomina “La época de la imagen del mundo” donde “el hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal” (pág. 73). Heidegger (2017) entiende la imagen como una especie de cuadro en su totalidad, un cuadro que, de manera contradictoria, solo puede fijar fragmentos de esa totalidad. Por su parte, Simmel (2014) señala la totalidad como naturaleza y a los fragmentos de esa totalidad como paisaje. Este autor, en su ensayo *Filosofía del paisaje*, reconoce la naturaleza como algo total: “una unidad fluida del devenir” (pág. 8) que no puede ser separada o dividida, mientras, el paisaje se convierte en el mecanismo mediante el cual se puede separar la naturaleza en unidades fraccionadas, y por tanto, representar porciones o partes de esa totalidad que es la naturaleza. Simmel (2014) señala que el paisaje aparece a cierta distancia y como fuente de objetividad, propicia la mirada artística¹⁰⁹. Es decir, la naturaleza puesta al frente para ser interrogada, interpretada y tamizada desde la cultura, única manera de apropiarla, ya fragmentada, como paisaje. Estas dos posturas¹¹⁰ permiten situar el problema del paisaje urbano en el contexto de la modernidad por un lado, y por otro, como un asunto que involucra la experiencia mediante la cual se selecciona una imagen fragmentada de acuerdo con lo que señala Simmel (2014), pero que ha sido seleccionada y tamizada culturalmente.

Por su parte, Beatriz García Moreno (1993) citando a Bergson dice: “La percepción indica el encuentro entre el ser humano, constituido de materia y espíritu, y el mundo. Esta percepción presenta al objeto como una imagen que, por algún motivo ligado a la vida, ha captado la atención” (pág. 14). Así, de acuerdo con la autora, el problema se presenta con la posibilidad de ser

¹⁰⁹ Desde otra perspectiva, Henri Bergson (1959) habla de la existencia de un mundo poblado de imágenes que son percibidas cuando se abren los sentidos y que pasan inadvertidas cuando esos sentidos se cierran. Pero hay una imagen que se privilegia sobre las otras. Se trata de la imagen del propio cuerpo que es reconocido no solo por las percepciones con lo exterior, sino, por las afecciones que provienen del interior; un cuerpo atravesado por la evocación y los recuerdos. Un cuerpo que trasunta como una imagen y que actúa como el resto de las imágenes que envuelven el mundo. En este trasunto, hace posible que seleccione las imágenes que le interesan para ponerlas frente a sí e interrogarlas. Estas imágenes, que existen, así no sean vistas o percibidas, las denomina Bergson (1959) como materia y están referidas a la acción del cuerpo frente a una imagen determinada.

¹¹⁰ Las citadas de Heidegger (2017) y Simmel (2014).

examinado. En este mismo sentido se orienta la mirada de Ana María Moya (2011) cuando plantea que: “El entorno urbano es una realidad que puede ser discernida empíricamente a través de la experiencia física directa y también vislumbrada a través de las innumerables imágenes que los representan” (pág. 19). Podría decirse, entonces, que el sujeto encuentra e identifica mediante esa experiencia con la ciudad, los elementos constitutivos del paisaje urbano¹¹¹. Moya (2011) sostiene que “todas las imágenes contienen un *espacio de percepción*. Este es un espacio fenomenológico que une la representación con el objeto representado” (pág. 41).

Maderuelo (2011) precisa que “el significado de la ciudad no es la mera suma de todos los significados particulares, sino que emerge de la articulación que los traba. Es aquí donde surge la idea de «paisaje urbano», de la trabazón estructural sobre la que se apoya la visión del conjunto configurando una unidad de percepción” (pág. 18). En esa misma línea, en tanto experiencia que refiere a un fenómeno como la percepción, permite asimilar ese conjunto de imágenes de paisaje urbano tamizadas ya culturalmente¹¹². De acuerdo con estos autores, la ciudad se apropia mediante diferentes tipos de experiencia de las cuales surgen imágenes que dan cuenta de esas continuidades y discontinuidades presentes en la forma urbana que además se encuentran atravesadas por las prácticas socioculturales¹¹³ (ver figura 1-10). Por ejemplo, Beatriz García Moreno (2005) en su estudio sobre Bergson¹¹⁴, explica que la manera en que el sujeto se sitúa frente al objeto en el momento de la experiencia orienta, y abre posibilidades de transformación diferentes de acuerdo con la naturaleza de la fusión que se da entre ambos¹¹⁵.

¹¹¹ Al respecto, Javier Maderuelo (2011) en el prólogo del libro *La percepción del paisaje urbano* de Ana María Moya (2011) puntualiza que “En sus continuas transformaciones, la ciudad conforma espacios e imágenes que corresponden a momentos culturales e históricos determinados y que provocan representaciones visuales características que son interpretadas por los poetas y los artistas, de modo que se establece un tejido de relaciones entre la ciudad objetiva y las miradas individuales y subjetivas de sus diversos intérpretes. Cada imagen de la ciudad, por particular que sea, es portadora de información y, por tanto, susceptible de interpretaciones que permiten dotar de significados al conjunto” (pág. 17).

¹¹² Maderuelo (2013) en *El paisaje: génesis de un concepto* menciona que: “El paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada” (pág. 12). En todo caso, una mirada permeada por la cultura.

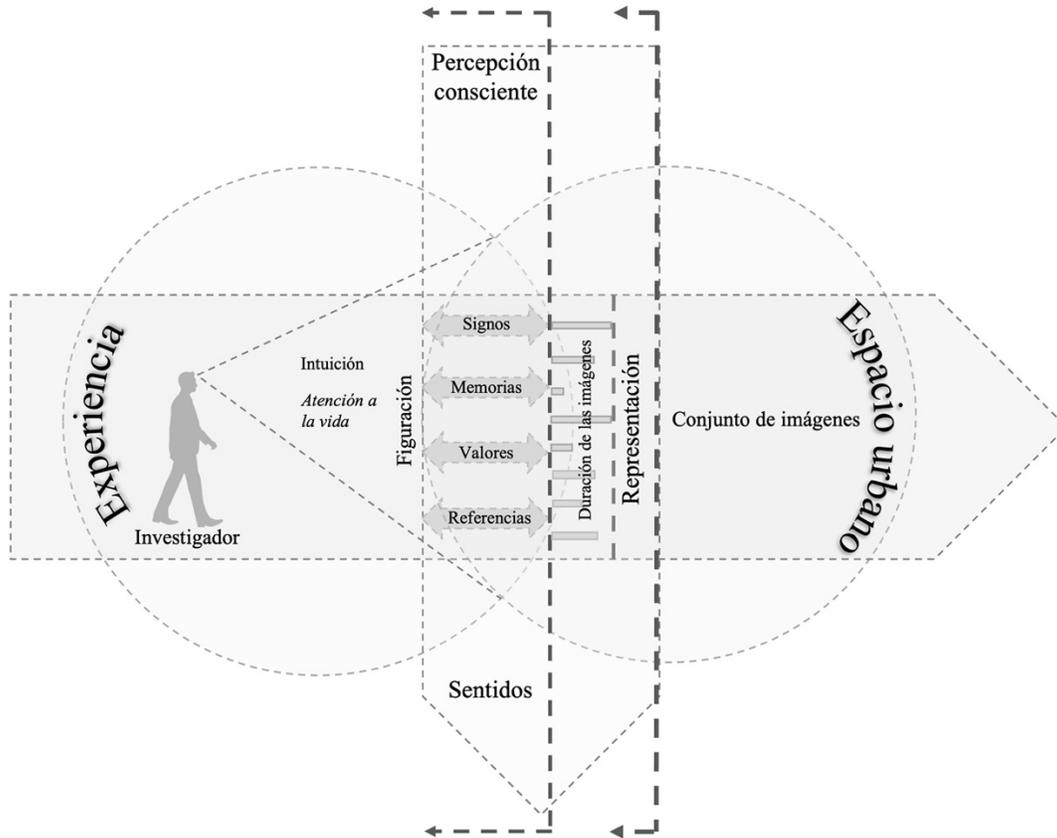
¹¹³ En cuanto experiencia, Merleau-Ponty (1985) señala que la percepción remata en unos objetos que una vez constituidos se revelan “como razón de todas las experiencias que del mismo hemos tenido o podríamos tener” (pág. 87). En ese sentido, el paisaje urbano al ser reconfigurado queda atravesado por la subjetividad de quien mira y que lo apropia para sí poéticamente.

¹¹⁴ Dice Bergson (1959) que “El reconocimiento atento... es un verdadero *circuito* en el que el objeto nos entrega partes cada vez más profundas de sí mismo a medida que nuestra memoria, colocada simétricamente, adopta una más alta tensión para proyectar hacia él sus recuerdos” (págs. 310,311).

¹¹⁵ La experiencia se interpreta en esta investigación de acuerdo con la figuras 1-9 y 1-10 que explican el proceso de los diferentes momentos de la percepción y su relación con las paradojas.

Figura 1-10

Experiencia y percepción – Esquema interpretativo



Esto quiere decir que: “La imagen impide que la comprensión y la acción se desvíen por rutas que dejen de lado la experiencia...sin comprender las características propias del fenómeno que examina” (pág. 9). Asimismo, podría decirse de la imagen que se “presenta” en los términos de Didi-Huberman (2010) construida desde la experiencia y que en el caso del paisaje urbano puede dar cuenta de sus particularidades por medio de la percepción. De esta manera, los elementos urbanos asociados a los diferentes discursos que la componen, se traducen en figuras que revelan el carácter dialéctico de la imagen pues en su interior albergan la semilla de sus propias tensiones¹¹⁶, revelando las continuidades y discontinuidades¹¹⁷ del paisaje urbano¹¹⁸.

¹¹⁶ Para Tackels (2010) serían contradicciones.

¹¹⁷ De acuerdo con lo que exponen Waisman (1990) y Frisby (2007).

¹¹⁸ Para Jean-Marc Besse (2019) “La ciudad es una forma *a priori* de la experiencia: en ella adquirimos el sentido del espacio, no en términos generales y abstractos, sino en la ciudad habitada, en sus formas y sustancias. Desde este punto de vista, la literatura que toma a la ciudad como objeto y soporte puede ser vista como una suerte de fenomenología concreta del espacio” (págs. 96, 97).

Pero, detrás de esas lecturas o interpretaciones, de lo que se da cuenta es de un fenómeno que tiene que ver con la esencia misma de la modernidad y es que ellas revelan la dialéctica que impulsa los ciclos modernizadores¹¹⁹ presentes en las ciudades actuales. Esta dialéctica es la que domina la naturaleza de las paradojas. Una dialéctica que tiene que ver con lo que Marshall Berman (2011) define como ser moderno: “Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones” (pág. xix). Esto significa, según el autor, que “Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología” (pág. 1), de esta manera ese sentido de la modernidad une a toda la humanidad, pero se trata de una unidad paradójica “ la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” (pág. 1). Ningún lugar expresa mejor esta condición que la ciudad actual que continúa inmersa en esa dialéctica entre modernización y modernismo¹²⁰, tal como señala Berman. (2011).

De acuerdo con lo expuesto, la experiencia se transforma en el vehículo mediante el cual los sujetos establecen relaciones de afecto u odio, de placer o displacer, de empatía o disenso, entre muchos otros, con la ciudad que habitan. A través de los sentidos, en el momento de la percepción, se establece una relación de doble vía entre sujeto y ciudad donde tanto el uno como la otra se construyen mutuamente. El sujeto activo, al reconocer las paradojas en la ciudad como un campo de tensiones, da cuenta de esa experiencia, pero, traducida y configurada ya en imágenes de paisaje urbano.

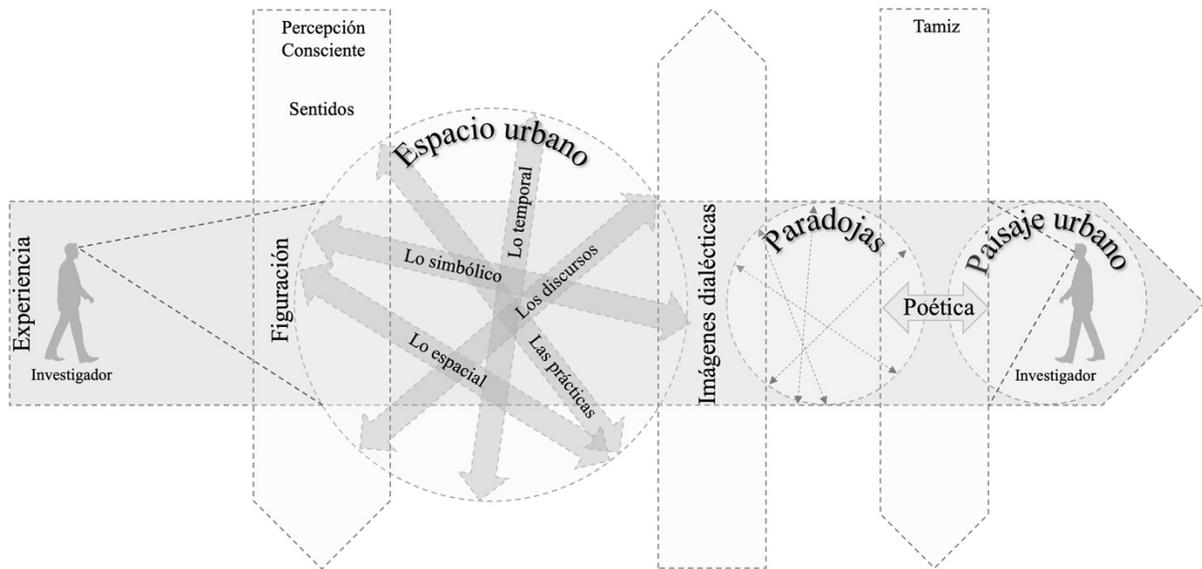
En la siguiente figura (1-11) se presenta una interpretación esquemática de la relación entre percepción y paradojas, donde, la experiencia del sujeto mediada por la percepción, atraviesa el espacio urbano y da cuenta, mediante una singular poética, de las tensiones presentes en las paradojas que se recogen en imágenes de paisaje urbano.

¹¹⁹ Para Marshall Berman (2011), la modernidad es “una forma de experiencia vital- la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida- que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a ese conjunto de experiencias la «modernidad». Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que sabemos, todo lo que somos” (pág. 1). Por su parte, Bolívar Echeverría (2015) en *Siete aproximaciones a Walter Benjamín* define la modernidad como “un conjunto de hechos objetivos que resultan tajantemente incompatibles con la configuración establecida del mundo de la vida, y que se afirman como innovaciones substanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación, surgida en el propio seno de ese mundo” (pág. 51).

¹²⁰ Dice Berman (2011): “El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos comportamientos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la *modernización* en economía y política, el *modernismo* en el arte, la cultura y la sensibilidad” (pág. 82).

Figura 1-11

Interpretación de la relación entre paradoja, experiencia y percepción (resumen)



1.3.2 Paradojas y discursos: entre sus encuentros y desencuentros emerge la imagen simbólica

“Como las imágenes de los sueños, los objetos urbanos, las reliquias del siglo pasado eran jeroglíficos, pistas para acceder a un pasado olvidado”
Susan Buck-Morss (1995)

“¿Dime (pues tan sensible a los efectos eres de la arquitectura), si has observado, en tus paseos por esta ciudad, que entre los edificios que la pueblan, unos mudos son, otros hablan; y otros, en fin, los más raros cantan?”
Paul Valéry (1938)

Toda teoría, modelo urbano o visión de ciudad está sostenida por un entramado discursivo que, en su momento, le ha dado sentido y valor al quehacer urbano. En este orden de ideas, puede decirse que los discursos permanecen atrapados en las formas de la ciudad convertidos en una suerte de fósiles vivientes que, transparentados en la delgada piel que las cubre, dejan entrever las memorias de otros tiempos. Su permanencia queda asegurada en las sucesivas resignificaciones que la dialéctica les ha impuesto pues, como si de un castigo se tratara, desafiaron al implacable Cronos que en su deambular por la vasta tierra devoró al instante mismo de nacer a cada uno de ellos por la novedad de sus propuestas. Signadas por esa condición, las formas y objetos que yacen inertes como sustratos en las ciudades del presente, son revividas por los vientos de renovación que de tanto en tanto se escapan atraídos por los cantos de sirena que al unísono y en una operación de delicada ventriloquia se esconden en las fauces de un airado Kairós¹²¹. En ese debate continuo, algunas de esas discursividades sobreviven ocultas en los objetos y formas al adquirir para el presente nuevas asignaciones en los roles de una obra que nunca logra concluirse: la ciudad. Eso pareciera garantizar en parte su sobrevivencia, pero también se transforma en una amenaza pues debido a tales resignificaciones, esas frágiles y delicadas formas a pesar de lo contundentes que se estimen pueden desaparecer definitivamente¹²². Atrapados en ese movimiento dialéctico del cual no parecieran tener escapatoria, se relacionan unos con otros estableciendo unos diálogos tensos pues

¹²¹ Kairós el dios griego como concepto hace referencia a un valor cualitativo. Puede interpretarse en su sentido más mitológico que toma distancia del significado lineal del tiempo en Cronos al personificar la oportunidad o el momento que es más preciso, pero signado por la rapidez y la velocidad. Contiene en sí mismo la belleza eterna.

¹²² Como fue la demolición del Templo de Santo Domingo en Bogotá en la primera mitad del siglo XX.

sus postulados alzan sus voces al unísono sin que ninguno logre acallar los reclamos de los otros. En esa confluencia de voces yace oculto el germen de la paradoja.

Figura 1-12

Cronos, Keinrich Aldegrever 1533 y Kairós, Marca de impresor: Andreas Cratander, marca de Ludwig Hornken Basilea ,1519



Nota. Tomado de: *The Metropolitan Museum of Art.* <https://www.metmuseum.org/> y *The British Museum.* <https://www.britishmuseum.org/>

Es así, como bajo las nuevas reglas que se imponen de tanto en tanto en las ciudades, esas formas resignificadas pagan su caro tributo a Cronos, pero, paradójicamente, atienden a Kairós en su periplo de sobrevivencia y oportunidad amparadas al abrigo de novedosas operaciones discursivas. El signo de Cronos se hace evidente en las ansias de novedad que arrastran y que, como un resplandor fugaz, dejan una estela petrificada en la ciudad que se consume a una velocidad inesperada. Con Kairós vuelven de tanto en tanto a la vida, adquieren presencia y son motivo de estudios donde el pasado deviene en un presente continuo de resignificaciones, pero, en ese devenir nada asegura su sobrevivencia (ver figura 1-12).

Así, los discursos van trazando nuevas líneas de tensión en el espacio urbano entretejiendo relaciones en un proceso donde las formas y objetos de la ciudad quedan atrapados entre esos encuentros y desencuentros¹²³ que solo son visibles en las imágenes dialécticas y en las tensiones que las paradojas muestran. En esas imágenes dialécticas, no solo se devela su sentido histórico, tal como señalaba Benjamín (2009), sino la condición moderna que aún pervive en ellas¹²⁴.

Para comprender el sentido de los discursos que se oculta en los sustratos del tiempo y que aún sostienen las formas de la ciudad se recurrió a la definición que propone Foucault (1992) cuando dice que “El discurso no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto de deseo...el discurso no es implemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (pág. 15). Así, los discursos en la ciudad se manifiestan no solo como deseo colectivo sino mediante las acciones de las fuerzas políticas, económicas y sociales que dominan el espacio urbano. Permeados en algunos momentos de la historia por sesgos de carácter religioso o por los postulados de la higiene, la estética¹²⁵ o las ideas racionalistas y funcionalistas se entrelazan unos sobre otros en los distintos tiempos en que ha discurrido la configuración de la forma urbana. Pero, en estos discursos no ha existido unicidad en sus postulados ni garantía de continuidad en sus propósitos. En la ciudad, funcionan bajo las leyes de una dialéctica implacable que se mueve ya no en un tiempo lineal sino en diferentes temporalidades, pues las resignificaciones siempre los hacen regresar al pasado a beber de nuevo en sus fuentes primigenias para poder conectarse con lo que en

¹²³ De diferente orden discursivo: estéticos, políticos, económicos, urbanos, etc. De acuerdo con Claramonte (2017) “Los edificios aparecen como la puesta en obra de modos de relación en los que inevitablemente entra el uso efectivo, cismundano que de ellos se haga, claro que sí y es sumamente importante defender eso...pero se trata de modos de relación en los que, al final *también* entrará inevitablemente y en diferentes proporciones lo icónico y lo performativo, lo simbólico y lo experimental” (pág. 20).

¹²⁴ Habermas (2004) señala que: “El término moderno tiene una larga historia, que ha sido investigada por Hans Robert Jauss. La palabra moderno, en su forma latina *modernus*, se empleó por primera vez a finales del siglo V para distinguir el presente, que se había convertido oficialmente en cristiano, del pasado romano y pagano. Con contenido variable, el término “moderno” expresa una y otra vez la consciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo” (pág. 17).

¹²⁵ Como fue el caso de la City Beautiful a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Peter Hall (1996) menciona que “El movimiento de la Ciudad Bella tiene su origen en los bulevares y paseos de las grandes ciudades europeas del siglo XIX: sus modelos son la reconstrucción de París hecha por Haussmann durante el reinado de Napoleón III, y la contemporánea construcción del Ringstrasse de Viena. Sin embargo, las realizaciones del siglo XX se han hecho principalmente en otros lugares y en otras culturas: en las grandes ciudades comerciales del centro y del oeste de Estados Unidos, donde los líderes cívicos construyeron con la doble finalidad de superar los complejos colectivos de inferioridad y de estimular las empresas; y en las nuevas capitales donde los funcionarios de la corona encargaron proyectos que expresaran el dominio imperial y la exclusividad racial. Luego, irónicamente, el movimiento de la Ciudad Bella volvió a su lugar de origen geográfico y espiritual: Europa, culminando en los años 1930 con los dictadores totalitarios que trataron de imponer sus megalómanas visiones de gloria a sus capitales” (pág. 186).

el presente tratan de imponer¹²⁶. Foucault (1992) propone que se aborde el problema desde el discurso mismo en el momento de su aparición, en su regularidad y, que sea tratado, además, como prácticas discontinuas que se cruzan, que a veces se yuxtaponen, se ignoran o se excluyen. Establece varias diferencias entre discursos. Están los discursos que se dicen en el curso de los días y las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los ha pronunciado. También, “los discursos que están en el origen de cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos...discursos que...más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos, y están todavía por decir” (pág. 26). Se reconocen “en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se llaman literarios; y también en cierta medida los textos científicos.” (pág. 26).

Entendidos así, los discursos en la ciudad discurren en una dialéctica que se fundamenta en las ideas del progreso, del aparecer o desaparecer; de sostener o amenazar con destruir; de transitoriedad o de arraigar; de reaparecer o ser fugaces; de dureza o de fragilidad, es decir, en todas las antinomias de la modernidad. Este discurrir trasunta en medio de sus temporalidades por la sentencia que conmina a la obsolescencia las formas de la ciudad y que de la extrema novedad han sido desplazadas a los terrenos nebulosos de la memoria y a consumirse en la fragilidad de los recuerdos. Terrenos en los cuales deben ser resignificados para entrar, así sea fugazmente, en la corriente incierta de nuevos procesos de modernización. Pero más allá de esto, los discursos también hacen posible que el espacio urbano y todo aquello que lo constituye se transforme en hecho simbólico dada su relación con los acontecimientos socioculturales, económicos o religiosos que los preceden y sostienen con el fin de ser apropiados¹²⁷. En este sentido, cada sustrato donde

¹²⁶ En la transpolación de tantos discursos en los procesos de modernización de las ciudades, es difícil, tal como señala Peter Hall (1996), tener certezas acerca de los orígenes exactos de su procedencia. De acuerdo con este autor, el tema de los discursos en los orígenes del urbanismo es ciertamente oscuro y difuso. Dice Hall (1996) que: “Los visionarios suelen hablar extraños idiomas, difíciles de interpretar; un sorprendente factor común en muchos de los grandes fundadores del urbanismo -aunque afortunadamente no en todos- es su incoherencia” (pág. 37) con lo cual muchas de estas ideas crearon lo que el autor define como una madeja difícil de desenredar.

¹²⁷ De acuerdo con lo que exponen (Tomeu et al, 2005) el sentido de apropiación se ha estudiado desde diferentes campos del saber, pero es desde la psicología donde inicia con las visiones marxistas lideradas por Vygotski y Leóntiev. Más adelante con Abraham Moles en la década de 1960 y Perla Korosec-Serfaty en 1976. Ver: *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares*. En esta disertación los autores reconocen las diferentes variantes acerca de los modos de apropiación que han ido cambiando a lo largo de los años. Lo definen como el proceso por el cual un espacio deviene para el sujeto un lugar “propio” que se construye bajo diferentes parámetros. Desde el campo simbólico citan a Sergi Valera quien plantea dos vías para atender ese campo: “En la primera se destaca el simbolismo como una propiedad inherente a la percepción de los espacios, donde el significado puede derivar de las características físico-estructurales, de la funcionalidad ligada a las prácticas sociales que en estos se desarrollan o de las interacciones simbólicas entre los sujetos que ocupan dicho espacio...En la segunda vía

ellos se ubican da cuenta de un discurso que queda anclado a una temporalidad específica. Pero esos discursos, por efecto de la constante presión de la novedad, están sometidos a una suerte de reescritura discursiva con el fin de incorporarlos a las dinámicas del presente. Berman (2011) define el modernismo como el intento de hombres y mujeres para ser objetos y sujetos de los procesos de modernización, para captar el mundo moderno y hacer parte de él. Así, los discursos vienen a engranar esos deseos colectivos en las formas siempre cambiantes de la ciudad¹²⁸.

Sin embargo, no todos los componentes del espacio urbano entran en esa dinámica. Muchos han desaparecido por efecto de los procesos de modernización y, en este caso, la carga simbólica de la que pudieron haber sido objeto no fue suficiente para sobreponerse a las políticas impuestas en los nuevos modelos de ciudad. En este sentido, indagar en esos sustratos de la historia desde la perspectiva que se propone en esta investigación permite recoger los discursos que sostienen a cada elemento considerado estructurante del paisaje urbano junto con su carga simbólica, ya sea como memorias ocultas, como huellas o como razones evidentes, en esa dialéctica del hacer y el deshacer tan determinante en las lógicas del progreso que siguen materializándose de manera continua en los modelos de ciudad¹²⁹.

Por otro lado, vale la pena detenerse en un tema que se vincula con los discursos y que tiene que ver con la visión sobre los accidentes geográficos y su representación para el momento en que la noción de paisaje comenzó a tomar forma en Europa coincidiendo con el descubrimiento de América. El interés por comprender y registrar esas geografías quedó plasmado en una suerte de simbiosis entre paisaje y territorio que apuntaba a geometrizar la superficie de la tierra con la

se trata de comprender cómo se carga de significado un espacio determinado. Es aquí donde se incluye el proceso de apropiación del espacio” (págs. 286, 287).

¹²⁸ El grupo Transborde 8 (2010) dice: “Cada habitante experimenta un extrañamiento, no el mismo, pero sí el mismo fenómeno en tanto extrañamiento. Si la ciudad es deseo, es en tanto deseo de habitación, de identidad. Pero al analista, al intérprete del fenómeno urbano, al poeta mismo, se le presentan unidades macro y micro que se encuentran disociadas, sino radicalmente opuestas” (pág. 14). Visto de otro modo, esto apunta a señalar las tensiones que revelan las paradojas.

¹²⁹ De acuerdo con Díez (S.F.) “Benjamin ve en esta concepción un estado de letargo: representa el velo del capitalismo que ha cubierto los fracasos y la barbarie. Este tipo de historia (la del progreso) es una historia de los vencedores. Este tipo de historia desconoce que “[no] hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie” (SCH, VII, p.172). La crítica a la representación del tiempo como homogéneo y continuo, y la crítica al progreso, no son sino dos caras de la misma moneda” (págs. 4,5). Al respecto Benjamin dice: “La idea de un progreso del género humano a lo largo del curso de la historia no puede separarse de la idea de su prosecución todo a lo largo de un tiempo vacío y homogéneo. De este modo la crítica a la idea de tal prosecución debe constituir la base misma de la crítica de la idea general de progreso.” La idea del progreso en la historia es ideología, señala Díez.

imposición de tramas abstractas¹³⁰. Estos registros, se consignaron en las rutas de navegación que dejaron cartografiada la superficie terrestre a partir de trazados geométricos donde, además, se mezclaron creencias, mitos y religiones, es decir, se cargaron con los discursos que sostenían esas visiones de mundo¹³¹.

Figura 1-13

Atlas Catalán y Carta de Colón o de Roncière



Nota. Tomado de: www.ign.es/web/catalogo/cartoteca/resources/html/009388.html y <https://babel.banrepublica.org>

Al respecto, Miguel Rojas Mix (1992) señala que “Durante la Edad Media, la «*imago mundi*» se adereza con la cosmografía de los geógrafos cristianos —que se esforzaban en reconciliar la geografía con la *Biblia*— y con la cartografía de los viajeros reales e imaginarios” (pág. 10). Esto dio como resultado “un género que denominaremos «*geografía maravillosa*», y cuya fascinación llega hasta el siglo XVIII, cuando la exploración de la nueva «*extera Europae*» estaba avanzada” (pág. 10), tal como puede observarse en los mapas portugueses, holandeses y alemanes. El Atlas Catalán de 1375, la Cosmografía de Ulm de 1482, la Carta de Roncière transcrita por el padre de las

¹³⁰ Deleuze y Guattari (1994) en referencia al estriaje marítimo dicen: “El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica: *el punto*, que se obtiene por un conjunto de cálculos a partir de una observación exacta de los astros y del sol; *la carta*, que entrecruza los meridianos y los paralelos, las longitudes y las latitudes, cuadrículando así las regiones conocidas o desconocidas...Según la tesis portuguesa, ¿hay que asignar un fecha-transición hacia 1440, que habría señalado un primer estriado decisivo y que habría hecho posibles los grandes descubrimientos? Nosotros más bien estamos de acuerdo con Pierre Chaunu cuando invoca una larga duración, en la que lo liso y lo estriado se enfrentan el mar, y en la que se instala progresivamente” (pág. 488).

¹³¹ Por parte de navegantes y geógrafos, en mapas o planos y en sus antecesores los portulanos.

Casas en 1492¹³² o el primer mapamundi de Juan de la Cosa¹³³ son un ejemplo de ello (ver figura 1-13)¹³⁴.

Es claro como los discursos se solapan en estos gráficos que prefiguraron una América que es alimentada con los imaginarios que los europeos incorporan en esa naturaleza desconocida del nuevo continente como una estrategia para apropiarla, así como a sus habitantes y su geografía¹³⁵. En Europa, estos mapas circularon posteriormente transformados en imágenes de paisaje en un ejercicio de transposición cultural que fundió los mitos occidentales, así como los temores que ellos arrastraban con las mitologías americanas y su desbordante naturaleza que superaba cualquier previsión¹³⁶. Este proceso de apropiación funcionó en una doble vía, primero hacia Europa y luego de regreso a América donde fue reapropiado bajo diferentes presupuestos¹³⁷. Así, se configuraron paisajes de diferente tipo donde primaba la mirada europea que interpretaba y traducía en imágenes todo lo que contenía el vasto territorio americano de acuerdo con sus propios códigos culturales¹³⁸.

Ya entrado el Renacimiento esta perspectiva se amplía. Beatriz García Moreno (2000) sitúa ese momento en el *paradigma mecanicista*. Al respecto dice: “En esta perspectiva, la tierra es una amplia extensión por conquistar, por controlar, por recorrer, sin cabida para el mito o para cualquier otra idea trascendental; sin cabida para la historia... (pág. 42). Es decir, en el proceso de dominio territorial al que se hizo referencia anteriormente¹³⁹. Esa idea de dominio territorial se ajusta en las

¹³² Este mapamundi data aproximadamente del año 1500. Ver *América imaginaria* (1992) en su capítulo *Las leyendas, las políticas y los nombres*.

¹³³ Incluido por Burckhardt (Burckhardt, 1962, pág. 220) en su libro *La cultura del Renacimiento en Italia*.

¹³⁴ Atlas Catalán (1375) y Carta de Roncière.

¹³⁵ Santiago Londoño (2012) señala que “Con las huestes ibéricas llegaron al Nuevo Mundo las primeras imágenes occidentales pintadas. Se trataba de estandartes, insignias religiosas, tablas con santos patronos, relicarios y estampas grabadas” (pág. 7) y añade más adelante que “Los grabados europeos fueron una de las fuentes más importantes que tuvo la pintura tanto en Europa como en América. La posibilidad de contar con reproducciones múltiples y su facilidad de transporte, bien como estampas sueltas o como ilustraciones de libros doctrinales, permitieron difundir en el Nuevo Mundo modelos iconográficos aprobados por la iglesia, los cuales fueron seguidos con distinta fidelidad y fortuna” (pág. 24).

¹³⁶ Para Alfonso Reyes (2012) “La fertilidad mitológica que presagia el Descubrimiento parece que continúa operando hasta los tiempos presentes” (pág. 13).

¹³⁷ En América los pintores románticos descubrieron a partir del registro de los viajeros ilustrados “la montaña, el volcán y el medio tropical” y registraron “panorámicas locales, tipos humanos y costumbres nacionales” (Londoño Vélez, 2012, pág. 69).

¹³⁸ Esta construcción del paisaje americano viene antecedida por otras imágenes que alimentaron los mitos del nuevo continente. Dice Rojas Mix (1992) que: “Es así como la idea de «alter orbis» (mundo de los otros) se abre paso en Occidente, encabalgada sobre el mito, precedida por algunos descubrimientos atlánticos del siglo XV y anunciada desde antiguo por señaladas profecías” (pág. 13).

¹³⁹ De acuerdo con la autora “El concepto de región, en tanto que extensión, podría encontrar en esta actitud ante el mundo, el equivalente con la idea de la geografía, entendida ésta como aquello que es recorrible, describible, medible; como un espacio objetivable, donde se suceden la velocidad y el movimiento” (pág. 42).

imágenes del paisaje que introducen la ventana como un mecanismo para registrar una naturaleza dominada y domesticada bajo los códigos culturales que imperaban en ciertas sociedades europeas en el Renacimiento¹⁴⁰.

Sin embargo, en América no sucedía de la misma manera pues la representación estaba más vinculada a los imaginarios del santoral religioso para la conversión de los pueblos indígenas. Como ya se anotó, las lógicas entre naturaleza y ocupación urbana se mueven a distintas velocidades, pero esta situación se empezará a modificar en el momento en que el paisaje se transforma en categoría estética. Para Morawski (1977) existen tres tradiciones que permanecen en la estética europea que son: la platónica que corresponde a la representación de las apariencias o de lo que transmite sensorialmente la realidad; la aristotélica que se enfoca en la representación de la esencia de las cosas y la de Demócrito en la representación de los actos de la naturaleza¹⁴¹. En este sentido, el problema de la mimesis planteado desde la antigüedad con relación al arte y la representación de la naturaleza se decanta en varios frentes. Esta última es la que el autor considera más problemática “puesto que debe dudarse de que los hombres imiten “actos” de la naturaleza” (pág. 225).

Por otro lado, la interpretación que hace Worringer (1975) acerca de la relación ambivalente entre las lógicas de abstracción y naturaleza, se fundamenta en la idea de que los pueblos primitivos en estado de naturaleza tenían una tendencia a la abstracción, cualidad que se pierde cuando se impone el afán de *Empfindung*¹⁴². Según el autor, la abstracción es una necesidad frente a los fenómenos circundantes, y en la esfera religiosa, presentan un sesgo trascendental para todas sus representaciones, lo que califica de agorafobia espiritual. En este sentido, manifiesta que el

¹⁴⁰ Antei (2000) dice que a Leonardo no se le escapaba ni lo grande como las montañas ni lo pequeño como los insectos “las montañas, que junto con las corrientes de agua y otros aspectos de la geografía, constituyen la base de los “países” o paisajes, merecen especial interés” para el pintor (pág. 106).

¹⁴¹ Morawski (1977) precisa que la primera (Platón) pervive en las doctrinas artísticas contemporáneas que se basan en aspectos del mundo objetivo, sus variantes en el naturalismo y en las que se vinculan con el *op art*; la aristotélica la sitúa en el sistema estético de Lukács, y la de Demócrito pasa por la idea renacentista de la *natura naturans* y llega hasta las ideas estructuralistas contemporáneas.

¹⁴² En la disyuntiva planteada por Worringer (1975) en *Naturaleza y abstracción* se propone la necesidad de considerar una estética que parta del “afán de abstracción” en contraposición a la idea que subyace en la teoría de la *Empfindung* pues ella, según el autor, parte solamente de la sensibilidad artística del hombre. Según Worringer (1975) en la estética moderna se ha pasado del objetivismo estético al subjetivismo estético. La crítica a Lipps, por parte del autor, la comparte también Morawski (1977) en sus *Fundamentos de Estética*. Por su parte, Raymond Bayer (2017) en *Historia de la Estética* señala que Worringer separa el dominio de la estética del de la ciencia del arte basado en la tradición aristotélica que no ve en el arte más que lo bello, puesto que la estética solo se debe interesar por el arte clásico mientras la ciencia del arte debe estudiar todas las manifestaciones artísticas.

cristianismo, por su procedencia oriental-semítica haya expresado en el arte Bizantino su voluntad artística abstracta. Concluye Worringer (1975) su argumento señalando que la civilización romana al fundir la tradición helénica con la transición al cristianismo da consistencia al espíritu abstracto en el arte Bizantino: retorno al plano, supresión de lo orgánico, composición geométrica donde vuelven a emerger los elementos del arte egipcio-oriental cerrando nuevamente el círculo. Las teorías de Worringer (1975) se centran en reivindicar las formas abstractas como las únicas en las cuales el hombre puede descansar del inmenso caos del panorama universal al proponer la sujeción a la ley geométrica para contraponerse a la confusión producto de los diferentes fenómenos y, eliminar la representación espacial como un imperativo de la abstracción. Worringer (1975) hace una distinción respecto al naturalismo al que considera válido y diferenciado del problema de lo imitativo.

La idea de geometrizar el mundo, abstraerlo y transformarlo en un conjunto de líneas, tramas y relaciones para poder ser aprehendido es lo que se representa en los portulanos y primeros mapas a los que se ha hecho referencia y que luego, en los modelos urbanos, se implementa en la retícula como estrategia de dominio territorial para la ocupación urbana que se extienden por toda la América Hispana. Esa pugna permanente entre abstracción y naturaleza en los argumentos de Worringer (1975) apunta a señalar las tensiones permanentes entre esas dos lógicas que para él debe resolverse en el campo de la abstracción.

Previo al momento en que Humboldt¹⁴³ y otros geógrafos como Vidal de la Blache o Jean Brunhes entran en escena, el paisaje como categoría estética había registrado de diferentes maneras esas relaciones. Ya en la estética del siglo XVIII se había rescatado del Pseudo-Longino (2007) la categoría de lo sublime¹⁴⁴, que en su tratado consta de cinco “fuentes”¹⁴⁵ y que Assunto (1989) estudia en diferentes autores del setecientos contraponiendo otras categorías estéticas como la de lo bello o la del pintoresquismo¹⁴⁶. En esas representaciones se manifiesta una poética de la naturaleza

¹⁴³ Al respecto señala Besse (2010) que “la intención y la esperanza científicas del geógrafo consisten en intentar rebasar esa superficie, esa exterioridad, para alcanzar la «verdad» del paisaje” (pág. 122). Humboldt (2001) problematiza el tema cuando señala que la naturaleza es un todo animado movido por fuerzas internas que le dan vida, ideas que contribuyen a formar el concepto de geografía física que incluye al ser humano.

¹⁴⁴ Precede el problema de las categorías estéticas la obra de Alexander Baumgarten. Dice Bayer (2017) que: “Es el primer estético, el primero que elaboró un dogma de la belleza estética y que separó esta ciencia de lo bello, a la que dio el nombre de estética, de las otras ramas de la filosofía” (pág. 184).

¹⁴⁵ En el tratado del Pseudo-Longino (2007) se mencionan: la capacidad de concebir grandes pensamientos, la emoción vehemente y entusiasta, la específica forja de figuras (pensamiento y lenguaje), la expresión noble y la composición digna y elevada (págs. 32, 33).

¹⁴⁶ De acuerdo con Pablo Oyarzun (2003): “Las categorías (estéticas) son, pues, los conceptos supremos a partir de los cuales el discurso articula la comprensión de lo real” (pág. 67).

que hace evidente una nueva forma de sensibilidad. Isaiah Berlin (2000) citando a René Rapin dice que “en el siglo XVII la poética de Aristóteles era “naturaleza reducida a método, buen sentido reducido a principio” y Pope lo repetía en las siguientes famosas líneas: Aquellas antiguas.

REGLAS *descubiertas* y NO inventadas, son aún *naturaleza*, aunque *naturaleza metodizada*” (pág. 50)¹⁴⁷. Si bien, no se trata en este apartado de hacer una disertación acerca de la estética romántica, si vale la pena rescatar que en esas representaciones no solo se están registrando unas formas de la naturaleza¹⁴⁸ sino las aspiraciones del hombre frente a la vida que para ese momento se pretendían fueran el reflejo de esa naturaleza, tal como señala Berlin¹⁴⁹ y Humboldt en sus grabados y pinturas, en particular con el del *Paso del Quindío* ya citado. La poética que transita en esas imágenes de paisaje da cuenta no solo de imaginarios y deseos, sino de las tensiones permanentes entre dos lógicas que parecerían irreconciliables como son la geografía y la ocupación. La paradoja, entonces, aparece como un fenómeno consistente atado a la dialéctica de la modernización que acompaña, en la representación, esos modelos de ocupación.

¹⁴⁷ Las mayúsculas son del texto original.

¹⁴⁸ Assunto (1989) refiriéndose a la estética de Burke señala que “esa asimilación burnetiana de ruinas y montañas puede ser considerada como el origen de los movimientos del gusto dieciochesco, y concretamente el gusto por lo sublime, que les llevaría a estimar las ruinas y los paisajes agrestes” (pág. 35).

¹⁴⁹ Anteí (2000) citando a Humboldt dice que “el pintor...adquiere la facultad de alcanzar el mundo invisible a través de las cosas visibles, y de esta forma restablece aquella unidad que constituye el máximo esfuerzo y el fin supremo del arte pictórico” (pág. 218) es decir, desde la poética. Dice el autor que “Como norma, un pintor de paisaje representa los fenómenos ya sea en base (sic) a su apariencia visible o en obediencia a su propio ideal estético”.

1.3.3 Paradojas e imágenes dialécticas devienen en imágenes poéticas

“La dialéctica de la que hablo no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones ni para enfeudar el mundo visible a los medios de una retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra - en el juego- de la figurabilidad”
Georges Didi-Huberman (2014)

“Poéticamente el hombre habita porque proyecta desde el construir y desde el habitar. Y proyectar no es más que una forma de pensar, o sea, de hacer «verosímil» la existencia”
Martin Heidegger (2017)

“Decimos de un paisaje que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona”
Paul Valéry (1990)

La primera inquietud que surge cuando se habla de imagen dialéctica es ¿Cuál es su relación con una poética del paisaje urbano? y ¿Por qué es esencial para comprender las paradojas? Quien estudia la imagen dialéctica es Walter Benjamin (2009) en su relación con la modernidad y asociada a una condición temporal, la cual, solo se revela en el presente en virtud de las contradicciones que, acumuladas en el largo transcurrir de la historia, se manifiestan como tensiones extremas. Benjamin (2009) manifiesta en el segundo punto de los cinco que relaciona con el materialismo histórico en su *Libro de los pasajes* que: “La historia se descompone en imágenes, no en historias” (pág. 478). Otro de los argumentos de Benjamin (2009) refiere a que en esas imágenes está escondido el tiempo: “El tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural –y menos psicológicamente–, sino en su figura más pequeña. El momento temporal en la imagen dialéctica solo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el ahora de la cognoscibilidad” (pág. 860). Las imágenes dialécticas hacen aparecer el tiempo detenido en ellas. Un hecho que, en este punto, adquiere todavía mayor sentido pues su interpretación funciona únicamente si esas imágenes son traídas al presente para que revelen así su sentido histórico¹⁵⁰. Al respecto, Simón Díez (S.F.) dice que, desde la teoría crítica y su postura

¹⁵⁰ Bruno Tackels (2010) precisa que: “La imagen adormecida del pasado debe ser transpuesta al presente. Con esta operación, el pasado deviene un “otro tiempo”, una temporalidad verdadera, liberada de las servidumbres de la sucesión cronológica, esta “invención humana” que no dice aún nada de la historia como tal” (pág. 147).

frente al materialismo histórico¹⁵¹, Benjamin busca que las imágenes dialécticas sean la manera como el historiador materialista exponga la historia y en ella la imagen adquiera un rol crítico. Esto quiere decir que ese historiador deba tomar distancia de la exposición narrativa y secuencial de la historia para abordar, desde una historia crítica, la relación de sus discontinuidades¹⁵². Ello solo se logra mediante la interpretación de las imágenes dialécticas. Díez (S.F.) plantea que “El objeto de la historia es también lo pequeño, los desechos, aquello que se daba por perdido... Salvar los desechos del olvido es hacerles justicia, para mostrar otra historia” (pág. 3).

Por su parte, Susan Buck-Morss (1995) al estudiar a Benjamin, amplía y precisa el alcance que tiene la imagen dialéctica, pues afirma que, al develar su sentido histórico, ella hace evidente, más que las contradicciones, las paradojas de la modernidad¹⁵³. En este caso, esas contradicciones pueden ser entendidas como tensiones o polaridades, términos más ajustados a la condición de la paradoja. Para Buck-Morss (1995) las imágenes no son impresiones subjetivas, “sino expresiones objetivas. Los fenómenos -edificios, gestos humanos, arreglos espaciales- son “leídos” como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria y la verdad de la transitoriedad histórica, se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida” (pág. 45). Si las paradojas ponen de presente esa condición, la imagen dialéctica da cuenta, en el presente, de la carga discursiva que hace parte esencial de esa “formación social de la ciudad” que se vuelve legible dentro de la experiencia percibida, tal como señala Buck-Morss (1995).

¹⁵¹ Ver artículo completo en: <https://independent.academia.edu/Sim%C3%B3nD%C3%A9zMontoya>

¹⁵² Díez (S.F.) refiere que esas discontinuidades marcan una diferencia con el tiempo continuo y la idea de progreso. Dice “La basura de la historia también conlleva una concepción de tiempo distinta, representa el fragmento o la ruina: la discontinuidad, lo imprevisto, el salto. El tiempo continuo y cronológico del progreso se contraponen a las interrupciones, los retrasos y las perturbaciones del tiempo discontinuo de la basura histórica. Benjamin cambia la noción de pasado y presente, que parecen relacionarse con la continuidad (por su homogeneidad), por las de ‘lo que ha sido’ y ‘el ahora’ que permiten reflejar mejor la discontinuidad y lo elusivo de mirar hacia atrás. El fragmento debe ser actualizado para mostrar la verdadera cara del progreso: deja de ser basura en el momento que es arrancado de un contexto de tiempo continuo (que lo muestra como insignificante) y presentado como aquello que se niega a ser olvidado, como aquello que muestra el pasado como catástrofe, no como la antesala del progreso.

¹⁵³ Por su parte, David Frisby (2007) señala que “La modernidad alberga una serie de tensiones que se manifiestan en forma de ambigüedades y contradicciones. Los procesos de modernización que generan las dimensiones “modernas” de las sociedades modernas parecen recibir el impulso de fuerzas unilíneas y en apariencia inexorables, ya sean *-inter alia-* la acumulación del capital o la racionalización. En apariencia, esos procesos crean modos de ordenamiento de la sociedad y sus estructuras. Sin embargo, ese ordenamiento de las formaciones sociales va acompañado de procesos de desintegración de la experiencia humana, y crea así discontinuidades fundamentales de la vida moderna” (pág. 13).

Otro autor que hace una interpretación de la imagen dialéctica propuesta por Benjamin es Bruno Tackels (2010, pág. 150) quien dice que la imagen no deviene dialéctica más que dejando aflorar en el presente las dimensiones contradictorias del pasado e insiste en que para que surja la imagen dialéctica, los fenómenos deben manifestar puntos de tensión incompatibles. Amplía esta idea señalando que la imagen dialéctica se produce en el momento de la tensión más extrema, en la más grande contradicción, cuando el fenómeno presenta una ambigüedad máxima” (pág. 150). Cuando los fenómenos presentan su punto de mayor tensión surge esta imagen, por tanto, “La imagen no deviene dialéctica más que dejando aflorar...en el presente las dimensiones contradictorias del pasado...la imagen dialéctica *deriva* de la paradoja y mantiene intacta su potencia” (pág. 150). De acuerdo con esto, la imagen dialéctica tampoco es estática. Para Tackels (2010) en la imagen dialéctica, “el pasado deviene otro tiempo, una temporalidad verdadera, liberada de las servidumbres de la sucesión cronológica...la operación esencial es esta transformación del pasado en “otro tiempo”, el cual revela por sí mismo “el otro tiempo de siempre” ...” (pág. 147). En este sentido, la paradoja continúa arrastrando la condición moderna del paisaje urbano y la pone de presente en la dialéctica de sus imágenes. En ellas es esencial comprender el alcance de las palabras de Benjamin (2009) cuando dice que: “Toda arquitectura se convierte en pedestal, zócalo, marco, *primer depósito para las imágenes*¹⁵⁴” (pág. 847).

La imagen dialéctica también es abordada por Didi-Huberman (2014) y la explica mediante el estudio del arte cristiano¹⁵⁵. Este arte se fundamenta en el modelo de Cristo, quien al abandonar su tumba “suscita y compromete en su totalidad el proceso mismo de la creencia”. Se refiere en particular al pasaje del evangelio de San Juan donde Simón-Pedro, María y María Magdalena visitan la tumba de Jesús. Allí, el apóstol comprueba que Jesús ya no se encuentra al interior de la tumba. “Vio y creyó” reza el evangelio¹⁵⁶. Esto significa que creyó viendo la nada, la ausencia de un cuerpo, el vacío. Es a partir de esa nada que la iconografía cristiana construye y fundamenta todo su discurso: “las tumbas cristianas debían vaciarse así de sus cuerpos para llenarse de algo que no es únicamente una promesa – la de la resurrección-, sino además una muy turbia dialéctica de garrotes y zanahorias, de esperanzas dadas y amenazas blandidas. Puesto que toda imagen mítica necesita una contra imagen investida de los poderes de la convertibilidad” (págs. 24,25). Este planteamiento es el que lleva a Didi-Huberman (2014) a desarrollar el tema de la *figurabilidad* del cual se habla

¹⁵⁴ Las cursivas son del autor de esta investigación.

¹⁵⁵ Aquí se hace referencia a dos textos de Georges Didi-Huberman (2014) *Lo que vemos, lo que nos mira* y *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*.

¹⁵⁶ Esto también abre la discusión para Didi-Huberman (2014) entre creencia y tautología. Ver capítulo 2 de *Lo que vemos, lo que nos mira*.

más adelante. De acuerdo con el autor, dialectizar implicaría situarse en un campo que permita ver, en la imagen, ese saber que proviene de la historia del arte, pero también un no-saber. Dice: “A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen del arte, nos viene la irrecusable sensación de la paradoja. Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura... (pág. 11). Así, todo se revela “sobre la misma superficie de un cuadro, de una escultura, donde nada habrá sido escondido, donde todo nos habrá sido, simplemente *presentado* (pág. 11). En el ejemplo de la tumba de Jesús se trata de una paradoja que nace en la creencia del no ver, o más bien de ver “nada”. Una nada que desencadena la dialéctica de la creencia. Para Didi-Huberman (2010) el dialectizar trata de “poner una mirada sobre la paradoja, sobre la especie de docta ignorancia a la que nos obligan las imágenes... pensar la tesis con la antítesis, la arquitectura con sus fallas, la regla con su transgresión, el discurso con su lapsus, la función con su disfunción (más allá de Cassirer, por lo tanto) o la tela con su desgarró” (pág. 190). Esta dialéctica se encarna en la lucha de los elementos que el autor define como figura. Pero una figura que al estar “dialectizada” se encuentra en proceso de *desfiguración*. Allí radica la fuerza dialéctica de la imagen¹⁵⁷. Didi-Huberman (2014) citando a Benjamin dice: “De hecho la imagen dialéctica aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego” (pág. 74).

Para comprender mejor lo que significa la palabra desfiguración en este contexto se debe conocer primero el significado de figurabilidad, su contraparte, definido por el autor como el término opuesto a *figuración*, que, de manera resumida, se traduce en la capacidad para inventar cuerpos imposibles. Un recurso que para las artes del cristianismo hizo posible que un modo imaginario nuevo, dominado por la encarnación, produjera una estética que permitiría poner en síntoma el mundo visible abriendo así un campo paradójico. De esta manera la *figurabilidad* al transformarlos en figuras funciona como una incisión en el régimen normal del mundo visible y se contraponen a la *figuración* donde la creencia está puesta en ese mismo régimen pero que se

¹⁵⁷ Para Didi-Huberman (2014) la imagen dialéctica es en esencia crítica, ella “se convierte entonces en la imagen condensada -que nos pone frente a ella como frente a un doble distancia- de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones” (pág. 117). Una imagen dialéctica que se encuentra escindida denotando una falta. La falta está referida a una modalidad de lo visible que, según su argumento, deviene ineluctable lo cual hace referencia a Joyce (1983) en *Ulises*: “Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable -es decir, condenada a una cuestión de ser - cuando ver es sentir algo que se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí” (pág. 17). Para Lyotard (1996) esa falta se develaría en el sentimiento de lo sublime, un atributo romántico que evidencia el fracaso cuando la imaginación es incapaz de presentar una idea de totalidad y que solo se puede hacer ver parcialmente. Dice Lyotard (1996): “Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente” (pág. 21).

sostiene en la tautología¹⁵⁸; creer en lo que se ve, esto es, en la descripción de lo que el ojo quiere capturar y tamizar. Para ello Didi-Huberman (2010) define ese figurar como “Forzar, por lo tanto, desgarrar. Y en este movimiento apremiante, *el desgarrar abre la figura* a todos los sentidos que podrá tomar ese verbo...” (pág. 202). Esa figura que se abre “engendra incesantes constelaciones, incesantes producciones visuales que no hacen cesar el “defecto”, sino que, al contrario, lo engastan y lo subrayan (pág. 203).

Se puede entender, entonces, que las imágenes dialécticas arrastran al presente las tensiones y disensos del pasado que “estallan” en el presente como un relámpago que implica, al mismo tiempo, un desgarrar. Un desgarrar, que pone en síntoma los desacuerdos inherentes a las paradojas. Esto implica practicar una incisión en el régimen del mundo visible donde se encuentra inscrito el espacio urbano y ponerlo en crisis para que revele en las imágenes de paisaje urbano las tensiones que caracterizan a las paradojas¹⁵⁹. En este caso, las figuras pueden asimilarse a los elementos estructurantes que ligados a la tradición o a la memoria de la ciudad están en proceso de desfiguración bajo la presión de los procesos modernizadores pero que continúan sostenidos en discursos que deben ser resignificados de manera continua. Estas tensiones representan, en el espacio urbano, la fuerza del pensamiento, la idea de progreso y el deseo que, bajo la forma de visiones de mundo, discursos y modelos de ciudad han dado forma cultural, social o política a la ciudad actual¹⁶⁰.

Ahora bien, en cuanto a lo poético se deben hacer algunas precisiones: la primera, es que la poética se entiende aquí como obra de un acto creativo que ha decantado múltiples experiencias

¹⁵⁸ En su argumento, Didi-Huberman (2010) continuando con el ejemplo del arte cristiano que inaugura una teología de la imagen, señala que “abre un campo paradójico, que mezclaba el odio furioso de las apariencias e incluso de lo visible general, a una búsqueda intensa y contradictoria dirigida hacia lo que hemos llamado la exigencia de lo visual: exigencia consagrada a lo “imposible”, a algo fuera del “otro”, de lo visible, su síncope, su verdad traumática, su más allá...” (pág. 40).

¹⁵⁹ Jordi Claramonte (2017) en su *Estética modal* plantea que “Un paisaje-complejo muestra un diagrama de fuerzas que es a la vez la condición y el resultado de la confluencia y el conflicto de las diferentes maniobras repertoriales y disposicionales. Ahí aparecerá otro orden en potencia. Será la potencia de lo que constituye paisaje o la impotencia de lo que es expulsado de él” (pág. 34). Alude al término *tensegridad* que lo toma de Buck-Minster Fuller como posibilidad de mantener en equilibrio esas fuerzas en tensión. En la metodología planteada por el autor se perfilan tres modos de relación: “un cuidado *repertorial* que atiende los valores de la coherencia y la estabilidad formal, un cuidado *disposicional* que procura el vigor de la experimentación y el juego y un cuidado del *paisaje*, del despliegue efectivo de todo ello, de su forma de darse al mundo y de transformar ese mismo mundo en virtud de su comparecencia” (pág. 20). Otros autores que se atribuyen el concepto de *tensegridad* son David Georges Emmerich y Kenneth D. Snelson.

¹⁶⁰ Ítalo Calvino (2020) en su aproximación poética a la ciudad en *Las ciudades invisibles* menciona que “La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, y como ella goza de todo lo que tú no gozas, no te queda sino habitar ese deseo y contentarte” (pág. 27).

perceptivas¹⁶¹. Pero no solo eso, un acto creativo que, en este caso, traduce las estructuras sensibles del *espacio urbano* en imágenes de *paisaje urbano* reconfiguradas por el investigador cuando percibe la ciudad y la interroga¹⁶². Lo señala Aurelio Horta (2015) “la ciudad no constituye una entidad artística, pero sí un constructo poético, figurado a partir de designios, o si se quiere, de múltiples proyectos emisores de signos, y por otra parte, colmada de sentidos que la caracterizan y la inscriben como una asunción simbólica, el reconocimiento de su poética habrá de advertirse en la interpretación de ambos planos” (pág. 15). En este sentido, esos signos captados en los diferentes sustratos de la ciudad por el investigador son tamizados, valuados y codificados culturalmente a partir de la interpretación de las imágenes dialécticas que junto a sus afectos y memorias trazan un nuevo orden en el discurso que inscribe en la reconfiguración del paisaje urbano¹⁶³. Este acercamiento, al descifrar esas imágenes dialécticas y las tensiones presentes en las paradojas, permite entender que esa poética está constituida por las múltiples facetas, obras o géneros en que la percepción del sujeto se decanta: narraciones, poemas, fotografías, dibujos o videos; pues, en cada acto y temporalidad de la reconfiguración está contenido el germen y razón de ser de lo poético.

En este punto es necesario aclarar que no toda imagen de la ciudad se transforma en paisaje urbano. Esto quiere decir que las imágenes requieren, como se señaló antes, pasar por un filtro, un

¹⁶¹ Al respecto, Beatriz García Moreno (2005) dice que “La imagen, para Bergson, surge con la experiencia de la vida, responde a un impulso vital que define formas, descubre movimiento y genera transformaciones que logran duraciones diferentes provistas de memoria. Cada imagen lleva implícita una duración que le confiere un tiempo diferente de acuerdo con la intensidad de la experiencia en la cual se manifiesta, y por ello, a la vez que puede alcanzar materialidad y permanencia en el tiempo, también puede desaparecer cuando el motivo que le dio vida ya no esté (pág. 12).

¹⁶² Luz Teresa Gómez (2017) se plantea en su tesis doctoral abordar la poética desde otra perspectiva, dice: “aquí no se aborda la *poética* como una suerte de corrección en la creación estética- discursiva (Aristóteles, 1974), ni tampoco como una característica definitoria de las creaciones estéticas en general, cuya expresión variable a lo largo de distintas obras posibilita su categorización y análisis (Horta Mesa & García Moreno, 2015). En lugar de ello, y sin el ánimo de desconocer la importancia de acercamientos como los anteriores, aquí se concibe la *poética* como una forma de diferenciación entre épocas a partir de las condiciones de estetización de la obra humana propias de cada una de ellas. El carácter de este planteamiento es histórico, pero no se alimenta precisamente de las delimitaciones históricas-historiográficas ortodoxas (si bien las toma como punto de referencia). Para la postulación de esta noción se parte de considerar que la dialéctica entre lo didáctico y lo funcional inserta en cada obra, alcanza una resolución más o menos específica en cada período (en cada poética), la cual tiene a su vez una peculiar relación con el tipo de noción sobre lo humano establecido en cada uno de ellos. Así, por ejemplo, se podría marcar una diferenciación entre: el Renacimiento, su redescubrimiento estético de la Antigüedad, el impulso del humanismo y la centralización creativa en el cuerpo; la Ilustración, proyectada a la postre en el surgimiento del *romanticismo*, y su propensión por el rescate de la bidimensionalidad racional e intuitiva- emotiva de lo humano (Barzun, 2001)...” (pág. 75).

¹⁶³ Horta (2015) dice que lo notablemente poético de la ciudad se reconoce “por medio de cómo sus estructuras particulares de construcción, organización y paisaje se traducen en actos de vivencia o expectación de asociaciones culturales y alteridad estética, o sea, en dimensiones concurrentes de la subjetividad, provocadoras de sus imaginarios” (pág. 15).

tamiz. Ese filtro empieza a operar en el momento de la percepción cuando el sujeto activo reconoce el espacio urbano en unas imágenes dialécticas que traen al presente, no solo los acuerdos y desacuerdos que lo han constituido, sino el despliegue de sus memorias y las múltiples referencias culturales a las que ha estado expuesto. En ese proceso, cada elemento dispuesto allí, debe ser indagado y localizado de manera individual, mediante una arqueología que lo ubica en el sustrato donde el tiempo lo ha decantado con el fin de comprender esos acuerdos y disensos que arrastra hasta el presente. Esta operación, que se traduce en realidad en una acción poética, involucra todo el capital cultural y sensible del sujeto y que reconoce e interpreta en el espacio urbano percibido. Una acción que le permite reconfigurarlo, ya valuado y cargado de atributos, en imágenes de paisaje urbano plenas de sentido. Por ello, las estructuras sensibles¹⁶⁴ a las que se refiere Horta (2015) son susceptibles de ser valoradas cuando evocan los diferentes sustratos que componen esas imágenes dialécticas. En este sentido, y siguiendo a Guiraud (1982), las estructuras como signos continúan enviando sus mensajes para el presente y son captadas por el investigador que las valúa como atributos y las codifica en la reconfiguración.

En segundo término, si bien, no se trata aquí de hacer una trazabilidad de la noción de la poética desde sus orígenes, se debe reconocer el fundamento de su génesis en Aristóteles¹⁶⁵ y Platón. Horta (2015) en su preámbulo a *Iniciales poéticas sobre la ciudad* señala que una aproximación crítica desde lo poético implica un compromiso con el campo de la idea. Una idea que, desde lo sensible “se debe a una percepción típica de lo particular en lo general, y por ende creativa, estando

¹⁶⁴ El término es utilizado por Pierre Guiraud (1982) en *La Semiología* cuando define el significado de signo.

¹⁶⁵ En su *Poética*, Aristóteles (2004) expone que el arte poética no solo se refiere a la poética misma sino “a sus varias especies y a sus correspondientes características; también a la trama exigida para componer un bello poema; luego al número y naturaleza de sus elementos constitutivos...” (pág. 31). Sergio Alfano (2004), uno de sus traductores, menciona que la poética puede considerarse no solo como una teoría filosófica sino como una exposición del fenómeno. La poética, según su interpretación, abre dos campos claramente diferenciados; por un lado, el campo que pertenece al espectador que se vincula con la estética y el campo que se relaciona con el creador que refiere específicamente a la poética. En el primero, se estructuran y se significan los hechos de la poética y corresponde a un momento que muestra el resultado; en el segundo, es donde se produce el hecho artístico mismo, es decir, en el poeta y refiere al proceso, a la creación (*poiesis*); una creación de naturaleza artística. Aristóteles (2004) establece una diferencia entre el historiador y el poeta pues, de acuerdo con su argumento, el historiador relata los hechos que han ocurrido, a diferencia del poeta que relata los hechos que podrían suceder. Ahora bien, esa narración debe estar regida por una ley de probabilidades la cual debe tener una estructura que en ese entrelazamiento con la verdad no es igual a la de los hechos históricos. Alfano (2004) dice que “El tratamiento poético de los hechos es lo que los diferencia de la mera presentación que se hace de ellos, como es el caso de la crónica o el relato histórico” (pág. 15). Sin embargo, señala una contradicción en los términos propuestos por Aristóteles, pues este asume la creación artística como imitación, pero, si el poeta es creador no imitaría, por lo tanto, no podría haber entonces, creación. Aristóteles dice: “La Epopeya y la poesía Trágica y de igual modo la Comedia, el Ditirambo y en gran medida el arte de tocar la lira y la flauta en muchas de sus formas, son en su concepción más general, modos de imitación” (pág. 31).

vinculada con la creación [poiesis, ποιησις], en particular en los escritos de Platón¹⁶⁶ (1986) y Aristóteles (2004) que se conviene en nombrar poética” (pág. 10). Esto lleva a indagar en otros autores que, bajo los presupuestos de la percepción y la comprensión del mundo sensible han construido otras miradas coincidentes con lo planteado hasta el momento en torno a la poética¹⁶⁷.

En tercer término, se debe mencionar a Gastón Bachelard (2012) quien en la *Poética del espacio* estudia la fenomenología de la imagen poética. Al igual que las imágenes dialécticas de Benjamin, habla de la poética como el resplandor de una imagen en la que resuenan ecos lejanos. Para Bachelard (2012) el acto poético, la imagen súbita, la llamarada del ser en la imaginación, escapan a cualquier intento de analizar la personalidad de un poeta. En este sentido, la poética del paisaje urbano que se adoptó en esta tesis estuvo más cercana a ese estallido que a las búsquedas normativas que plantea Josep Muntañola (1981) en *Poética y arquitectura*¹⁶⁸. Si bien, Bachelard

¹⁶⁶ En particular, en *El Banquete, o del amor* (Platón, 1986) en su reflexión final en el diálogo de Sócrates con Diotima y previa a la intervención de Aristófanes, dice: “existe una especie particular de amor, y la llamamos amor, con el nombre de todo el género, mientras que para las demás especies empleamos términos diferentes. -Por favor, un ejemplo- He aquí uno. Sabes que la palabra poesía tiene numerosas acepciones; en general expresa la causa que haga pasar lo que quiera que sea del no ser al ser, de manera que toda obra de arte es una *poesía*, y todo artista y todo obrero, un poeta...y sin embargo, ves que no se les llama poetas, sino que se les da otros nombres, y que una sola especie de poesía tomada separadamente, la música y el arte de los versos, ha recibido el nombre de todo el género. Y en efecto, ésta sola especie es la que se llama poesía y únicamente a los que la poseen se les da el nombre de poetas” (pág. 161).

¹⁶⁷ Por su parte, Paul Valéry (1990) señala dos condiciones relacionadas con la poética como son valor y producción, las cuales pueden ser consideradas independientes: “una es, necesariamente la producción misma de la obra; la otra es la producción de un determinado *valor* de la obra, por aquellos que han conocido, gustado de la obra producida, que han impuesto su renombre y atendido a la transmisión, la conservación, la vida ulterior” (pág. 109). Morawski (1977) dice: “prefiero entender los valores como un conjunto de cualidades (o una sola cualidad) que caracterizan a un objeto, acontecimiento o actos determinados, dependiente de agentes sustentadores a considerar en contextos sociohistóricos a corto y largo plazo, y que a la vez suponen algún tipo concreto de experiencia beneficiosa, tanto en aquellos individuos que inician la constitución de este conjunto de cualidades (o cualidad única) como en aquellos que responden al mismo” (pág. 23).

¹⁶⁸ Josep Muntañola (1981) en su libro *Poética y arquitectura* traza un recorrido por diferentes momentos de la historia que pasan por Alberti, la Ilustración, los siglos XVIII y XIX, el Movimiento Moderno y llegan hasta Venturi. En la segunda parte del texto, se centra en reflexiones teóricas a partir de diferentes analogías y saberes como la semiótica. La tercera parte, presenta ya las reflexiones finales, intentando sistematizar, desde esos saberes, diferentes estrategias para abordar en interpretar el diseño. Muntañola (1981) toma partido por entender la poética como imitación de la acción que se traduce en fábula. Esta postura, que toma de Aristóteles la conjuga con la mirada de Robert Venturi (2021) en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, en virtud de las categorías a las que recurre este autor como *lo uno y lo otro, los elementos de doble función o la inflexión de los elementos*, pues “estas categorías se asemejan formalmente a las que Aristóteles aplicó a la tragedia en su *Poética*” (pág. 61). Establece un símil entre las tres categorías aristotélicas de la tragedia: *la peripecia, el reconocimiento y el lance poético*, reconociendo en ellas su cualidad y estructura poética que vincula con las tres propuestas de Venturi, ya mencionadas. Esta analogía también se estructura a partir del pensamiento de Heidegger en *Construir, habitar, pensar*. Sin embargo, en este caso, lo poético se concentra en comprender el objeto y su función que alberga el habitar. Por lo tanto, la relación entre esos objetos arquitectónicos en el contexto ciudad no se problematiza.

(2012) vincula poesía y poética de manera continua en su texto, también, desde lo fenomenológico propone diferentes tipos de interpretación de esa poética que van desde el ensueño hasta la ejecución, la cual se gesta en el alma del poeta. “En una imagen poética el alma dice su presencia” (pág. 13). Pero también menciona el sentido de apropiación mediante estas imágenes pues, cuando se lee un poema, “Esa imagen que la lectura nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra” (pág. 15). Si se traslada esta interpretación a la ciudad, puede afirmarse que ella se apropia en toda su complejidad cuando es leída como paisaje urbano, es decir, cuando se ha valorado desde el bagaje cultural del sujeto en virtud de los atributos que este sujeto tamiza y codifica en su reconfiguración. De acuerdo con el autor, al percibir esa imagen, “se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser” (pág. 15).

Desde otra perspectiva, se encuentra la tesis doctoral de Rafael Francesconi (2018) quien examina la recepción de la obra de arquitectura constituida como experiencia poética. En ella, se plantea un giro en la relación entre poética y arquitectura, al señalar que el sentido de la poética pasa a ser entendido como una unidad común que tienen los productos del hacer humano a partir de los planteamientos de Martin Heidegger y otros autores como Sánchez Ortiz de Urbina. Asimismo, cita particularmente a Alexander Tzonis¹⁶⁹ y a Josep Muntañola Thonberg, quienes desde posturas

¹⁶⁹ Tzonis (1984) propuso una interpretación desde la poética basada en las formas clásicas de la arquitectura. En su reflexión, aclara que el edificio clásico ha formado parte de otros agentes que han deconstruido la forma, los cuales deberían ser rechazados pues han alterado las simetrías, los ejes, las esquinas, la jerarquización y la división tripartita, entre otros. Esto lo asocia con la génesis del pintoresquismo en el siglo XVIII, la aparición del Constructivismo y el movimiento De Stijl. Afirma que la identidad poética de un edificio no depende de su estabilidad, de su función, ni de la eficacia de sus medios de producción “sino del modo en que todo lo anterior ha quedado limitado, sometido y subordinado a requerimientos ópticos, de articulación y de disposición. Parafraseando a Shklovsky dice que, los arquitectos como los poetas, «están mucho más preocupados por ordenar “esquemas” que por crearlos»” (págs. 205, 206). De esta manera parece dejar claro que esa poética solo puede ser expresada en *temenos*, basados en separaciones métricas, paralelismos, repeticiones e inversiones que producen un efecto por yuxtaposición cuyo fin es la purificación. “El edificio, *temenos*, puede verse como causante de una catarsis como es la tragedia” (pág. 207). El autor propone su interpretación basado en los siguientes principios: “La identificación de la estructura generadora de la arquitectura clásica debe partir de la idea aristotélica de *taxis*, de la organización tripartita, el ritmo y el metro que se refieren a la estructura corpórea de la obra” (pág. 16). Toda esa estructura normativa apunta a dar sentido a la forma poética de lo construido. Así, la *poética* aristotélica adquiere sentido para este autor en la arquitectura. Pero debe tenerse en cuenta que los *temenos*, más allá de su diseño y configuración estaban consagrados a un dios y ese dios representaba el espíritu de “algo” que se preservaba y daba sentido al lugar. Sin embargo, dice que “La arquitectura está claramente ausente del libro (en referencia a la *Poética*), probablemente debido a sus características fuertemente utilitarias, así como al hecho de estar en gran parte confiada al trabajo de los esclavos” (pág. 14). Dado que este libro fue escrito en los primeros años de la década de los años ochenta del siglo XX, en plena expansión de lo que se conoce como arquitectura posmoderna, el autor valida en su *post scriptum* su postura pues coincide con el rescate de esas formas del pasado que aparecieron con fuerza durante esas últimas décadas del siglo pasado. Vincula al clasicismo “como un complemento a lo moderno y a lo regional” (pág. 211) probablemente tomando lo *regional* en el

distintas abordan esta relación (pág. 100). Señala Francesconi (2018) que llama la atención la diferencia que existe entre la consideración de la poesía “como una de las producciones incluidas, junto con otras, en el concepto de poética, con respecto al entendimiento de esta como su único objeto, así como la progresiva reducción del ámbito de aplicación del concepto en referencia” (pág. 89). De acuerdo con el autor, esa reducción progresiva “parece asociada con una diferenciación en la valoración de los productos resultantes de la actividad de los poetas, con respecto a la de otras producciones del hacer humano” (pág. 89). El autor hace referencia a esta disyuntiva: “Para eliminar este error, Aristóteles sostiene que lo que tienen en común las obras poéticas es la imitación (*mímeseis*, μιμήσεις) y, con base en este criterio, ofrece un sistema de clasificación de las expresiones poéticas (*poietikes*, ποιητικης) de acuerdo con los medios con los que imitan, los objetos que imitan y por la combinación de modos de imitar” (pág. 92) y aclara que en la antigüedad se habría restringido el concepto de poética que quedó circunscrito al hecho literario¹⁷⁰. En sus conclusiones señala que la articulación de un concepto de experiencia poética de la arquitectura depende de cómo se entienda dicha articulación, que, en su caso, se hizo sobre textos publicados en la segunda mitad del siglo XX. Según la propuesta del autor, se entiende esa relación como un tejido de argumentos hecho de continuidades y consistencias cuya coherencia los relaciona: “la identificación de visiones de mundo, amén de semejanzas en la estructuración de los argumentos en torno a los conceptos de lugar, memoria y tectónica habrían aportado consistencia a la argumentación” (pág. 380).

Por último, vale la pena establecer un vínculo entre dos ideas coincidentes que indagan en la relación entre arquitectura y la ciudad. Por un lado, Francisco de Gracia¹⁷¹ (1992) se pregunta “si la

sentido que lo propuso Frampton (2011) por los mismos años, 1980 para ser exactos, con su propuesta de Regionalismo Crítico.

¹⁷⁰ A diferencia de Aristóteles (2004), Platón (1986) había establecido las diferencias entre los productos de los poetas y los otros productos del hacer humano, que quedaron consignados en *El Banquete* como ya se mencionó. Si bien, la poética pareciera reducirse al ámbito de la poesía como bien anota Francesconi (2018), su esfera que, en la Grecia Antigua apuntaba a lo imitativo, ahora ha devenido en otros desarrollos que permiten vincularla con el paisaje urbano como es el caso de esta tesis y sobre lo cual fue necesario hacer otras búsquedas pues, parecen más notorias las indagaciones entre poética y arquitectura que entre poética y ciudad.

¹⁷¹ Francisco de Gracia (1992) plantea que en la relación entre la arquitectura como objeto y el medio como contexto pueden entenderse los edificios en tanto “*forma como imagen*, y en tal caso la ciudad es un medio o un campo visual, y también puede insertarse la *ciudad como estructura*, lo que permitiría reconocer la existencia de un contexto”. Para este autor la relación entre edificios de diferentes épocas y su contexto la interpreta como “colisiones” que se dan entre unos y otros (pág. 32). El autor dice que “La suposición de la ciudad como obra de arte entraña la idea de totalidad y además el distanciamiento respecto a su supuesta condición orgánica. Ya en el siglo XIX, bajo los auspicios del romanticismo, ciudad y naturaleza entran en conflicto teórico. Las posiciones tienden a polarizarse; o bien se participa de que no es posible conciliarlas al representar escenas contrapuestas, o se mantiene el viejo sofisma del sometimiento causal a la Madre naturaleza. Pero el hombre romántico se rebela contra una madre poco complaciente y, sin embargo,

ciudad es una arquitectura” al señalar que, se debe a Rossi¹⁷² (1982), no solo pensar la ciudad como arquitectura, sino como obra de arte. En este sentido, la ciudad como obra de arte también está consagrada a la vida y es producto de los deseos de quienes la habitan, y en este sentido sus componentes se transforman en estructuras sensibles¹⁷³. Para Rossi (1982) la ciudad es la memoria colectiva y como tal, “está ligada a hechos y a lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva” (pág. 226). Es decir, que los elementos que la configuran pueden ser interpretados como estructuras sensibles. Así como en los *temenos* se oculta el espíritu de algún dios, en el *locus* se encuentra lo que este autor llama el *alma de la ciudad*. Esta relación, dice Rossi, “entre el *locus* y los ciudadanos llega a ser, pues, la imagen preeminente, la arquitectura, el paisaje; y como los hechos vuelven a entrar en la memoria, nuevos hechos crecen en la ciudad” (pág. 226). De Gracia (1992) había sentenciado que “Las ciudades van a dejar de ser formas de vida o para la vida... y se incorporarán al tenebroso escenario en el que rigen las leyes del máximo lucro” (pág. 41). Si bien, esta sentencia se ha cumplido en parte, también puede decirse que, si se considera la ciudad como obra de arte y para la vida, su reconfiguración como paisaje urbano la traslada al orden de lo poético y es allí donde, a pesar de esa ominosa sentencia, la ciudad puede ser cargada de sentido y apropiada en todas sus tensiones, acuerdos y disensos por sus habitantes¹⁷⁴.

imprescindible. Tan necesaria como para reformular todo mirándose en ella. De ahí la esquizofrenia romántica que conduce al suicidio del héroe como superación dionisiaca de esa escisión” (pág. 39).

¹⁷² Rossi (1982) dice: “Esta concepción de la ciudad o, mejor de los hechos urbanos como obra de arte se ha cruzado con el estudio de la ciudad misma; y en forma de intuiciones y descripciones diversas la podemos reconocer en los artistas de todas las épocas y en muchas manifestaciones de la vida social y religiosa; y en este sentido siempre va ligada a un lugar preciso, un lugar, un acontecimiento y una forma de ciudad” (pág. 74).

¹⁷³ Interesa aquí señalar un tema expuesto por H. Bergson que recoge Beatriz García Moreno (pág. 9) y se refiere a lo que el autor denomina *atención a la vida*, pues este aspecto implica en detenerse, basado en un saber previo, es decir, el acervo cultural del sujeto, que indique hacia donde se mira. Esta acción, permite que el sujeto se involucre en la experiencia con un objetivo, en este caso, reconfigurar poéticamente el paisaje urbano para apropiarse la ciudad. Pero, como bien dice Bergson (1959), la percepción no es un simple contacto del espíritu con el objeto, sino que ella está impregnada de los recuerdos-imágenes que al interpretarla la complementan. La autora señala que: “Bergson parte de un sujeto constituido por la conciencia, pero provisto de intuición, lo cual da cuenta de su capacidad de fijar su atención en algún hecho que no sólo es material o virtual, sino que también implica involucrarse en la experiencia de acuerdo con lo que la vida le demande, de manera integral. Esa intuición, a la vez, le permite seleccionar el camino para acercarse. Lo que este autor denomina un hecho es lo que se adapta a la realidad y a los intereses de la vida social con un sentido práctico. La forma de acercarse a la realidad está relacionada con la posibilidad de ajustarse a condiciones sociales específicas, dominadas por lógicas de uno u otro tipo que de alguna manera garantizan un orden” (pág. 11).

¹⁷⁴ Estas reflexiones sirvieron para comprender cómo muchos elementos estructurantes de la ciudad, en particular sus edificios, monumentos y trazas han estado permeados por esa poética en su singularidad, pero también, en su relación de contexto con la ciudad en su heterogeneidad, de la cual surgen esas tensiones o *colisiones* a que se refiere de Gracia¹⁷⁴, pues la articulación entre unos y otros no tuvo lugar como se esperaba. Tzonis (1984) insiste en ver el edificio como objeto aislado, pero, esos objetos en sus interacciones, establecen relaciones discordantes o armónicas con su entorno.

Figura 1-14

Paradojas e imagen dialéctica (síntesis)



Avenida Jiménez de Quesada
Dibujo del autor

Paradojas e imagen dialéctica

-Benjamin (2009) manifiesta en el segundo punto de los cinco que relaciona con el materialismo histórico en su *Libro de los pasajes* que: “La historia se descompone en imágenes, no en historias” (pág. 478). Otro de los argumentos de Benjamin (2009) refiere a que en esas imágenes está escondido el tiempo: “El tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural -y menos psicológicamente-, sino en su figura más pequeña. -El momento temporal en la imagen dialéctica solo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el ahora de la cognoscibilidad” (pág. 860).

-Para Susan Buck-Morss (1995) las imágenes no son impresiones subjetivas, “sino expresiones objetivas. Los fenómenos -edificios, gestos humanos, arreglos espaciales- son “leídos” como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria y la verdad de la transitoriedad histórica, se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida” (pág. 45). Si las paradojas ponen de presente esa condición, la imagen dialéctica da cuenta, en el presente, de la carga discursiva que hace parte esencial de esa “formación social de la ciudad” que se vuelve legible dentro de la experiencia percibida, tal como señala Buck-Morss (1995)

Paradojas e imagen dialéctica



Avenida Jiménez de Quesada
Dibujo del autor

-Bruno Tackels (2010, pág. 150) dice que la imagen no deviene dialéctica más que dejando aflorar en el presente las dimensiones contradictorias del pasado e insiste en que para que surja la imagen dialéctica, los fenómenos deben manifestar puntos de tensión incompatibles. Amplía esta idea señalando que la imagen dialéctica se produce en el momento de la tensión más extrema, en la más grande contradicción, cuando el fenómeno presenta una ambigüedad máxima” (pág. 150). Cuando los fenómenos presentan su punto de mayor tensión surge esta imagen, por tanto, “La imagen no deviene dialéctica más que dejando aflorar...en el presente las dimensiones contradictorias del pasado...la imagen dialéctica *deriva* de la paradoja y mantiene intacta su potencia” (pág. 150)

-Didi-Huberman (2014) citando a Benjamin dice: “De hecho la imagen dialéctica aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego” (pág. 74). Para Didi-Huberman (2014) la imagen dialéctica es en esencia crítica, ella “se convierte entonces en la imagen condensada -que nos pone frente a ella como frente a un doble distancia- de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones” (pág. 117). Una imagen dialéctica que se encuentra escindida denotando una falta.

-“La imagen no deviene dialéctica más que dejando aflorar...en el presente las dimensiones contradictorias del pasado...la imagen dialéctica *deriva* de la paradoja y mantiene intacta su potencia” (pág. 150). De acuerdo con esto, la imagen dialéctica tampoco es estática. Para Tackels (2010) en la imagen dialéctica, “el pasado deviene otro tiempo, una temporalidad verdadera, liberada de las servidumbres de la sucesión cronológica...la operación esencial es esta transformación del pasado en “otro tiempo”, el cual revela por sí mismo “el otro tiempo de siempre”...” (pág. 147). En este sentido, la paradoja continúa arrastrando la condición moderna del paisaje urbano y la pone de presente en la dialéctica de sus imágenes

1.4 Una metodología que da cuenta de tres momentos de la experiencia

“Un paisaje no tiene sentido obligado, un punto de vista privilegiado; se orienta solamente por el derrotero de los caminantes...”
Paul Virilio (1997)

Teniendo en cuenta las anteriores reflexiones se presenta, a continuación, la metodología dividida en los tres momentos de la experiencia que se construyeron a partir de los razonamientos planteados en los ítems anteriores. Como ya se ha mencionado, esta tesis abordó la noción de *paisaje urbano* entendida como un constructo sociocultural del *espacio urbano* que se materializa con la participación de un sujeto activo inmerso en una experiencia continua con la ciudad en un proceso de percepción que se da a través de sus sentidos. De acuerdo con Delgado (1999) los sujetos actúan como urbanitas, es decir, como practicantes de lo urbano. En este caso, el investigador asumió ese rol desde su mirada como arquitecto, acompañado de su acervo formativo, para dar cuenta de las paradojas advertidas en una ciudad como Bogotá y encontrar en ellas una poética del paisaje urbano que se materializó en imágenes narradas, fotografiadas y dibujadas.

1.4.1 Configurar: la percepción entra en juego y el paisaje urbano se revela como imagen plástica

La configuración del paisaje urbano se logró mediante la descripción y localización espacial de los objetos percibidos por el investigador en el espacio urbano¹⁷⁵. Esta etapa permitió la identificación de los elementos estructurantes que comprenden tanto los accidentes geográficos como las trazas, las edificaciones, los monumentos y las prácticas. En la percepción, el investigador se sumergió en una experiencia afectiva con la ciudad a través de los sentidos; vista, olfato, oído, tacto e incluso el gusto.

Los dos sitios seleccionados ofrecieron múltiples posibilidades de ser descritos como primer acercamiento al paisaje urbano en un “nuevo ajuste mecánico”, pero, sin desaparecer la tensión

¹⁷⁵ Ese punto de partida de la percepción consciente es, según Vit Suzan (2017) el momento donde se recoge la información: “Entre ellos se destaca la composición geométrica del espacio, el sistema estructural del inmueble, el color, la textura de los materiales, la incidencia de la luz, etc. También incluye datos relacionados con la experiencia cinética, como la aproximación al inmueble, las vías de circulación o la relación con el paisaje, entre otros” (pág. 26).

como lo propone la teoría crítica introducida por Benjamin, y que recoge Beatriz García Moreno (2005) en su artículo *Experiencia, imagen y arquitectura, el camino de Bergson*. Al respecto, la autora menciona que, al iniciarse la experiencia a través de la percepción, “el cuerpo cumple la función de un instrumento que permite captar el entorno que lo envuelve. En su contacto con el mundo a través de sus centros sensoriales y motores, produce reacciones de tipo visual, táctil, auditivo u otro; y esto lo convierte en una imagen privilegiada” (pág. 10).

En cuanto experiencia, Merleau-Ponty (1985) señala que la percepción confluye en unos objetos que una vez constituidos se revelan “como razón de todas las experiencias que del mismo hemos tenido o podríamos tener” (pág. 87). Se trató, en este caso, de atrapar en la imagen percibida¹⁷⁶ al fenómeno para que hablara y en un diálogo con el investigador fijarla mediante la descripción a partir de esa afectación que se despierta en él¹⁷⁷. No se trató de realizar un inventario o clasificación de edificios y objetos urbanos sino de captar esos elementos en su dimensión plástica y compositiva, así como en sus interacciones y relaciones. Asimismo, la figuración mediante la palabra escrita, capturó algo de la elusiva atmósfera que los envolvía y que logró ser atrapada en los instantes en que fue percibida; sus colores, materialidades, texturas, sonidos y la luz cambiante que destacaba u ocultaba sus volúmenes.

Otro factor que incidió en la configuración del paisaje urbano fue la percepción que se tuvo del movimiento de personas y vehículos que ocupaban el espacio urbano a diferentes horas del día y cuya duración variaba en función del tipo de actividad en que estaban envueltas, pues algunas tendían a ser fugaces, mientras otras, estaban marcadas por las rutinas diarias con permanencias de más larga duración. La descripción se constituyó como el momento en que, de acuerdo con Beatriz García Moreno (2005), se hizo el reconocimiento de esos elementos desde sus cualidades físicas, plásticas, constructivas y funcionales que se tradujeron en categorías establecidas encontrando distintos tipos de conexiones con su contexto histórico, político, socioeconómico o cultural. Al respecto, señala la autora que “La descripción se ofrece como un primer paso para el desciframiento

¹⁷⁶ Amparo Vega (1993) en su artículo *En torno a la materialidad de la imagen: representación, presentación simulación* recoge la definición de Cassirer frente a la definición de *imagen sensible*: “La segunda acepción corresponde al término '*Darstellung*' (*Darstellung*: dar, presentar, hacer presente; *Stellung*, lo puesto, lo fijado, lo ubicado; exhibido). En este segundo sentido, se define como la 'presentación'; el presentar o hacer presente lo puesto ante el espíritu. Con este término se señala el proceso por el que lo puesto ante el espíritu, la vivencia o contenido de sentido se "hace ver" mediante un objeto o un aspecto sensible que corresponda a la imagen mental, con el fin de ser comunicado. Este concepto corresponde aquí a lo que llamaremos *imagen sensible*” (1993).

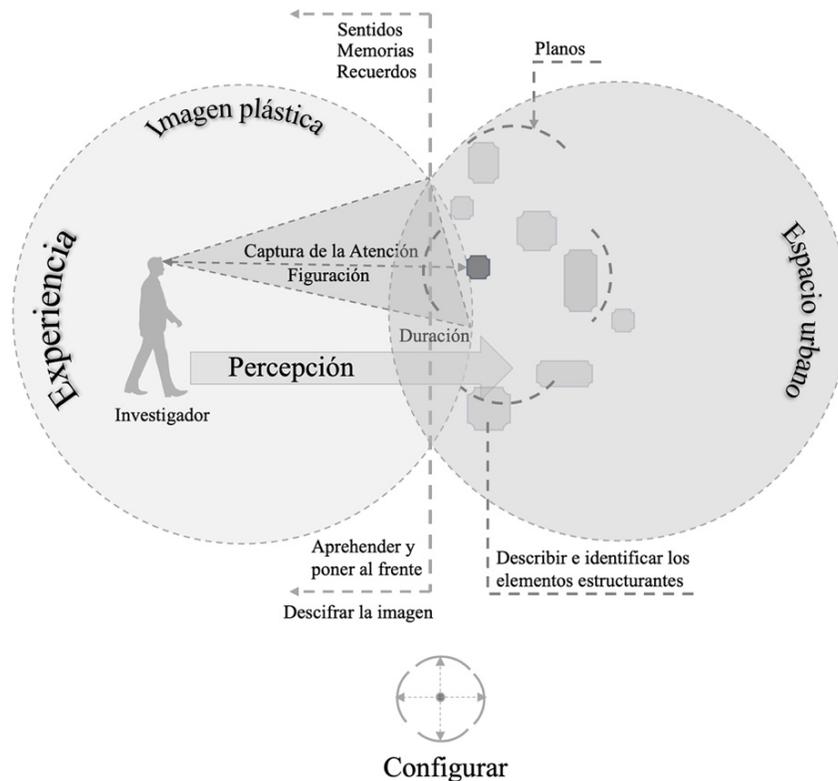
¹⁷⁷ Morawski (1977) señala que “Ciertamente, percibimos mediante un proceso de filtración, gracias al cual se selecciona en gran medida lo que ya conocemos de otras veces” (pág. 49).

de la obra, aunque es casi inevitable que ella empiece a desplegarse, desde ese primer momento, en un sinnúmero de imágenes que desbordan su configuración material” (pág. 15).

El proceso de descripción permitió abrir la imagen para interrogarla y dejar que el paisaje urbano fuera configurado a través de la figuración de esos elementos. Didi-Huberman (2014) señala que “la imagen está estructurada como un umbral. Un marco de puerta abierta...una brecha en la pared o un desgarramiento, pero obrado, construido, como si hiciera falta un arquitecto o un escultor para dar forma a nuestras heridas más íntimas. Para dar a la escisión de lo que nos mira en lo que vemos, una especie de geometría fundamental” (pág. 169). Puede decirse, entonces, que este primer momento no solo “presentó” la imagen del paisaje urbano, sino que la “abrió” permitiendo situarse en ese umbral, al que se refiere Didi-Huberman (2014) para reconocer en su devenir las relaciones de tensión entre sus componentes (ver figura 1-15).

Figura 1-15

Esquema del primer momento de la experiencia: configurar



De acuerdo con lo anterior, en esta descripción se realizó un primer reconocimiento de esas relaciones que se han establecido entre los diferentes elementos descritos y se trazó una primera localización en el tiempo. Para Maderuelo (2010) “el paisaje no es un ente de carácter objetual sino

que se trata de un constructo mental que cada observador elabora a partir de las sensaciones y percepciones que aprehende durante la contemplación de un lugar, sea este rural o urbano” (pág. 575). Por tanto, esta acción requirió jerarquizar los elementos de acuerdo con lo que cada uno de ellos aporta al paisaje urbano y especificar sus características. Este fue un primer paso para definir con mayor claridad los elementos estructurantes teniendo en cuenta que hacen parte de las permanencias de la ciudad, en los términos que propone Rossi (1982). Para este autor, es determinante la identificación de las permanencias cuando se refiere a Poète y Lavedan que advierte en los monumentos, los trazados y el plano, pues a pesar de su destrucción, permanecen en las formas del *locus*.

Asimismo, sucede con los elementos primarios como la residencia, las actividades fijas y la circulación. Entre las actividades fijas se reconocieron los monumentos, los edificios públicos, los comerciales, los educativos y los de salud, etc. En algunos de ellos se pudo evidenciar su carácter histórico, por tratarse de monumentos o edificaciones que claramente han logrado permanecer en el tiempo como referentes simbólicos de la ciudad y que pertenecen a momentos específicos de su historia urbana. Otros, como los accidentes geográficos que por diferentes razones permanecen ya transformados, le han otorgado una singularidad al paisaje urbano que se buscó reconocer en la configuración.

1.4.2 Desconfigurar: las paradojas dejan al desnudo, en el paisaje urbano, los vestigios del tiempo

“En el horizonte interior y exterior de la cosa o del paisaje, hay una co-presencia o una co-existencia de los perfiles que se anuda a través del espacio y del tiempo”
Maurice Merleau-Ponty (1985)

“De los libros que el tiempo ha acumulado
le fueron concedidas unas hojas;
de Elea, unas contadas paradojas
que el desgaste del tiempo no ha gastado”
Jorge Luis Borges (1984), *Los Dones*

La desconfiguración del paisaje urbano procedió con una aproximación más detallada de cada uno de los elementos ya identificados en el paso anterior con el fin de realizar una arqueología que, desde el presente, permitiera situar cada elemento en el sustrato temporal de su configuración y que se ha materializado en un campo simbólico construido y sostenido por discursos y creencias. Es decir, es el momento en que se interpretó el sentido que cada uno de ellos aporta al paisaje urbano actual (ver figura 1-4). Como bien señala Merleau-Ponty (1985) “en un solo movimiento encierro el paisaje y abro el objeto” (pág. 87). Así, la desconfiguración del paisaje urbano se reconoció también como un ejercicio de memoria donde se identificaron los elementos estructurantes en su doble papel que se debaten en la dialéctica de quedar atrapados, ya como memoria congelada, ya como parte de las dinámicas que los nuevos discursos les asignan en los engranajes que promueven el futuro de la ciudad globalizada¹⁷⁸. Como resultado de esa individualización, se reconocieron también las figuras en proceso de “desfiguración”¹⁷⁹ pues ellas revelaron su condición dialéctica y se situaron en ese umbral del devenir¹⁸⁰. Esto fue un indicio de que esos elementos estructurantes habían entrado también en el ciclo de las resignificaciones que operan bajo nuevos regímenes discursivos. Mediante estas novedosas operaciones ingresaron en los dominios de la memoria, la tradición o el patrimonio y adquirieron mayor sentido con su participación en el espacio urbano asimilados ya como permanencias. Así, han compuesto un espacio urbano hecho de continuidades y discontinuidades tal como señala Waisman (1995). Estas figuras o elementos han adquirido ese carácter simbólico al ser valorados culturalmente y dotados con atributos que nacen de los discursos

¹⁷⁸ El grupo de trabajo Transborde 8 (2010) señala que: “El deseo de conservar la memoria o las memorias de la gran ciudad es el motivo que encuentra no solo aquel que pretende representar la ciudad en literatura, fotografía, arquitectura o mediante cualquier otro artificio” (pág. 13).

¹⁷⁹ En los términos propuestos por Didi-Huberman (2014).

¹⁸⁰ Para Debray (1992) lo que importa es el devenir, así como en la imagen crítica de Didi-Huberman (2014) donde lo dialéctico podría entenderse, no en lo que ha sido ni en lo que será, sino en el *siendo* asumido también como un umbral, un devenir.

que los sostienen y, de los sueños de ciudad que en cada momento histórico les han dado sentido en el imaginario colectivo¹⁸¹. Mediante la individualización fue posible ubicarlos en sus sustratos y en un sinnúmero de registros: pictóricos, literarios, poéticos, cinematográficos, etc. En este sentido, García Moreno (2007) señala en *Ciudad, universidad y universitarios*, que “La ciudad se materializa de acuerdo con la ley y el orden que se deriva del campo simbólico...se expresa en hechos urbanos y arquitectónicos que participan de dicho orden” (pág. 37). Se trató, en este momento, del despliegue de la percepción en la cual aparece la representación y donde, los elementos estructurantes del paisaje urbano son reconocidos desde lo simbólico. Para García Moreno (2005) “cuando la memoria entra en acción, el objeto de la experiencia se distiende y despliega en imágenes de diferente tipo que pueden tener referencias diversas, desde lo establecido socialmente en un campo simbólico...hasta imágenes relacionadas con creencias o hábitos de diferente clase” (pág. 18). Unas imágenes, que según Debray (1992) cumplen una función de relación que une opuestos. En este caso, unos opuestos que están en tensión¹⁸². Les compete una función simbólica que no es su única propiedad y que como signo pudo ser interpretada. Lo simbólico, por tanto, dio cuenta de las maneras como los elementos de la ciudad han sido dotados con ciertos atributos que han sido valorados culturalmente y que tienen vínculos con lo estético, lo religioso, lo político o lo económico y se han fundamentado en categorías o referentes que provienen también de la filosofía con una larga tradición expresada en la pintura, la literatura, la poesía o el cine. En este proceso se develaron, igualmente, los acuerdos sociales representados en normas, decretos y planes de ordenamiento que dieron forma y sentido al actuar desde lo urbano.

Por otro lado, desde el análisis del discurso como herramienta para adentrarse en el ámbito de la razón de ser y el sentido de los distintos discursos que sostienen los elementos estructurantes del paisaje urbano, el investigador pudo identificar varios aspectos como su coherencia o no en los planes y modelos de ciudad, así como lo que se da por sentado, las intenciones que los orientan, sus objetivos y sus implicaciones sociales¹⁸³.

¹⁸¹ Estos sueños de ciudad se enmarcan en lo que Marshal Berman (2011) denomina el *deseo del desarrollo* que es impulsado por las leyes de un movimiento dialéctico. Brenna y Carballo (2014) señalan que Berman asume “la modernidad como una tensión constante entre lo sólido y lo evanescente, entre lo estático que se aferra y la transformación perenne que impulsa la “crisis”, su propuesta dialéctica ha tenido gran influjo en los diversos ámbitos de las ciencias sociales y humanidades...Desde el campo del urbanismo su influjo ha sido poco vistoso pero de una presencia constante e impacto profundo, ya que a partir de un enfoque de sociología de la cultura resalta la estrecha e insuperable relación dialéctica que se entabla entre sociedad y espacio urbano, pero dicho vínculo se establece dentro de la tensión constante de la transformación” (págs. 25, 26).

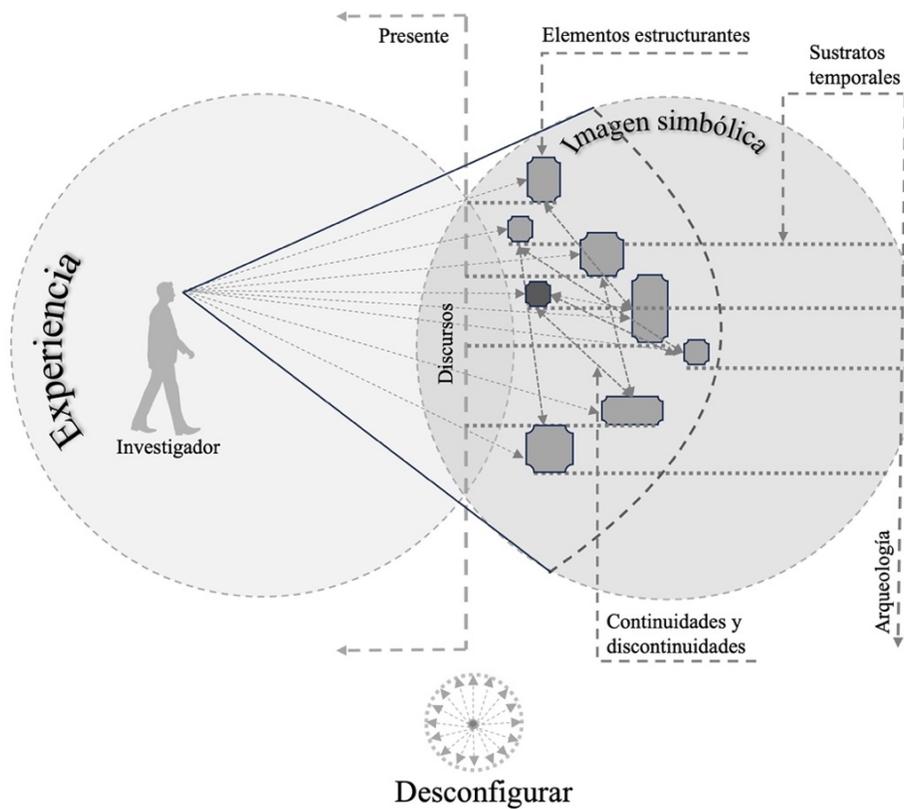
¹⁸² Para Debray (1992) se trata de un paisaje contaminado por la urbanización, las líneas de alta tensión, las autopistas y los trenes de alta velocidad que destruyen los espacios acotados.

¹⁸³ Al respecto ver *¿Qué es el análisis del discurso?* (Cortés Rodríguez et al, 2003) y *El discurso como escritura y proceso* (Van Dijk, 2006).

De acuerdo con esta aproximación, los discursos se determinaron en función de las lógicas que los originaron y de las relaciones de convergencia o divergencia que establecen entre sus postulados con otros discursos¹⁸⁴. Así, esa arqueología dejó al descubierto en los sustratos de la ciudad un entramado de líneas en tensión que funcionan como un tejido con sus urdimbres y tramas que sirven de soporte discursivo a los elementos estructurantes del paisaje urbano. Por tanto, se trató en este paso de entender el tipo de tensiones que desencadenan esos discursos y cuál ha sido su significado simbólico encarnado en los elementos del paisaje urbano, si los hubiere. Sus enunciados son un indicador de los momentos en que las acciones cambiaron de rumbo o significaron puntos de quiebre para la ciudad, entendiendo que se representan las continuidades o discontinuidades que dan lugar a que surjan las diferentes paradojas (ver 1-17).

Figura 1-16

Segundo momento de la experiencia: desconfigurar (esquema)



¹⁸⁴ Barthes citado por Junieles (2003) dice “la ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje” (pág. 85) para señalar el dialogo entre ciudad y habitantes. Barthes (1986) en su texto *El mito hoy* dice: “en adelante entenderemos por *lenguaje, discurso, habla*, etc., toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico. Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo” (pág. 201).

1.4.3 Reconfigurar: las paradojas y la poética del paisaje urbano se develan en las imágenes dialécticas

“La imagen poética existe simultáneamente en dos realidades: la realidad física de la percepción y el reino “irreal” de la imaginación”

Juhani Pallasmaa (2014)

Una vez el paisaje urbano fue configurado y desconfigurado en sus elementos estructurantes, se trató de reconfigurar por medio de una poética¹⁸⁵. Una poética que recogió las tensiones presentes en las paradojas e involucró sus diferentes modos de articulación, así como los diálogos y las fisuras que convergen en él para ser apropiados. Emergió así, en las imágenes dialécticas toda su carga plástica, simbólica e imaginaria filtrada de los dos primeros momentos, pero ya fijada por esa poética. En tal sentido, en la reconfiguración confluye tanto lo temporal como lo espacial pues, ambas dimensiones ponen de presente las circunstancias particulares en que cada elemento ha sido incorporado como una poética del paisaje urbano¹⁸⁶. Respecto a la poética, Aurelio Horta (2015) dice que:

La razón poética infiere un juicio de valor. En principio, porque un proceso de creación no solo se define por la novedad o singularidad con la que se concibe una segunda naturaleza, según la capacidad, imaginación o habilidad técnica con la cual se define un ideal o proyecto de obra. El acto creativo concluye y se reconoce en su exteriorización, en esa posibilidad de constituirse en una experiencia como la lectura de un libro, la emoción ante la visualización de una película u otras varias, como el placer de asistir a un concierto, así como el gusto o satisfacción de usar y hasta disfrutar de un artefacto, y también en ese hábito que agencia la interface de redes informáticas a través del protagonismo de la pantalla y las apariencias de un espacio mundo virtual (pág. 9).

¹⁸⁵ Para Aurelio Horta (2019) la poética trata de “la sustantiva cualidad estética que explicita una o un conjunto de obras de su mismo género o modo de representación creativa que, mereciendo reconocimiento, signifique una escala distintiva o única en su campo, bien por su aporte o regeneración de la tradición, por su ejemplaridad peculiar como novedad de los valores artísticos que la caracterizan como escuela o movimiento, o bien por la jerarquía absoluta de sus modos y técnicas de expresión” (pág. 9). Por otro lado, Campo Baeza (2014) dice frente a la obra arquitectónica “Cuando defendiendo el carácter poético que debe tener toda arquitectura que pretenda la belleza, no estoy defendiendo algo vago y difuso. Estoy reclamando esa precisión que la poesía necesita para llegar a la belleza, que es la misma precisión que reclamo para la arquitectura” (pág. 24).

¹⁸⁶ Roland Barthes (1995) en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* señala que las imágenes fotográficas que se escogen, evalúan, aprecian y reúnen han pasado por el filtro de la cultura.

En este sentido, la experiencia del sujeto con la ciudad mediante la percepción, no solo le permite reconfigurar una imagen del espacio urbano que es tamizado y apropiado dado el bagaje cultural del sujeto, sino que en esa operación lo transforma en imágenes poéticas de paisaje urbano¹⁸⁷. Unas imágenes que devienen del reconocimiento de las imágenes dialécticas. Para Didi-Huberman (2014) las imágenes dialécticas son en esencia críticas¹⁸⁸, ellas “se convierten entonces en la imagen condensada —que nos pone frente a ella como frente a un doble distancia— de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones” (pág. 117). Citando a Ranier Rochlitz en su reflexión acerca de la imagen dialéctica dice que Benjamin sitúa la tensión en el presente del historiador: “La imagen dialéctica es la imagen del pasado que entra en una conjunción fulgurante e instantánea con el presente, de tal modo que ese pasado sólo puede ser comprendido en este presente preciso, ni antes ni después; se trata entonces de la posibilidad histórica del conocimiento” (pág. 118).

Benjamin (2009) en el *Libro de los pasajes* presenta diferentes reflexiones acerca de la imagen dialéctica. Una de ellas dice que no es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. “En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad¹⁸⁹” (pág. 464).

Por otro lado, las estructuras a que se refiere Horta (2015) también son susceptibles de ser valoradas cuando se reconocen en tanto signos que, como “sustancias sensibles”,¹⁹⁰ evocan los diferentes sustratos que componen la imagen poética del paisaje urbano. En este sentido, y siguiendo a Guiraud (1982), los elementos estructurantes del paisaje urbano como signos, continúan enviando sus mensajes para el presente. Esta condición es recogida por los discursos patrimoniales para encadenar, en nuevas narrativas, la forma urbana como un testimonio que se transluce en todos sus sustratos pero atada también a un devenir que no termina nunca, tal como

¹⁸⁷ Para Gastón Bachelard (2012) “La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: es el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio” (pág. 8), nace, para este autor, en el umbral del ser.

¹⁸⁸ Para Benjamin “Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje” (pág. 464).

¹⁸⁹ Simón Díez (S.F.) hace el siguiente comentario acerca de esta cita: “Este enigmático párrafo del *Libro de los pasajes* encapsula, en toda su complejidad, lo que he venido discutiendo sobre la imagen dialéctica: la producción de una imagen que reúne en constelación elementos de lo que ha sido y los pone en tensión dialéctica con elementos del ahora, elaborando una temporalidad que rompe con la continuidad y choca con su discontinuidad (pág. 9).

¹⁹⁰ El término es utilizado por Pierre Guiraud (1982) en *La Semiología* cuando define el significado de signo.

manifiesta Deleuze (1971) pues, la dialéctica de los ciclos modernizadores trazan otras líneas de tensión entre los elementos estructurantes vinculados con el pasado intentando asignarles nuevos diálogos para ser interpretados en el espacio urbano. La reconfiguración como imagen poética, por tanto, arrastra todas las temporalidades encadenadas que han sido reconocidas previamente en las imágenes dialécticas y que, ya tamizadas, se cargan de sentido para ser apropiadas poéticamente como paisaje urbano. Juhani Pallasmaa (2014) dice que la imagen poética es una categoría especial de imagen que constituye el fundamento de toda expresión artística¹⁹¹. “La imagen poetizada es un acto mental mágico, un desplazamiento y una transferencia de la conciencia que se hace corpóreo y forma parte de nuestro mundo vital y de nosotros mismos” (pág. 8). Este autor señala que es imperioso defender la imagen poética y subrayar su papel en todo pensamiento y experiencia artísticos puesto que “Las imágenes poéticas evocan una realidad imaginaria y simultáneamente forman parte de nuestra experiencia existencial y del sentido de nuestra propia identidad” (pág. 8).

Vale la pena recordar a Simmel (2014) cuando señala que se puede decir que un paisaje es “sereno o triste, heroico o monótono, tempestuoso o melancólico, dejando así que la tonalidad espiritual, que le es inmediatamente propia, fluya hacia una estrato, en verdad espiritualmente secundario, que de la vida ordinaria conserva tan solo ecos no específicos” (pág. 21). Un método, que, acuerdo con Simmel (2014), permitió reunir los elementos de distinta manera con diferentes acentos, desplazamientos y límites. Así, tanto lo poético como el régimen estético¹⁹² donde se inscribe la representación terminan por dar orden y sentido a las diferentes recomposiciones de las imágenes del paisaje urbano apropiado. Estos atributos también están presentes en las imágenes

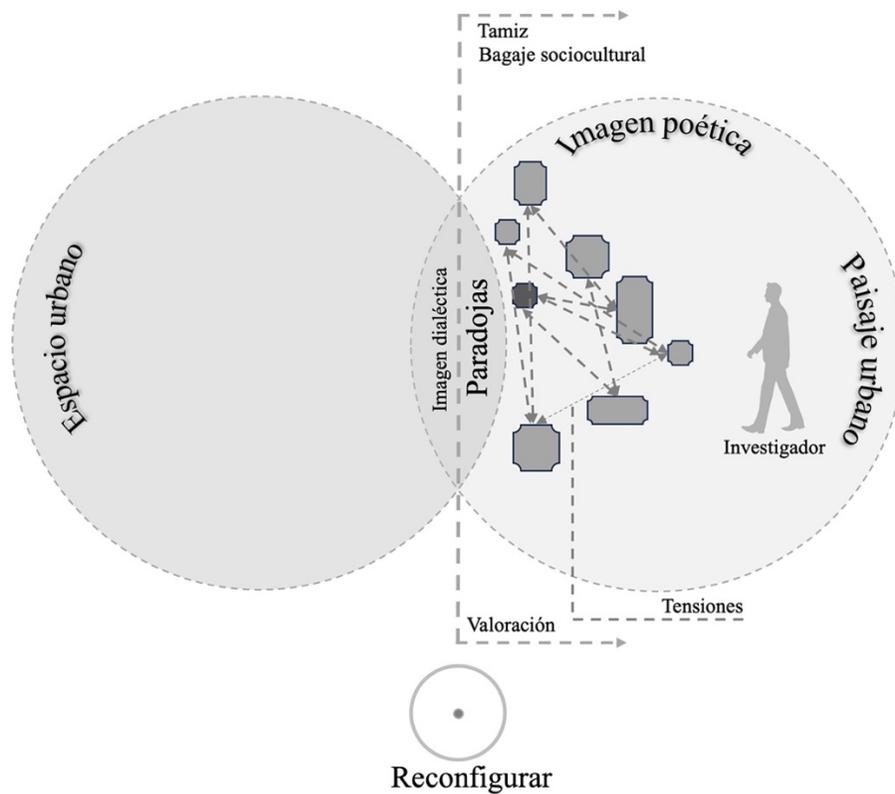
¹⁹¹ Según este autor: “suele entenderse el concepto de ‘imagen’ como una forma superficial y estilizada de representación artística y de comunicación visual. Además, suele atribuirse a este concepto un carácter instantáneo o momentáneo. Esta actitud desdeñosa es particularmente notable en el campo de la arquitectura, donde “una arquitectura de la imagen” suele evidenciar un uso calculado de habilidades arquitectónicas con el propósito de crear una configuración formal seductora y fácil de recordar; o, dicho de otra manera, una marca o un sello arquitectónico. Sin embargo, desde el punto de vista existencial y experiencial, las experiencias arquitectónicas más firmemente enraizadas impactan en nuestra mente mediante imágenes que son formas condensadas de determinadas cualidades arquitectónicas. Las experiencias arquitectónicas duraderas consisten en imágenes vividas y corpóreas que se han convertido en parte inseparable de nuestras vidas” (pág. 8).

¹⁹² Rancière (2012) sostiene que el régimen del arte se vincula con prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad. Las imágenes dialécticas del paisaje urbano se encuentran condicionadas por la posición del sujeto dentro de lo que Rancière (2012) denomina régimen estético y que involucra también el régimen de la mirada, determinando los contenidos que tamiza y selecciona culturalmente para construir una imagen de paisaje urbano. Puede decirse que, en este caso, el orden estético, por ejemplo, funciona dentro de un régimen del arte que, visto desde la perspectiva de la dialéctica marxista como señala Rancière (2012) significa la “relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte” (pág. 39). Una dialéctica que reclama que, para que exista sentimiento estético, no es suficiente con que existan artistas, sino que es preciso que concurre una mirada y un pensamiento que lo identifiquen.

literarias, artísticas y cinematográficas del paisaje urbano¹⁹³. Este proceso también permitió identificar aquello que Rossi (1982) llama “*el alma de la ciudad*”¹⁹⁴. Esto significa que los elementos estructurantes, al igual que la ciudad toda, posee cualidades que la asemejan con la obra de arte¹⁹⁵. Una obra de arte que al ser reconfigurada poéticamente como paisaje urbano da cuenta de esa doble relación, pues para que haya paisaje urbano debe haber ciudad y para que exista ciudad debe existir alguien que la reconfigure y apropie desde una poética como paisaje urbano (ver figura 1-18).

Figura 1-17:

Tercer momento de la experiencia: reconfigurar (esquema)



¹⁹³ Una poética que según Aurelio Horta (2018) “se inscribe como categoría estética cuando la singularidad que posee su fundamentación o extrañeza prueba en su tradición o excepción histórica rasgos únicos que la distinguen por su novedad y suficiencia técnica de representación” (pág. 31).

¹⁹⁴ Al respecto, dice: “Todos los especialistas del estudio de la ciudad se han detenido ante la estructura de los hechos urbanos, declarando, sin embargo, que, además de los elementos catalogados, había “*l’âme de la cité*”; en otras palabras, había cualidad de los hechos urbanos” (pág. 72).

¹⁹⁵ Esta idea, en la imagen del paisaje urbano, puede relacionarse con la propuesta de Alain Roger (2007) que habla de una artealización del paisaje. Según este autor, para que exista paisaje debe haber paisaje. “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*)” (pág. 23). En este caso se podría decir, que, en esa doble relación, para que exista ciudad debe existir un paisaje urbano que dé cuenta de ella.

2. Paradoja de la Geografía vs la Ocupación

El río San Francisco se redibuja con sus meandros sobre la Avenida Jiménez y la Plazoleta del Rosario

“Nature is ubiquitous and cities are part of nature”¹⁹⁶

Anne Whiston Spirn (2008)

“El paisaje se formaliza necesariamente sobre un sistema territorial, es no solo la visión de una forma geográfica sino esa misma forma...el paisaje es, pues, un ente geográfico dotado de soporte estructural de forma, de rostro, complejo...mixto (natural y social) y, sobre todo, vivo: no es materia fría, sino donde vivimos; no es solo escenario, sino parte del drama...no es estático, sino que cambia...”

Eduardo Martínez de Pisón (2009)

La tesis que se demuestra a continuación sostiene que la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación se pudo caracterizar mediante la percepción del *espacio urbano* que, en tanto imágenes dialécticas, trajeron al presente las tensiones que perviven en la relaciones que se han dado entre las formas orgánicas de la geografía¹⁹⁷ contrapuestas a la racionalidad de los procesos de ocupación que devienen de la implementación de diferentes discursos, deseos y visiones de mundo que han sido instrumentalizados en modelos urbanos por parte de quienes han orientado y diseñado las políticas públicas para Bogotá. Estas tensiones, se determinaron en los modos adecuados o no de resolverse en el espacio urbano, y fueron apropiadas y valoradas por el investigador mediante una singular poética de *paisaje urbano*.

De acuerdo con lo anterior, el presente capítulo desarrolla el segundo objetivo específico que toma dos polaridades para ser estudiadas como paradoja que refiere al orden espacial de la ciudad.

¹⁹⁶ “La naturaleza es omnipresente y las ciudades son parte de la naturaleza”. Ver el capítulo “*One with nature*”: *Landscape, Language, Empathy, and Imagination* por Anne Whiston Spirn (2008) en *Landscape Theory*.

¹⁹⁷ Según Sauer (2006) “El término ‘paisaje’ es propuesto para designar el concepto unitario de la geografía, para caracterizar la asociación de hechos peculiarmente geográfica” (pág. 5). En tal sentido, para esta paradoja se encontró más pertinente el uso de la palabra *geografía* para nombrar la paradoja que el de *espacio* como la han utilizado Santos (2000) o Lefebvre (2013). Al señalar las transformaciones sobre la *geografía* se pretende recoger en este término aspectos que han estado más ligados a la ocupación urbana, es decir, a lo espacial, que incluye por supuesto, la acción humana.

De un lado, la geografía, que en este caso se reconoce en los accidentes geográficos existentes, transformados u ocultos en la ciudad y, por otro, los modos de ocupación representados en los diferentes modelos urbanos que se han solapado unos sobre otros hasta configurar el espacio urbano actual. Estas dos polaridades se localizaron en el contexto de una ciudad latinoamericana como es Bogotá. Una ciudad que, puede decirse, comparte con sus pares de América Latina muchos de sus fenómenos urbanos además de su localización al pie de una montaña como es el caso de algunas ciudades andinas¹⁹⁸. Desde su fundación¹⁹⁹ al pie de los cerros de Monserrate y Guadalupe entre dos afluentes que bajan de sus laderas como son el río San Francisco y el río San Agustín, se ha extendido por la sabana a lo largo de los siglos con diferentes tipos de modelos urbanos intentando sobreponerlos a los accidentes geográficos en una pugna por dominar el territorio y transformar esa geografía en ciudad.

La caracterización se fundamentó en una serie de autores que se vinculan específicamente con lo que indaga esta paradoja y que involucra campos del saber cómo son los de la Geografía, la Geografía Social y Humana, la Historia Urbana de América Latina, la Filosofía, la Estética y el Pensamiento Latinoamericano. De las dos primeras se referenció a H. Lefebvre (2013), M. Santos (2000), H. Capel (2002), A. V. Humboldt (1970), A. Musset (2011) o J.M. Besse (2019), como los más relevantes. De las dos siguientes, historia urbana y latinoamericana, se citan autores como Jaime Salcedo (1996), Silvia Arango (1989), José Luis Romero (1976), Manuel Lucena (2006) o Miguel Rojas Mix (2007). La filosofía, la Estética y el Pensamiento Latinoamericano se consideraron autores como Morawski (1977), Bayer (2017), Londoño (2012), Assunto (1989), Marina Waisman (1990) y Alfonso Reyes (2012), entre otros. Estos autores y sus comentarios se introducen en cada uno de los momentos de la experiencia.

La escogencia del sitio, que ya se ha mencionado, corresponde a un caso paradigmático de estas dos polaridades; geografía y ocupación. Su localización en la Avenida Jiménez a la altura de la Plazoleta del Rosario en el centro histórico de la ciudad, llama la atención por las diferentes transformaciones urbanas allí ocurridas y donde un accidente geográfico como es el río San

¹⁹⁸ Si bien, los desarrollos en el tiempo de estas ciudades presentan singularidades, sus grandes capitales son un campo de estudio óptimo para aplicar la metodología propuesta pues en ellas se intuyen todo tipo de consensos y disensos en la configuración de su espacio urbano. Las polaridades entre geografía y ocupación han tenido acciones similares en otras ciudades de América Latina a lo largo del tiempo. En este sentido, puede citarse el largo proceso de transformaciones que sufrió el Vale do Anhangabú durante el siglo XX en el centro de San Pablo en Brasil.

¹⁹⁹ Fundada por Gonzalo Jiménez de Quesada en 1538 bajo los parámetros de la traza limeña como lo indica Jaime Salcedo (1996).

Francisco, ha sido determinante en esa pugna por aparecer y desaparecer del espacio urbano a lo largo del tiempo (ver figura 2-1).

Figura 2-1:

Plazoleta del Rosario integrada a la Avenida Jiménez, año 2019



Nota. Fotografías tomadas por el autor, previo al derribo de la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada por parte de la comunidad indígena Misak en mayo 2021.

La escogencia de este sitio se fundamentó en dos argumentos; por un lado, los recorridos que a diario ha hecho el investigador por este sector de la ciudad donde le surgieron una serie de interrogantes frente a un hecho urbano que comprende las dos tensiones señaladas: accidente geográfico y ocupación urbana, pues, involucra la canalización de un río, en este caso el San Francisco y su posterior transformación en avenida. Estas condiciones tienen que ver con la forma del accidente geográfico como determinante en la configuración espacial en una vía que a finales del siglo XX vuelve a ser intervenida con una propuesta donde se intenta recuperar la memoria del río con una serie de canales a ras de piso por los que desciende agua desde el cerro emulando el antiguo cauce que permanece oculto. Este accidente con sus meandros y sinuosidades ha quedado reflejado, como una pervivencia, en la forma urbana actual de la ciudad con sus edificaciones que se pliegan intentando ajustarse de una u otra manera a la huella de su recorrido. Como complemento, se encuentran los modos de ocupación reflejados no solo en la traza urbana sino en las edificaciones y espacios públicos que configuran este sitio. En el encuentro de la traza urbana con la avenida han quedado como testigos de sus desacuerdos, interrupciones y discontinuidades que, tanto a nivel del plano de la ciudad como en las edificaciones, traslucen este tenso diálogo entre la forma del río y

los modos de ocupación. Asimismo, sucede con la transformación espacial de la que fue objeto este sitio con la apertura de la plazoleta que se hizo a finales de los años sesenta del pasado siglo XX.

La metodología, como ya se ha mencionado, recoge los tres momentos de la experiencia, a saber: *configurar* que implicó la descripción y reconocimiento de los componentes que estructuran el paisaje urbano al estar ubicado en la Avenida Jiménez a la altura de la Plazoleta del Rosario²⁰⁰; en segundo lugar, *desconfigurar* que implicó indagar en cada uno de esos componentes que lo estructuran con el propósito de identificar, en los sustratos del tiempo, los discursos que los sostienen y reconocer el campo simbólico donde han surgido o se sitúan, y por último, *reconfigurar* el paisaje urbano, a partir de las imágenes dialécticas que permitieron al investigador identificar en el *espacio urbano* esas estructuras sensibles que hicieron posible valorarlo y transformarlo en imágenes poéticas de *paisaje urbano* donde se manifiestan las tensiones de la paradoja.

Dado que una de las orientaciones de esta tesis fue la de establecer un diálogo con el fenómeno y en ese diálogo encontrar las lógicas para acercarse a él, comprenderlo y caracterizarlo, se pudo determinar un camino a seguir para el primer momento de la experiencia de acuerdo con las siguientes consideraciones: la primera, realizar un reconocimiento por parte del investigador del sitio escogido, es decir, de la Avenida Jiménez a la altura de la Plazoleta del Rosario para poder proceder a su configuración. Esta plazoleta se encuentra ubicada entre las carreras 6 y 6 A con carreras 12 C y Avenida Jiménez en el centro histórico de Bogotá. En ella, se identificaron los cuatro accesos peatonales coincidentes con sus esquinas, donde tres de sus costados se encuentran enmarcados por fachadas continuas que hacen parte del espacio de la plazoleta; el oriente, el sur y el occidente. Sin embargo, el ingreso de mayor amplitud es el que se integra con la Avenida Jiménez en el costado norte que no se encuentra contenido por ninguna fachada (ver figura 2-2).

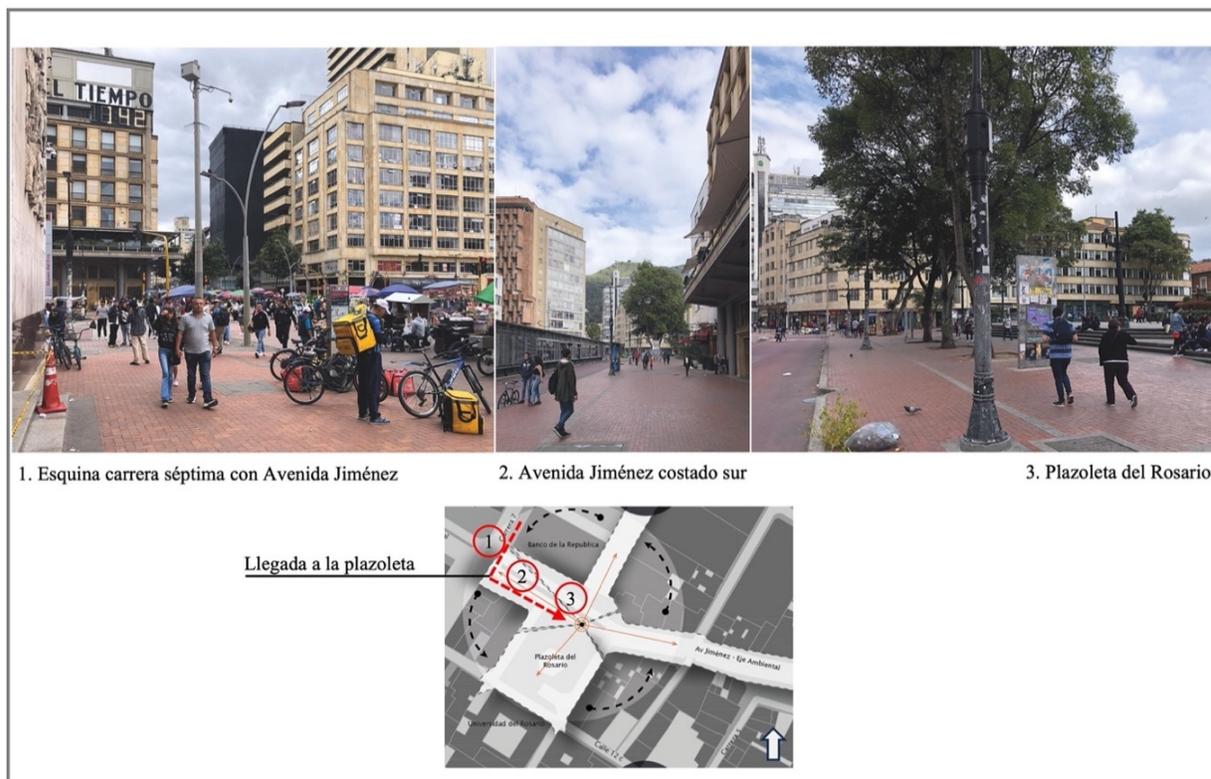
Para llegar al sitio se optó por ingresar desde el cruce de la carrera séptima con Avenida Jiménez pues se trata de una de las esquinas más emblemáticas de la ciudad y desde la cual llama la atención ese espacio que allí se configura. Este cruce también ofrece indicios de lo que se oculta bajo las vías

²⁰⁰ Vale la pena recordar a Deleuze (2015) quien señala que, en la primera tesis de Bergson sobre el movimiento, este no se confunde con el espacio recorrido pues ese espacio recorrido es pasado, mientras, el movimiento en sí es presente, es el acto mismo de recorrer. Por tanto, el sujeto investigador registra en ese movimiento solo un presente del paisaje urbano. Esto también le otorga un grado de temporalidad a la experiencia con el sitio escogido pues para cada momento existirá un paisaje urbano. La percepción implica lo que Pierre George, citado por Besse (2010) llama “paseo inteligente”.

que lo cruzan pues, las paramentaciones, se retroceden dando lugar a la conformación de unos andenes muy amplios y a que los edificios se replieguen dejando un vacío urbano de gran tamaño.

Figura 2-2:

Llegada a la Plazoleta del Rosario



Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías del autor, 2023

Los indicios que se muestran en este vacío parecen ser testigos de algo que existía allí como accidente geográfico previo a la canalización. Por tanto, el ingreso al sitio se hizo desde este cruce, subiendo por la Avenida Jiménez en dirección oriente hacia la Plazoleta por el andén del costado sur. La ubicación a la altura de la plazoleta permitió contar con un panorama general para definir una secuencia de planos visuales que permitiera llevar a cabo el primer momento de la configuración²⁰¹. Para ello, se dividió el sitio en cuatro grandes planos que corresponden a los

²⁰¹ Esta operación secuencial puede asimilarse al montaje cinematográfico hecho de planos o lo que Deleuze (2015) denomina imagen-movimiento. Al respecto dice: “El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la *imagen* del tiempo” (pág. 51). Esta idea de montaje alude a la composición y disposición de las imágenes-movimiento que, para este caso, permiten configurar en esos cuatros planos el paisaje urbano de la Plazoleta del Rosario y la Avenida Jiménez.

cuatro puntos cardinales (ver figura 2-3). Esta decisión parte de la misma forma de la plaza que divide de manera clara las orientaciones de sus cuatro costados, pero también, el hecho de que en cada una de estas orientaciones se perciben los acuerdos y desacuerdos entre las diferentes maneras como se ha resuelto la relación entre el accidente geográfico y los modelos de ocupación con sus sucesivas intervenciones, lo que hace evidente la paradoja. La secuencia de la descripción se desarrolla en sentido contrario a las manecillas del reloj e inicia con el plano oriental pues se trata del plano donde se encuentra el primer indicio de que el trazado de la avenida sigue la forma sinuosa del río que en la actualidad permanece oculto (ver figura 2-3).

Figura 2-3:

Definición de los planos y secuencia general del recorrido. Plazoleta del Rosario: planos 1, 2, 3 y 4



Nota. Planimetría y diagramación Santiago Ríos Chiquiza

La siguiente descripción hecha por el investigador mediante el recurso de la narración, el dibujo y la fotografía, expone las impresiones de su experiencia con este sitio en particular y, donde la percepción, las memorias y los recuerdos desatan la aparición de nuevas imágenes del espacio urbano para situarlas al frente y ser interrogadas.

2.1. Configurar: una memoria oculta se redibuja sobre la avenida

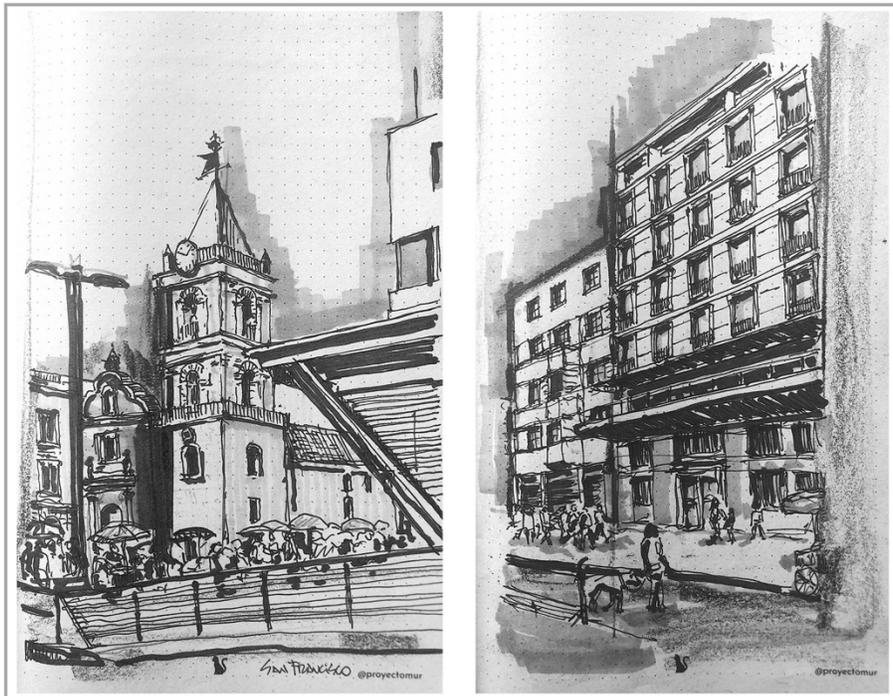
“El conocimiento del paisaje debe comenzar con aprender a decir lo que se ve”
Gómez y Londoño (2011)

“Leer el paisaje es extraer formas de organización del espacio, extraer estructuras, formas, flujos, tensiones, direcciones y límites, centralidades y periferias”
Jean Marc-Besse (2010)

Es un día de la semana como otro cualquiera. Una mañana que apenas comienza, pero ya plena de actividad en el centro de Bogotá. La carrera séptima, a la altura de la Avenida Jiménez desborda cualquier previsión y los vendedores ambulantes comienzan la ocupación de la vía. En unas horas quedará poco espacio libre para poder caminar con comodidad por la invasión del espacio público con ventas informales de toda clase de mercancías y comidas que llenan el aire con olores a fritos y asados (ver figura 2-4).

Figura 2-4:

Iglesia de San Francisco y Edificio El Tiempo



Nota. Dibujos del autor

Unos olores de ciudad que recuerda Fernando Quiroz (2011) cuando, en una de sus historias, se detiene en los templos frente al Parque Santander y dice: “En las tres iglesias centenarias y oscuras que permanecen en pie como un testimonio de los tiempos coloniales, Bogotá huele al humo de las veladoras que encienden por miles, todos los días, las almas devotas que dejan en manos de las vírgenes y de los santos sus necesidades más sentidas” (pág. 56). Sin embargo, hoy en día las almas no se consumen en esas llamas ardientes que evocan al ánima sola, sino que quedan atrapadas por la fría luz de las bombillas eléctricas que reemplazaron a las veladoras en los lampadarios de las antiguas iglesias que ahora controlan los acuciosos frailes con un temporizador. Mientras estas súplicas esperan otra piadosa moneda que nunca llega, en la carrera séptima las bicicletas, que circulan en ambos sentidos, esquivan personas y vendedores invadiendo el espacio central destinado a los peatones (ver figura 2-5).

Figura 2-5:

Vendedores ambulantes carrera séptima y Llegada Edificio Santa Fe, año 2022



La luz de la mañana se refracta sobre las fachadas de las edificaciones del costado occidental mientras en el costado oriental una leve penumbra envuelve la actividad de caminantes y vendedores. En las tardes, esas mismas fachadas por efecto de la luz de los atardeceres hace que la piedra que las recubre se torne color naranja. En poco tiempo, con el avance de la mañana, esa

penumbra desaparecerá para dar paso a una atmósfera de actividad febril plena de sonidos, música, promociones y pedidos de ayuda por parte de los llamados, de manera eufemística, habitantes de calle. Ellos duermen, en su mayoría, en los costados de la vía y desde tempranas horas son despertados por la policía en sus rondas matutinas. Uno de los sitios de mayor concentración en las noches es el andén del edificio del diario *El Tiempo*, diseñado por el arquitecto Bruno Violi y construido entre 1958 y 1960, donde se protegen de la lluvia por el amplio voladizo que tiene la edificación sobre la Avenida Jiménez. Apilados unos al lado de los otros, buscan cobijo de la inclemencia del frío bogotano en las madrugadas.

Unos pasos más adelante, siguiendo en dirección oriente por el amplio andén de la Avenida Jiménez se encuentra la Plazoleta del Rosario. En este tramo, es escasa la presencia de vendedores ambulantes mientras, la plazoleta, se encuentra plena de actividad con las ventas informales que a diario se desarrollan allí. Por este costado se encuentran únicamente dos edificios, el ya mencionado diario *El Tiempo*²⁰² y el Edificio Santa Fe construido en 1936 por la firma Urigar (Uribe García Álvarez & Cía.) que hace esquina con la plazoleta ocupando todo su costado occidental y que pertenece actualmente a la Universidad del Rosario (ver figura 2-6).

Figura 2-6:

La plazoleta y sus prácticas

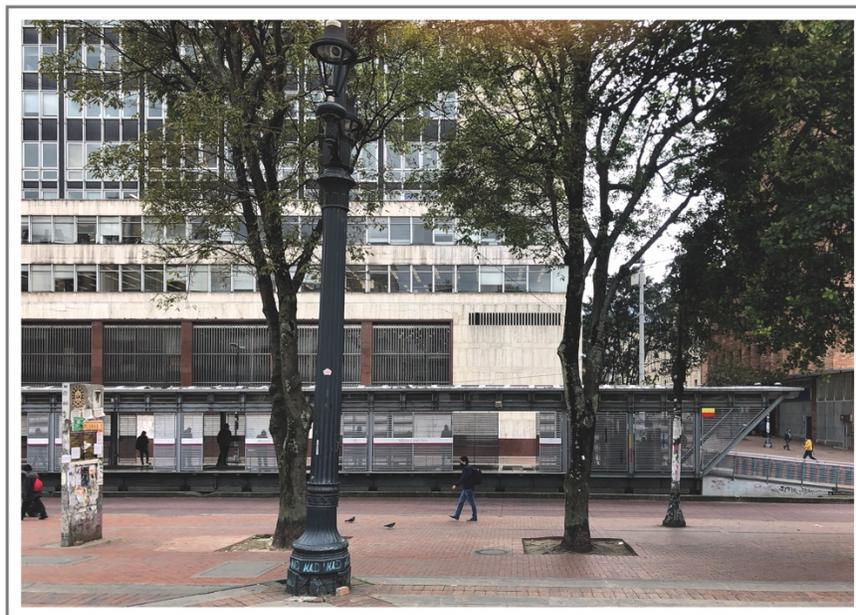


²⁰² Este edificio fue adquirido por la Universidad del Rosario.

En frente de estas construcciones y la plazoleta, en mitad de la avenida, se encuentra un largo vagón metálico que alberga la Estación Museo del Oro, inaugurada en el año 2002 (ver figura 2-7). Sus entradas se localizan en los extremos más angostos, el oriental y el occidental, donde en horas pico se hacen largas filas para poder ingresar al sistema de buses de Transmilenio²⁰³. Este tramo de la Avenida Jiménez se extiende en línea recta desde la Plazoleta del Rosario hasta la carrera octava, al occidente. A pesar de la amplitud de la vía y los retrocesos de las edificaciones no es fácil adivinar a primera vista que existe un río que corre por debajo de la avenida pues el cruce de las dos vías muestra una regularización de calles y manzanas dispuestas aparentemente de manera ordenada. Sin embargo, algunos indicios del trazado que se curva en sus extremos occidente y occidente anuncian otra realidad.

Figura 2-7:

Estación Museo del Oro



²⁰³ Transmilenio es el sistema de transporte masivo de Bogotá que está compuesto por buses articulados de color rojo.

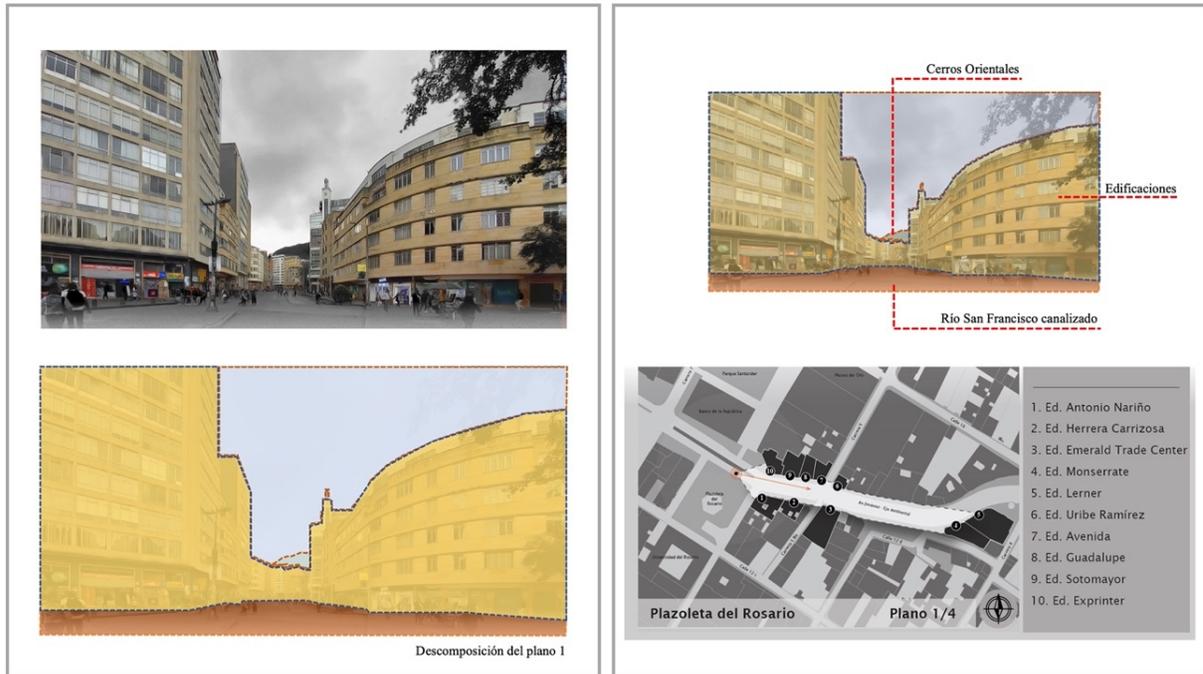
2.1.1. Primer plano: el palpito de un río se percibe aún sobre la piel de la sabana

La primera impresión que se percibe al detenerse a la altura de la plazoleta y mirar hacia el oriente es la sinuosidad que marca la vía y que sigue en esa dirección lo que fue el antiguo cauce del río San Francisco. Los edificios, por su parte, se agrupan en una secuencia regular, casi continua, a lo largo de las calles que sube hacia los cerros. Ese encajonamiento del vacío urbano contribuye a que se perciba la curva con mayor fuerza como si el cauce del río estuviera todavía descubierto. La razón, la altura de las edificaciones que acentúan la hendidura que rompe la retícula tradicional marcando con mayor vehemencia la huella del accidente geográfico que ha quedado como registro para el presente.

La perspectiva del plano indica que el punto de fuga no es central, sino que se desplaza hacia el lado izquierdo de la imagen, en el norte, lo cual hace evidente el quiebre de la vía y su pendiente que, a la altura de la plazoleta, es casi imperceptible (ver figura 2-8). La luz del sol que ilumina los edificios durante el día resalta el tono ocre de la piedra, en particular, cuando sus rayos caen de manera oblicua sobre las fachadas. En las tardes, el tono se enciende por la luz rojiza de los atardeceres. Esa tenue calidez envuelve la atmósfera y a pesar de tratarse de un material pétreo, el color logra, gracias a la luz rasante, dar algo de confort al paseante que se acompaña con el opaco verdor que producen los pocos árboles sembrados al borde de la plazoleta. Por el contrario, en los días fríos o lluviosos la atmósfera queda envuelta en un tono plomizo que da a la piedra un aspecto monótono que remite a otros tiempos; tiempos de poetas, escritores y cronistas que presentaban en sus narraciones una ciudad lúgubre, melancólica y gris. Arturo Alape (2005) en *El cadáver insepulto* recuerda el aciago 9 de abril de 1948 así: "...de los cerros telúricos, cubiertos por una densa nube gris, bajaban gruesas capas de niebla que lentas se iban metiendo por puertas y ventanas, vagando por techos y entejados de los barrios de La Perseverancia, La Concordia, Egipto y La Candelaria..." (pág. 32). Describe, entonces, como esos vientos aciagos se levantaron para terminar "sobre la plaza de Bolívar como si se tratase de un enorme bloque de acero hasta cubrir el cielo con una gran nube lluviosa, portadora de un tremendo silencio de incontables presagios" (pág. 32).

Figura 2-8:

El Primer plano y sus elementos estructurantes



Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías e intervención de las imágenes por el autor

En esas atmósferas cambiantes de la impredecible ciudad los paseantes suben y bajan, cruzan la vía y se detienen a realizar alguna compra. Abren sus paraguas, se amontonan sobre los andenes y en las entradas a la estación del Museo del Oro para ingresar a tomar los articulados buses rojos del único sistema de transporte público que circula por la avenida que se dio en nombrar Transmilenio. Se mueven a prisa y solo cuando el día augura un mejor clima ralentizan el movimiento y se dispersan por el espacio público caminando con mayor tranquilidad. Los vendedores ambulantes retoman su lugar como fichas que ya tienen un lugar fijo en un tablero de ajedrez, mientras al fondo del plano se perfila la línea irregular de los cerros que, pese a las alturas de las construcciones, emerge con su verde y oscura silueta.

El perfil del costado sur de la avenida está compuesto por una serie de construcciones paramentadas y de tipología continua que inicia en el antiguo cruce de la carrera sexta con Avenida Jiménez con una larga fachada curva que pertenece al Edificio Antonio Nariño construido entre las décadas de los años 30 y 40 del pasado siglo. Esta edificación de seis pisos, destinada a oficinas en sus pisos superiores y comercio en el primero, mantiene el principio de chaflán curvo para resolver la esquina con la carrera sexta. Su fachada es simétrica como muchos edificios construidos en las

décadas de los años treinta del siglo XX en Bogotá. Puede asimilarse a las primeras apropiaciones modernistas que se alimentaron de distintas fuentes europeas y norteamericanas²⁰⁴ caracterizadas por el uso de líneas simples verticales y horizontales, planos con escasa ornamentación, simetría en las fachadas y remates curvos²⁰⁵. La fachada está diseñada con franjas longitudinales enchapadas en piedra bogotana que se alternan con ventanas de formato cuadrado y rectangular alineadas siempre a la misma altura. A partir del segundo piso se presenta un pequeño escalonamiento en cada uno de los niveles. En el último piso, el volumen acabado en pañete y pintura, se retrocede para dejar una terraza corrida a lo largo del edificio (ver figura 2-9).

Su vecino es el edificio Herrera Carrizosa proyectado por esa firma en 1937. Al igual que el anterior, resuelve su fachada de manera simétrica, sin embargo, esta edificación presenta una serie de planos y volúmenes que atienden más a una intención de alternar con formas prismáticas y acentuar cierta verticalidad. El volumen denota cierta pesadez que se asimila a muchos edificios construidos durante los años 30 del siglo pasado por el recurrente lenguaje que simplifica los planos de fachada que se horada con ventanas de formato cuadrado y algunos pequeños salientes que funcionan como balcones con rejas metálicas de diseño geométrico. El detalle de ornamentación que sobresale es el de la cornisa que, a partir del segundo piso, funciona como una suerte de soporte cancel para toda la fachada. Por otro lado, la altura que separa el primer piso del segundo es diferente para ambos edificios. El primero (Antonio Nariño) es mucho más bajo, mientras el segundo (Herrera Carrizosa) aprovecha algo de la escasa pendiente de la vía para levantar el nivel del primer piso y tener una mejor altura para los locales ubicados allí. El edificio que cierra la esquina con la carrera quinta no se percibe desde el punto de observación.

Las voces de estas edificaciones se alternan para hablar de una primera oleada de modernización iniciada muy a finales de los años 30, pero afianzada en las dos décadas siguientes y que se impuso poco a poco en la avenida como émulo para otras arquitecturas de la ciudad. En ellas se expresan

²⁰⁴ Al respecto señala Silvia Arango (1989) que “Los ejemplos, de diversas calidades, se multiplican en el territorio colombiano en los primeros años 30; en términos cronológicos el estilo “decó” sirve de colchón estilístico entre el academicismo de los años 20 y los procesos estilísticos más evolucionados del modernismo de la segunda mitad de los años 30” (pág. 189).

²⁰⁵ Modernización referida a la construcción de los primeros edificios que, en este caso, parecen tener mayor influencia de las ciudades norteamericanas que de las europeas. Al respecto Dicken Castro (1983) señala que “Con la construcción en 1924 en Bogotá del Banco López (hoy Banco Cafetero), con planos venidos de Norteamérica y estructura en acero; del Banco de Bogotá y especialmente del Banco Central Hipotecario, obra de los arquitectos Paul Stuper y F.T. Ley, se empieza a modificar el uso de la tierra. Son edificios hasta de diez pisos, con necesidad de ascensores, los primeros que se construyen para uso exclusivo de oficinas.” (pág. 1340).

los deseos de introducir los manifiestos de otras latitudes para intentar poner a la ciudad a tono con esos nuevos tiempos.

Figura 2-9:

Avenida Jiménez hacia el oriente. Edificios Antonio Nariño y Herrera Carrizosa a la derecha



Nota. Dibujo del autor

De los otros edificios que aparecen en el costado sur de este plano, el más disruptivo, es el Emerald Trade Center, una torre de doce pisos de altura remodelado en la década de los años noventa del siglo pasado con una plataforma de tres niveles y torre excéntrica con fachada flotante en vidrio que sobresale del perfil de las otras construcciones. No solo es notoria por su altura sino por el color gris del enchape de mármol de las fachadas y del vidrio que tiene el mismo tono frío del mármol que contrasta con el color ocre de la piedra de la mayoría de edificios. Esta construcción está dedicada al comercio de esmeraldas y en los pisos superiores se encuentran talleres de joyería y venta de piedras preciosas. En las afueras del edificio se concentran algunos vendedores de esmeraldas, sin embargo, la mayoría de ellos permanece en el costo oriental de la plazuela del Rosario. Al fondo del plano se aprecian dos edificaciones, la primera, el antiguo edificio del diario

El Espectador o Edificio Monserrate del arquitecto español Germán Tejero de la Torre (1946-1948) con once pisos, del cual se aprecia su remate curvo frente a la pequeña plazoleta del CAI Rosario-Centro de Atención Inmediata de la Policía, cuya fachada se encuentra también enchapada en piedra bogotana alternada con grandes ventanales en la parte curva que remata el edificio. Esa pequeña plazoleta es el único espacio arborizado que se aprecia en este plano y donde se destacan algunos árboles de tamaño medio. Vecino del anterior se encuentra el Edificio Lerner con doce pisos de altura, color blanco en su fachada y forma curva, destinado a viviendas, oficinas y comercio que cierra el plano por ese costado (ver figura 2-10).

Figura 2-10:

Plano 1 y Edificio Herrera Carrizosa, año 2018



Al observar el diseño actual de la Avenida Jiménez o Eje Ambiental, tal como se la conoce actualmente, se aprecia un cambio en la materialidad que corresponde a las últimas intervenciones de finales del siglo XX y principios del XXI. La de mayor impacto, pertenece a los arquitectos Rogelio Salmons y Louis Kopec proyectada en 1997 que propuso transformar el perfil vial central y los andenes en sus costados por una semi peatonalización de mayor dimensión al privilegiar el uso y disfrute por parte del peatón. Asimismo, se intentó rescatar la memoria del río con la construcción

en superficie de una serie de piletas o canales interconectados por las que desciende un cauce de agua en la misma secuencia de curvas que tuvo el río hacia el occidente. Este canal se interrumpe en el tramo que corresponde al frente de la plazoleta. La idea inicial de contar con un espacio de contemplación privilegiado para el peatón se ve alterado por la falta de mantenimiento del canal de agua, las basuras y la contaminación de los buses. Aunque no siempre las basuras invaden el canal y los andenes, la experiencia con el lugar está sujeta a que estas condiciones cambien. Así, la paradoja va dejando ver la naturaleza que la constituye.

El material de los pisos de la avenida está compuesto por diferentes tipos de ladrillos de arcilla cocida instalados en formato de espina de pescado en algunos tramos. Una tonalidad que contrasta con el ocre de la piedra de las edificaciones y que logra, a pesar del mal mantenimiento, dar carácter y unidad tonal a los andenes y a la vía. En algunos tramos, el material cambia a concreto estampado con el mismo diseño de trama en espina de pescado y en tono más rojizo, diferente al del ladrillo, que deja al descubierto la irregularidad entre las dos materialidades instaladas en el piso.

En frente del Edificio Antonio Nariño se encuentra la única sección de canal visible desde esta posición. El caudal de agua que desciende lentamente se caracteriza por su color verde oscuro que permanece turbio la mayor parte del tiempo por la contaminación y las basuras. En el remate del canal, en la esquina con la antigua carrera sexta, se instaló un módulo metálico con plantas para evitar la acumulación de desechos en esa esquina. Sin embargo, esta acción no ha impedido que se sigan dejando allí las basuras de los locales vecinos. Con la intervención de la vía, el nivel del piso se trató de unificar para que funcionara como un solo plano continuo con el fin de dar mayor prelación al caminar sobre el circular que debía ser restringido. Sin embargo, la administración distrital decidió que el sistema de buses de Transmilenio debía circular por la Avenida Jiménez obligando a realizar cambios al diseño original propuesto, incluyendo la construcción de la Estación Museo del Oro, ya mencionada. Los largos y articulados buses de color rojo se desplazan en sentido oriente occidente subiendo y bajando de manera continua por la avenida como un hilo rojo que serpentea y hace contraste con el tono ocre de las fachadas dejando una estela de contaminación en el aire a su paso.

La primera edificación que se perfila en el costado norte del plano es el Edificio Exprinter del arquitecto Luis A. Martínez y Cía., de 1950. Localizado en frente del Antonio Nariño, de finales de los años 30, plantea un diálogo de dos breves estadios de los procesos de modernización arquitectónicos en la ciudad que parecieran haber quedado marcados por los saltos que se dieron

durante el siglo XX. Tratan de asimilar, en esa vorágine modernizadora como la llama Berman (2006), un lenguaje que adecúa de manera más efectiva forma y función. En el Edificio Exprinter se ha eliminado ya toda posibilidad de ornamentación y la relación entre ambas se expresa claramente en toda la fachada de la edificación. Pero esta racionalidad se cubre con piedra bogotana para mantener la unidad tonal que se percibe en la mayoría de edificaciones que bordean la avenida²⁰⁶. Todos esos momentos del devenir arquitectónico en el frente de la vía parecen encontrar en la piedra un elemento de cohesión que otorga una cualidad de homogeneidad a ese perfil urbano. Por otro lado, la función, como edificios de renta, atraen un tipo específico de actividades como los despachos de abogados o talleres de tallado de esmeraldas y piedras semipreciosas. En el primer piso del edificio Exprinter, se combinan los sitios de apuestas con restaurantes de comida rápida y casas de cambio. Este punto genera un gran flujo de personas que se mueven en todas las direcciones debido a la proximidad de la estación Museo del Oro que se describe con más detalle en el siguiente plano.

Las edificaciones que siguen a continuación se perciben como una suerte de plano continuo que termina en un edificio localizado en el cruce con la carrera quinta. Se trata del Edificio Uribe Ramírez construido entre las décadas del 30 y 40 del siglo pasado que cierra la visual por el costado norte. Una edificación de 5 pisos muy similar al Antonio Nariño, pero con mezanine en el primer piso. Su fachada está recubierta en piedra bogotana resuelta de manera simétrica con chaflán en semicírculo en la esquina de la carrera quinta y con franjas longitudinales que definen cada piso. A diferencia del Antonio Nariño, se diseñó con dos cuerpos de ventanas continuas de formato rectangular a cada lado de la esquina. Dedicado a las mismas funciones que los anteriores, marca con el Emerald Trade Center, localizado en la esquina opuesta, un cierre en la perspectiva que parece indicar un leve quiebre o cambio de dirección determinado por el accidente geográfico que quedó cubierto con la canalización. Al fondo se aprecian dos edificaciones ya mencionadas que rematan la visual, el antiguo edificio de El Espectador y, a continuación, el Edificio donde funciona actualmente la Librería Lerner en su primer piso y que cierra la perspectiva.

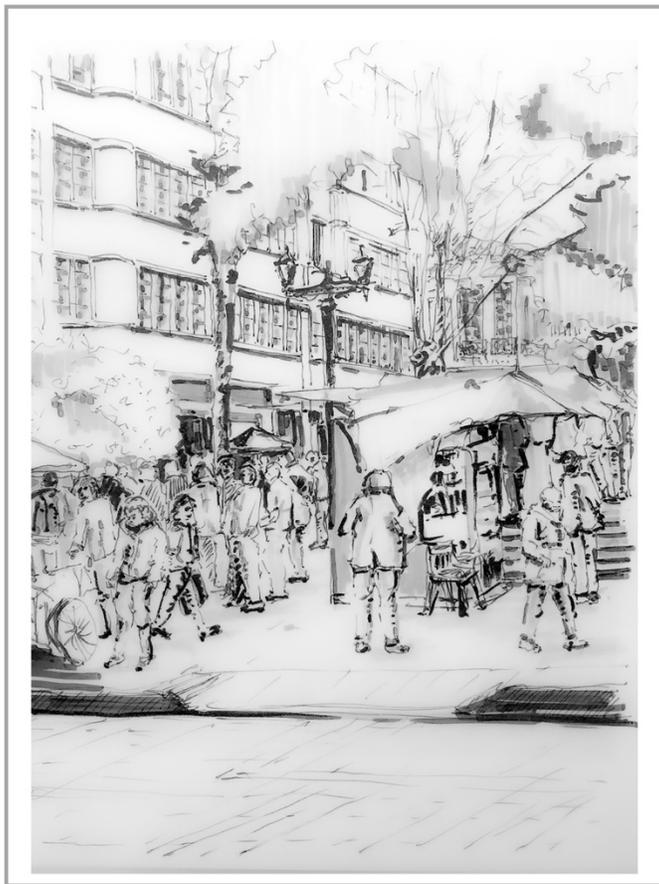
La percepción general de este plano es de dureza. No solo por la materialidad de las edificaciones y el piso, sino porque la poca arborización existente no logra proveer algo de frescura y color al ambiente. A pesar del movimiento permanente de personas con sus flujos y contraflujos,

²⁰⁶ Diferente a lo que sucederá unas décadas después con el uso del ladrillo en la ciudad. Ver *Historia de la arquitectura en Colombia* de Silvia Arango (1989). La característica más destacada del Centro Histórico en sus edificaciones es la del uso de la piedra bogotana.

la velocidad que imprimen los paseantes contradice el espíritu que se intentó dar a la avenida de ser un sitio para el disfrute y la contemplación. Sumado a ello, la circulación de los buses articulados es un factor de persuasión para que exista una mejor relación con la avenida por la contaminación visual, sonora y ambiental que producen con su pausado circular.

Figura 2-11:

Las prácticas en la Plazoleta



Nota. Dibujo del autor

Los cerros orientales se perciben como un plano oscuro cuya línea quebrada se recorta contra el cielo y que en días nublados es imperceptible. En este plano de la Avenida Jiménez resuenan las voces de distintos tiempos y la del río canalizado continúa presente. Su fuerza parece aún viva y el canal, pese a los problemas de mantenimiento, logra en cierta medida evocar esa imagen del río. Puede decirse que los elementos estructurantes que hacen parte de los accidentes geográficos en este plano son los que establecen la conexión oriente - occidente, es decir, los cerros y la sabana. Sin embargo, los más visibles son en este caso, los cerros que fungen como un telón de fondo

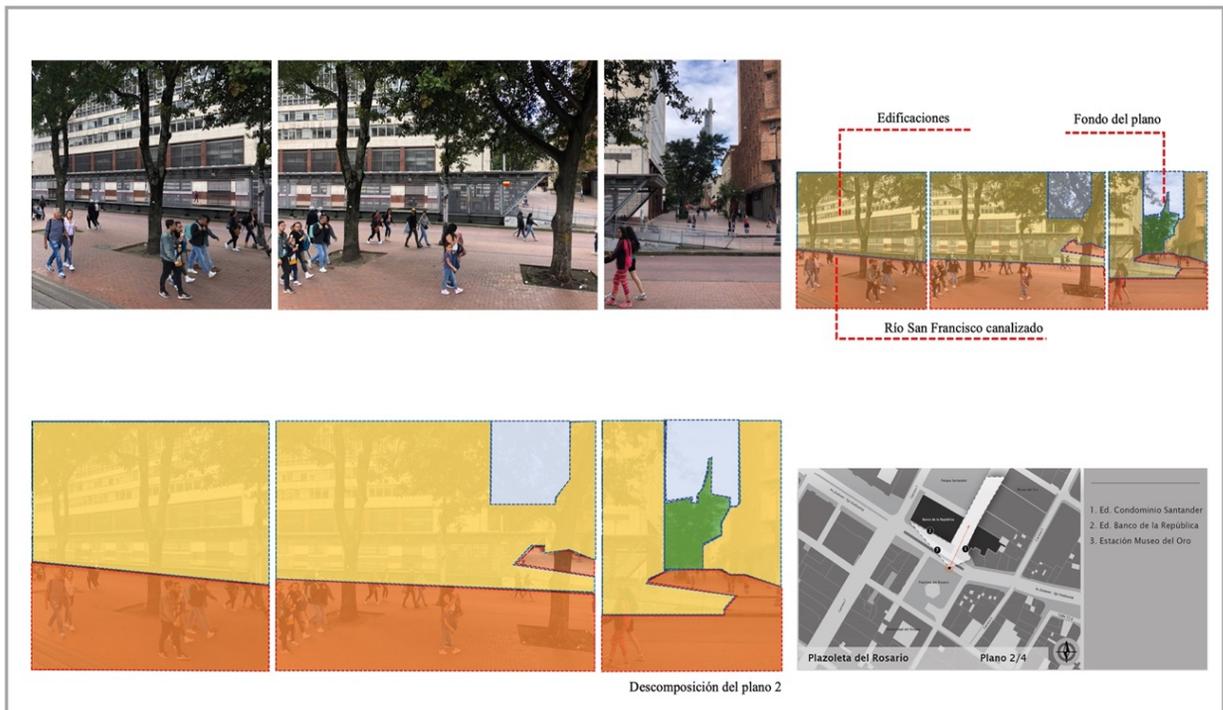
apenas perceptible en el plano. El otro, es el río San Francisco que, aunque oculto, es determinante en la forma que adquiere la avenida. En cuanto a la ocupación urbana, los elementos estructurantes son la traza representada en la avenida con su canal de agua y las calles que la cruzan en sentido sur - norte. Los otros elementos que estructuran este plano son las edificaciones ya descritas.

2.1.2. Segundo plano: Las paredes del tiempo se alzan en un diálogo altisonante

Al girar hacia el norte se despliega el segundo plano donde los edificios se levantan como una gran pared que llena toda la visual que queda enmarcada por el plano de los árboles que bordean la plazoleta. En medio de la avenida, atravesada y como forzada aparece instalada la estación Museo del Oro del sistema Transmilenio que ocupa casi todo el campo visual a nivel del primer piso. Su color metálico y gris, con sus barrotes y vidrios parecieran una gran vitrina de exhibición donde las personas esperan amontonadas y ansiosas la llegada de los articulados (ver figura 2-12).

Figura 2-12:

El Segundo plano y sus elementos estructurantes



Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías e intervención en las imágenes por el autor

El vagón se encuentra levantado respecto del nivel de la avenida y a él se ingresa por los extremos oriental y occidental que corresponden al costado más angosto del módulo donde se ubican las taquillas. La cubierta es plana y terminada en el mismo acabado metálico utilizado para toda la construcción. El movimiento de pasajeros es casi continuo durante el día, pero en las horas pico excede toda previsión. En especial por el extremo oriental del vagón por donde entran y salen la mayoría de los usuarios del sistema que se desplazan y dispersan rápidamente en varias direcciones como si se tratara de una mancha de agua que se extiende sin control. Los vendedores ambulantes con sus jugos de naranja y sus vasos de café se localizan en el costado norte de la avenida para capturar, sobre todo en las mañanas, a muchos transeúntes que aprovechan para tomar algún alimento que les alivie las largas jornadas y los extenuantes desplazamientos antes de su ingreso a sus oficinas y lugares de trabajo cercanos. Ese olor a fruta y café, muchas veces recalentado, se mezcla con el contaminante humo negro que expelen los buses articulados que se suma a los desperdicios que se acumulan al lado de los puestos de comida.

La Avenida Jiménez se alinea en este sitio y de forma paralela con el borde de la plazoleta. Se ajusta al orden geométrico impuesto por este espacio público que da continuidad a la traza urbana hacia el norte pasando por encima del cauce canalizado y asimilándolo a su forma regularizada. Aquí desaparece la forma sinuosa que se aprecia en los otros sectores prevaleciendo la retícula sobre el accidente geográfico. La decisión impuesta por la modificación para la operación del sistema Transmilenio con la localización del largo vagón en medio de la vía hizo eliminar el canal de agua y perder la referencia del río sepultado lo que se traduce en una tensión máxima de la paradoja. Por su parte, la materialidad de la plazoleta impone con dureza su voz de arcilla y cemento. La acompañan, un tanto avejentados unos cuantos árboles sembrados a lo largo del andén que, en este plano en particular, le dan algo color en medio de la dureza de ese espacio impuesto que es la plazoleta.

En cuanto a las edificaciones, la que articula el plano anterior con este segundo plano es el Edificio Exprinter ya mencionado. Este edificio de catorce pisos se achafana para dar su fachada más ancha hacia la carrera sexta. El primer piso tiene doble altura y se encuentra enchapado en granito negro mientras los pisos superiores están acabados en dos tipos de materiales: piedra bogotana color crema en el plano más retrocedido y otro material pétreo color gris claro para el volumen que sobresale. Se cierra esta fachada con un gran volumen localizado en el costado norte que enmarca toda la composición. Las ventanas son también de dos tipos; por el costado que tiene frente sobre la carrera sexta, están moduladas en cuadrados continuos de piso a techo, mientras por

el costado que da sobre la avenida presenta ventanas de formato corrido, más angostas que acentúan la horizontalidad.

Al Edificio Exprinter le sigue una construcción que en su fachada exhibe una exploración de volúmenes en ladrillo a la vista que sobresalen en ritmos continuos y que se diferencian notablemente de las otras construcciones. Se trata del Condominio Parque Santander de la firma Camacho & Guerrero construido entre 1961 y 1963. El empate con sus edificios vecinos está muy bien logrado y con el Exprinter logra la misma forma achaflanada de la esquina. En su primer piso, sobre la carrera sexta, hoy peatonalizada, duermen algunos indigentes que son despertados por la policía muy temprano en las mañanas tocando las bocinas de sus motos que anuncian el final de sus sueños de evasión y la vuelta a mendigar la primera comida del día. Esta vía comunica con el Parque Santander y es la entrada, desde el Centro Histórico, hacia el parque y el Museo de Oro que se encuentra localizado en su esquina norte.

Al cruzar esta vía en dirección occidente se encuentra el edificio del Banco de la República diseñado por el arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz y concluido en 1958. Se trata de un edificio de gran tamaño que ocupa la manzana donde estuvo ubicado el Hotel Granada. Diseñado de forma simétrica, se compone de una torre de quince pisos y dos plataformas laterales con una altura de cinco pisos cada uno que están cerradas tanto hacia la avenida como hacia el parque Santander donde se alcanzan a escuchar los ecos de los ruidos acerados de los monopatines. Este gran edificio tiene frente por sus cuatro costados, pero acceso peatonal solo por el oriente y el occidente. Su acceso principal está sobre la carrera séptima. El plano de fachada a partir del quinto piso se resuelve con ventanería flotante en aluminio crudo y se encuentra enmarcada por dos planos cerrados enchapados en mármol travertino color crema. El último piso se diferencia del resto por un plano horizontal que la enmarca y la ventanería se retrocede del plano general de la fachada. Desde el punto de observación se percibe la parte superior del edificio como una gran mole que cierra toda la visual. Por tratarse de un plano tan cerrado por la presencia de las edificaciones y la estación de Transmilenio la percepción es de monumentalidad y de pesadez. El gran volumen del edificio del Banco de la República impide ver más allá de su fachada. Si en el día el movimiento es la principal característica de este lugar por el movimiento de los buses articulados, en las noches, el ambiente se vuelve tenso por la desaparición de los vendedores ambulantes, la baja iluminación en algunos puntos y por la emergencia de habitantes de calle que empiezan a buscar cobijo del frío inclemente y del viento que desciende en ráfagas desde la montaña en las madrugadas. Acechantes, se mueven sigilosos y escarban en las bolsas de basura de los locales aledaños mientras los últimos estudiantes

lleen las rutas antes del cierre de la estación. Los ruidos van disminuyendo y la noche se instala plena arrullada por esas fuertes corrientes de viento que descienden desde los cerros. El accidente geográfico prácticamente desaparece en este plano pues su configuración urbana se asemeja a cualquier tipo de traza reticular.

2.1.3. Tercer Plano. Un punto de fuga se funde con la sabana donde se vislumbran de nuevo las curvas del río

El tercer plano se orienta hacia el occidente en dirección a la carrera séptima donde se observa una perspectiva cerrada con un punto de fuga central que refleja la línea recta que adopta la avenida en este sector (ver figura 2-13). Este plano, parece cerrar, también, la perspectiva hacia un cielo que se torna gris o cargado de azul como producto de la intemperancia de un clima cuyo carácter es imprevisible.

Figura 2-13:

El Tercer plano y sus elementos estructurantes



Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías e intervención en las imágenes por el autor

El rango de posibilidades que se suceden entre el frío intenso o el calor excesivo se mueve con tal desenfreno e intensidad que puede pasar del uno al otro a velocidades insospechadas. Estos

cambios abruptos, afectan la tonalidad de las fachadas que en ese juego cambiante incide en el brillo de la piedra, en los tonos rojizos de los pisos y en la opacidad del concreto. Lo mismo sucede con los árboles del borde de la plazoleta que con su tejido de hojas abrazan con su sombra a los transeúntes en los días cálidos al proporcionar algo de frescura o los azotan con más lluvia en los días de invierno. Ese color de la piedra que se torna cambiante en las fachadas de los edificios los destaca o mimetiza cuando la luz de la tarde se va apagando. Entonces, las líneas que los bordean se marcan con mayor fuerza sobre el telón del tenue cielo, resaltando con mayor intensidad, el claroscuro del ocaso.

Al mirar al fondo, pasando la carrera octava, se alcanza a percibir el cambio de dirección que da indicios de la forma curva del río (ver figura 2-14). La monotonía de este plano por la desaparición del canal evocador muestra un espacio urbano compuesto por elementos similares que se agrupan con una paramentación más o menos continua. Esos paramentos parecen reflejar, en algunos puntos, la forma de una suerte de meandros que se calcan sobre la avenida como si de alguna manera el río permaneciera aún en superficie. Intencionales o no, estas marcas en la superficie urbanizada, resueltas como interpretaciones racionalizadas de las formas abruptas del río sobreviven dando claves sobre el accidente ya oculto. Esto puede deberse, como ya se mencionó, a que en este largo tramo el río fuera más recto que en el resto de su recorrido, por lo tanto, el diseño de damero que viene desde la Plaza de Bolívar, se sobrepuso con la canalización ajustándose a esa forma para continuar con los trazados de calles y carreras hacia el norte de la ciudad sin tener que modificar la cuadrícula.

En este tramo, el diseño del perfil vial se ajusta a las condiciones impuestas por la localización del largo vagón que sirve de estación y que obstaculiza la vista sobre los edificios que quedan sobre la carrera séptima como la iglesia de San Francisco y el edificio de la antigua Gobernación de Cundinamarca o Palacio de San Francisco. El vagón, que ocupa más de una cuadra con su prolongada vidriera, refleja en su acristalada fachada, a la manera de un largo espejo, los fragmentos de ciudad que quedan atrapados en sus reflejos y que aparecen y desaparecen con el abrir y cerrar de sus puertas. En ese fondo difuso de las vidrieras y en sus perspectivas quebradas, las fachadas de los edificios que la rodean se descomponen en un juego visual que se interrumpe de tanto en tanto por la llegada de los buses articulados cuando las puertas dan paso a la multitud que intenta ingresar a los buses articulados. Por allí desfilan, también, traslucidos y desdoblados en esos reflejos fracturados, los transeúntes con sus afanes diarios y los vendedores que, de espaldas al vagón, miran con interés a sus posibles compradores. Estos transeúntes, cuyo trasegar y

permanencia se intensifica los fines de semana, parecen replicar la corriente del mismo río pues se localizan en la superficie de la avenida resguardados en sus meandros y discurren por la huella que dejó en la superficie su oculto cauce.

Figura 2-14:

Acercamiento hacia la carrera octava y Edificio Banco de la República



El edificio que articula el plano anterior con este plano es el del Banco de la República, ya mencionado que pareciera emerger como sobrepuesto al vagón de la estación. Cuenta con un amplio andén que carece de arborización; prima allí el movimiento de peatones con escasa aparición de vendedores ambulantes. Su piso, color gris tiene unas franjas de tono color ladrillo dispuestas hacia el borde de la avenida que contrastan con el estampado en concreto con patrón de espina de pescado color rojizo de la vía. Le siguen, a lo lejos, por ese mismo costado norte y abajo de la carrera séptima, una serie de volúmenes que sobresalen con un ritmo de alturas similares y dispuestos en forma perpendicular a la avenida. Al fondo, a la altura de la carrera octava, se cierra con un grupo de edificios que marcan el cambio de rumbo del río y que parecen adaptarse a su curvatura. Las edificaciones de enfrente se perciben paramentadas, a excepción del Edificio Faux que hace esquina en el costado sur-occidental de la carrera séptima pues aparece retrocedido de los demás paramentos.

En la esquina de esta misma vía con la Avenida Jiménez se encuentra un edificio que ya se mencionó y que pertenecía al diario *El Tiempo*²⁰⁷, ahora propiedad de la Universidad del Rosario. Se trata de un edificio con doble altura y voladizo en concreto que cubre gran parte de su frente. En su primer piso sobresalen una serie de columnas en concreto visto adosadas a la fachada, ventanería metálica color dorado y enchape en piedra bogotana. Consta de dos entradas localizadas sobre la Avenida Jiménez. El segundo piso se resuelve con ese gran voladizo rematado con baranda metálica dorada que funciona como terraza. A partir del tercer piso y hasta el sexto, la fachada se divide en una serie de diez módulos para las ventanas que se repiten en sentido vertical y de manera simétrica. Estas ventanas están rematadas por marcos en piedra que sobresalen de la fachada, así como unas cornisas en sentido horizontal que marcan cada nivel. El último piso se retrocede del plano de fachada dejando una especie de balcón corrido sobre la avenida.

La siguiente construcción es el edificio Santa Fe que hace esquina con la Plazoleta del Rosario. Se trata de un edificio de cinco pisos de altura muy similar a los que están en frente, resuelto en forma simétrica, pero con una combinación de materiales en fachada donde predomina el pañete pintado en color blanco y unas franjas en piedra bogotana que coinciden con las alturas de la ventanería que se reparten a un ritmo constante a lo largo de la misma. La esquina sur del volumen se resolvió con un chaflán curvo que hace esquina con la avenida. Su diseño es similar a la de otros edificios que se encuentran a lo largo de la vía y que hacen parte de un primer momento de la modernización de la arquitectura de la ciudad. Esta edificación también pertenece a la Universidad del Rosario y está destinada a oficinas y comercio en el primer piso. Las edificaciones que componen este plano muestran unos ritmos de regularidad que, a pesar de pertenecer a diferentes épocas, logran dar cierta homogeneidad al conjunto acompañados de la materialidad que cubre sus fachadas casi todas ellas en piedra bogotana. Si bien, se perciben algunas diferencias formales entre unos y otros, logran armar un conjunto armónico desde la perspectiva del observador.

Los elementos que estructuran este plano son, nuevamente el vagón de la estación Museo del Oro y los edificios del Banco de la República, el Diario El Tiempo y el edificio Santa Fe. El accidente geográfico se mantiene latente como una tensión a lo largo de la vía pues la relación entre el oriente y el occidente está definida en sus extremos por la sinuosidad que dejó el río en la superficie de la avenida y que conecta los cerros orientales con una planicie que se extiende ya ocupada por construcciones.

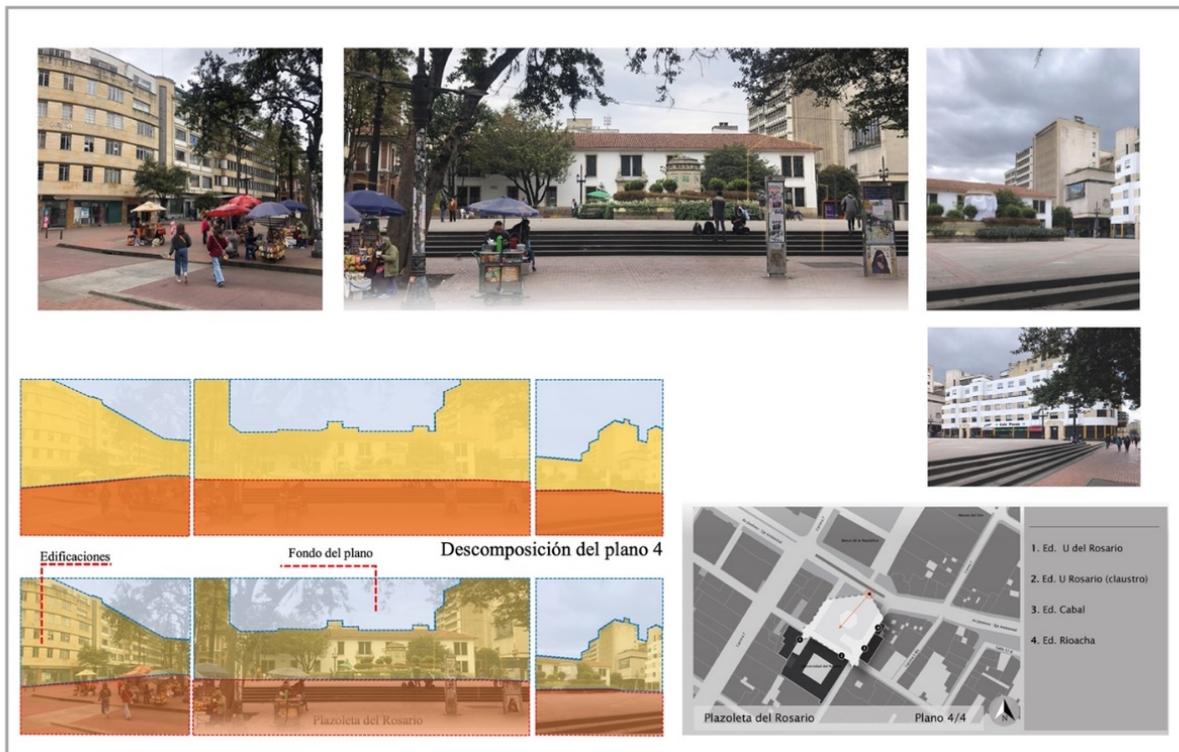
²⁰⁷ Sitio por donde se ingresó para hacer esta descripción.

2.1.4. Cuarto plano. Un vacío urbano aparece integrado a la avenida

Al girar la vista en dirección al costado sur aparece como un solo plano todo el espacio de la Plazoleta del Rosario que conecta con el barrio de La Candelaria. Su forma es cuadrada e integra a sus bordes construidos las carreras sexta y sexta A, así como la actual calle 12 C que fueron peatonalizadas, lo que permite a los establecimientos comerciales y educativos una conexión directa con el espacio público (ver figura 2-15). Debajo de esta plazoleta se encuentra funcionando un parqueadero, por tanto, actúa también como cubierta para ese uso cuyo ingreso es por la esquina sur oriental por medio de una rampa que desciende al piso inferior. El diseño general la dispone como un gran espacio con poco mobiliario urbano y con un pedestal localizado en el centro donde se encontraba instalada la estatua del fundador de la ciudad Gonzalo Jiménez de Quesada²⁰⁸.

Figura 2-15:

El cuarto plano y sus elementos estructurantes



Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías e intervención en las imágenes por el autor

²⁰⁸ La estatua fue derribada en las protestas de mayo del año 2021 por miembros de la comunidad indígena Misak llegados desde el Cauca. Actualmente se encuentra en el Museo de Bogotá.

Al observar el espacio conformado por la plazoleta se intuye que esta no es una plaza de origen colonial, por el contrario, pareciera tener un origen más cercano en el tiempo por los edificios que la rodean y el funcionamiento mismo de la plaza. El nivel del piso está elevado por encima del de la avenida por una serie de seis escalones que coinciden con el plano del paramento de las fachadas de los edificios laterales lo cual deja un amplio andén para la circulación paralela a la Avenida Jiménez donde se encuentran sembrados algunos árboles cuyo follaje funciona como un encaje a través del cual se traslucen las edificaciones que se acompañan con la luz del sol que ilumina la plazoleta en los días de verano y la opaca con la densidad de grises nubarrones en los días de invierno.

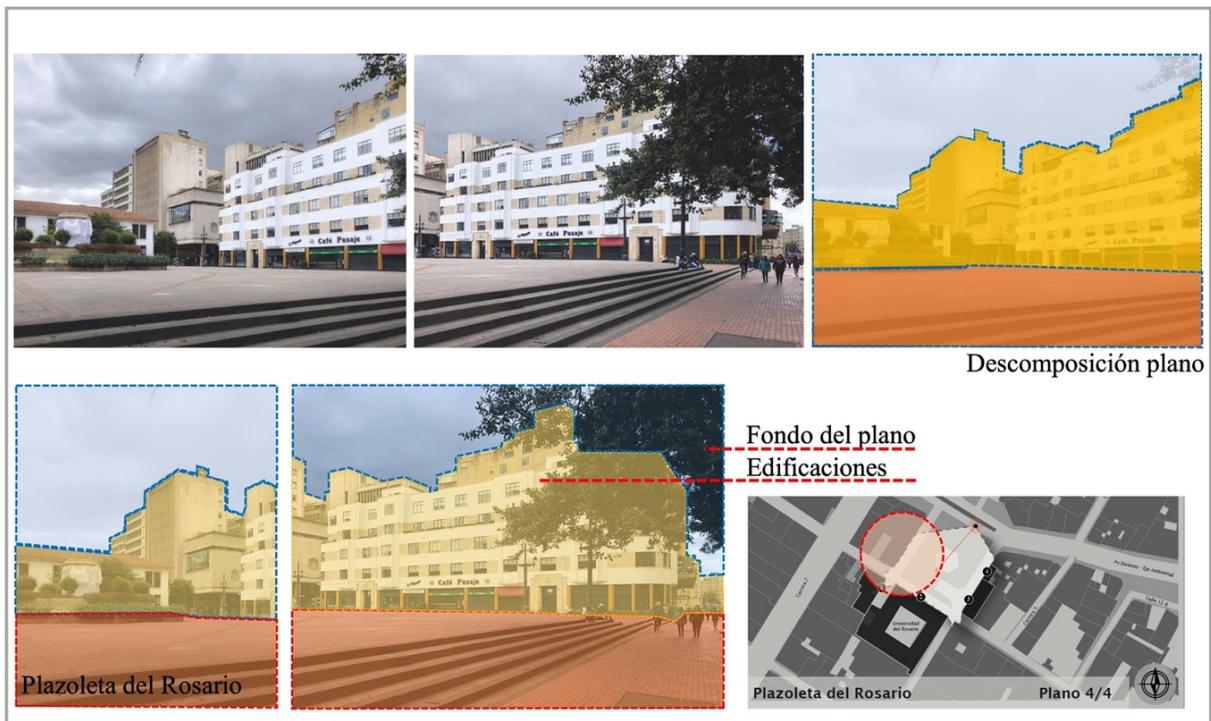
En medio de la plazoleta se encuentra la mencionada fuente transformada en jardinera con forma de estrella y un pedestal en su centro. El piso está acabado en concreto liso con un diseño geométrico que parte del centro de la plazoleta con cintas en ladrillo de arcilla cocida. El plano se configura por la forma de la plazoleta que impone un orden ortogonal al accidente geográfico, pero de manera tangencial a la avenida como si el río formara una especie de playa o meandro en una de sus riberas. La actividad en la plazoleta es variada y los actores que se toman el espacio público desde tempranas horas llegan desde varios lugares de la ciudad. Hay un momento, entre las seis y siete de la mañana en que los habitantes de calle se confunden con la llegada de los primeros vendedores ambulantes. Mientras los primeros se desplazan a otros lugares, los segundos instalan sus puestos que se concentran en la salida de la estación de Transmilenio en el lado oriental y en el sur sobre la plazoleta. Allí, disponen sus carritos de jugos y los de tinto que se ubican en las bancas de cemento del costado oriental frente al edificio Cabal, después de unas horas, acumulan a su lado los bultos de naranjas exprimidas que dejan impregnado el piso con su pegajoso jugo. El otro grupo de personas que llegan a la plazoleta es el de los vendedores de esmeraldas o simplemente “esmeralderos” como se les identifica popularmente. Se localizan en pequeños grupos a lo largo del costado oriental de la plazoleta y allí permanecen casi hasta finalizar la tarde. Entre la multitud se ven los pequeños sobres blancos que abren celosamente mostrando su verde mercancía mientras es observada atentamente por quienes los acompañan. Este comercio informal también se da con las mismas características sobre la Avenida Jiménez abajo de la carrera séptima por el costado sur.

El movimiento en la plazoleta es constante y en ocasiones se instalan ferias de diverso tipo con toldos donde se venden principalmente libros y artesanías. En las noches, la plazoleta recupera su halo de dureza y vacuidad amparada por la penumbra en que se refugia de los avatares del día. El espacio de la Plazoleta podría decirse que funciona como una suerte de altozano que da frente sobre la Avenida Jiménez y al mismo tiempo como un umbral de entrada al barrio de La Candelaria.

La construcción que hace de pivote o eje para articular con el plano anterior es el ya mencionado Edificio Santa fe. En este plano se aprecia su simétrica fachada que se despliega por completo abrazando todo el costado occidental de la plazoleta. Diseñado con líneas simples y remates curvos en sus extremos, la fachada se resuelve en franjas intercaladas que combinan dos materiales diferentes y disponiendo la ventanería de formato casi cuadrado con algunas salientes escalonadas que dan movimiento al largo plano de fachada. Todo el primer piso está destinado a locales comerciales y servicios académicos de la universidad.

Figura 2-16:

Costado occidental Plazoleta del Rosario, Edificio Aulas y Edificio Santa fe



Nota. Dibujo planimetría Santiago Ríos Chiquiza y fotografías e intervención en las imágenes por el autor

Haciendo frente con este edificio y sobre la peatonalizada calle doce C, hacia el sur, se encuentra un edificio moderno donde funcionan algunas dependencias de la Universidad del Rosario (ver figura 2-16). Diseñado como un gran cubo en concreto a la vista está sostenido por columnas que forman una especie de pórtico en el primer piso y retrocedida aparece una torre que conforma el edificio de aulas. El volumen está horadado en los pisos superiores con un gran

ventanal retrocedido de la fachada y de formato cuadrado que se abre hacia el oriente rematado por una grieta perimetral. Su cubierta es plana y al parecer funciona como una terraza. La actual calle doce c conecta con la carrera séptima y en ella se encuentran ubicados varios vendedores ambulantes. Allí también se localizan otros edificios que pertenecen a la misma universidad Siguiendo en el sentido contrario a las manecillas del reloj y en frente del anterior edificio se encuentra el claustro de la Universidad del Rosario que ocupa todo el lado sur de la plazoleta. Este claustro, es la construcción más antigua de todo el sector y data de la época colonial (siglo XVII) con sucesivas intervenciones. Cuenta con una fachada simétrica con ritmos de ventanas iguales a cada lado del acceso principal. Se trata de una fachada muy sobria con pares de ventanas verticales con rejas en hierro forjado y marcos en piedra rematados con una gran cubierta en teja de barro. La portada y acceso principal no se aprecian desde la posición del observador pues se encuentra oculta por el pedestal del monumento que aparece en primer plano (ver figura 2-17).

Figura 2-17:

Costado Oriental Plazoleta del Rosario y Claustro

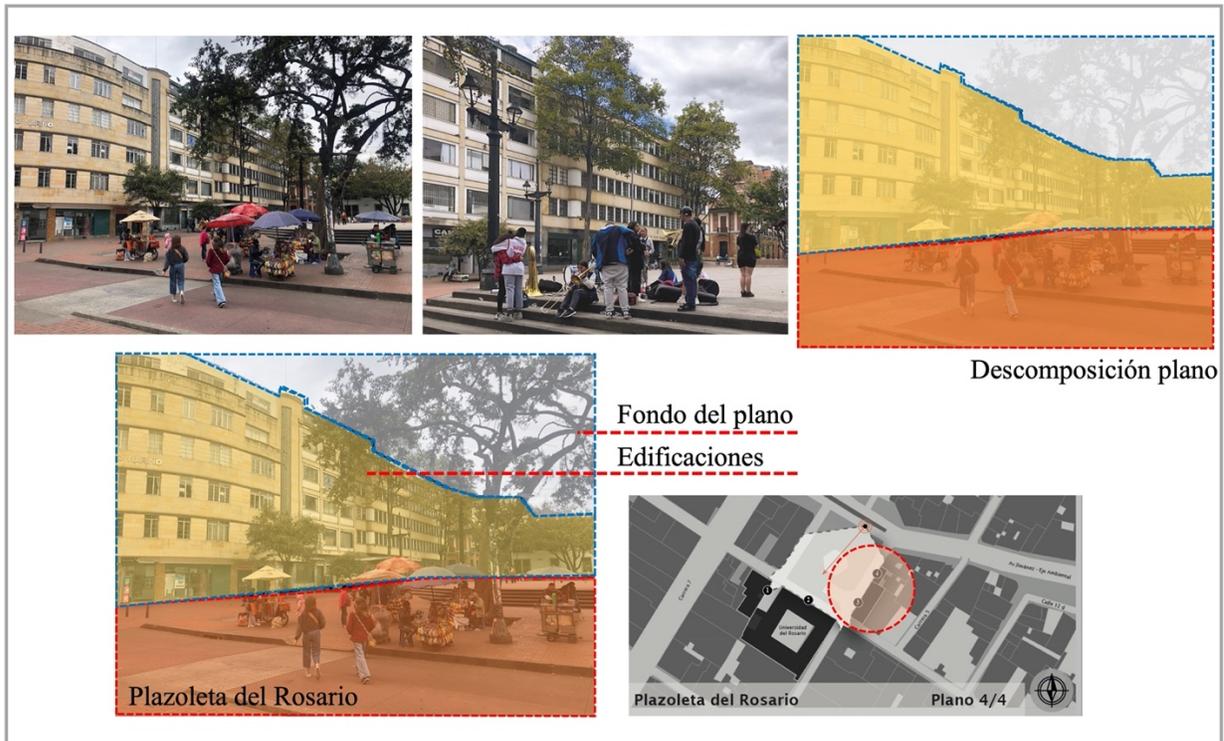


Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías e intervención en las imágenes por el autor

Se cierra la configuración de gran plano con los edificios localizados en el costado sur oriental y oriental (ver figura 2-18). En el caso del primero, en la esquina sur del cruce de la carrera sexta con la calle doce c se encuentra una casa de aspecto republicano de dos pisos de altura que pertenece a la Universidad La Gran Colombia. Su fachada es en ladrillo a la vista con puertas y ventanas de formato rectangular dispuestas en pares que se repiten a la misma distancia; rematada con molduras en piedra y pañete a la manera de columnas adosadas, su cubierta es en teja de barro con un alero que vuela sobre la fachada de la casa. Al fondo se alcanza a ver una torre de apartamentos que sobresale del perfil urbano rompiendo la armonía del contexto

Figura 2-18:

Costado oriental Plazoleta del Rosario, Edificios Antonio Nariño, Riohacha y Cabal



Nota. Planimetría Santiago Ríos Chíquiza y fotografías e intervención en las imágenes por el autor

En el costado oriental se encuentran 3 edificaciones de 6 pisos cada una. Son en su orden: el Edificio Cabal que pertenece a la Universidad del Rosario situado en la esquina de la calle 12 C, el Edificio Riohacha del arquitecto Carlos U. Salamanca en la mitad de la cuadra y por último el Edificio Antonio Nariño que vuelve a funcionar como eje que cierra los cuatro planos. Las fachadas de estas tres edificaciones se resuelven resaltando el carácter horizontal que le imprime la ventanería y las líneas de los entrepisos a pesar de que cada uno presenta diseños singulares.

El Edificio Cabal con un ritmo continuo de pequeñas ventanas de formato vertical, el Edificio Riohacha con ventanas de formato rectangular divididas en tres cuerpos y el Antonio Nariño ya descrito en el primer plano. Puede decirse que el conjunto de los tres edificios presenta coincidencias en el lenguaje arquitectónico en cuanto a que obedecen a diferentes maneras de apropiar los procesos de modernización arquitectónica que se suceden a partir de los años treinta²⁰⁹. En todo caso, las tres fachadas presentan una cierta homogeneidad que contribuye a resaltar la uniformidad de la forma final construida como manzana tanto a nivel de sus alturas como en los planos de fachada. Si bien la curva de remate en el costado norte es más amplia, en el costado sur se repite, pero mucho más cerrada debido a que las calles del barrio La Candelaria son mucho más estrechas.

2.1.5. El cierre de los cuatro planos. El río San Francisco pervive constreñido entre las formas racionalizadas de la ciudad

La relación ambivalente entre los accidentes geográficos preexistentes y las sucesivas formas de ocupación que se revelaron poco a poco en estos cuatro planos dejaron ver, en unos casos, una vía sinuosa que hace que perviva en superficie el cauce de un río invisible y, en otros, una alineación con la retícula impuesta que trató de darle una forma ortogonal con su trazado. En esta conformación urbana, las edificaciones han cumplido con interpretar, en una suerte de acuerdo tácito, esa forma sinuosa para adaptar sus diseños y funciones a una avenida que no cesa de ser intervenida. Asimismo, la experiencia hizo posible percibir y registrar el movimiento y la velocidad a que está sometido el espacio urbano observando las prácticas que tienen lugar allí en diferentes momentos, ya sea como un refugio para las noches frías, por parte de los habitantes de calle; como un escenario para su supervivencia o como un espacio para el trabajo informal. La percepción, desde la mirada del investigador, permitió, entonces, configurar un primer momento de la experiencia en imágenes plásticas que dieron cuenta de las características de los componentes físicos de este espacio urbano como son sus accidentes geográficos, trazas y edificaciones, sumadas a las atmósferas que los envuelve, la luz que los suaviza o agrede; o a la lluvia que los transforma en un dibujo de grisalla. Igualmente, permitió identificar los elementos que estructuran este paisaje urbano en su composición general, formal y en sus relaciones. En estas últimas, se empiezan a vislumbrar las tensiones que se manifiestan en la paradoja y que debieron pasar por un segundo momento de la experiencia para ser localizadas individualmente en sus distintas temporalidades y

²⁰⁹ El edificio Riohacha aparenta haber sufrido algún tipo de remodelación.

en el campo simbólico en que se encontraban inscritas²¹⁰. A continuación, se presenta ese segundo momento de la experiencia que correspondió a la desconfiguración.

²¹⁰ Dice Germán Mejía (2008) que: “Toda sociedad habita un espacio que es histórico pues, sin dejar de ser físico, lo construye de acuerdo con sus necesidades, potencialidades y modos de entender el universo. La ciudad, en esto, no es una excepción sino el mejor ejemplo: ella es *urbs*, entidad física, al tiempo que es *civitas*, asociación humana. Como tal, la ciudad es una forma particular, y la más frecuente, del modo como la sociedad funda el espacio. Ella es un lugar construido” (pág. 193).

2.2. Desconfigurar: un coro de distintas voces se descubre entre los sustratos del tiempo

Este segundo momento de la experiencia correspondió a la desconfiguración y permitió que los elementos estructurantes, a modo de una arqueología, se descubrieran en los diferentes sustratos del tiempo, es decir, en las coordenadas de su aparición, en la razón de su emergencia, en la memoria allí contenida y su papel en la configuración de la paradoja. Esa arqueología hizo posible develar los discursos y temporalidades que los sostienen y comprender la razón de ser de sus tensiones.

Esta indagación continuó la misma secuencia de planos que comienza en el costado oriental y continua en sentido contrario a las manecillas del reloj. En cada uno de los planos se descubrió el sustrato en el que cada elemento estructurante del paisaje urbano se ancla a una temporalidad específica, así como aquello que traen al presente con su carga discursiva, sus tensiones y resignificaciones. Para una mejor comprensión de este momento, se jerarquizó la individualización de los elementos estructurantes de la siguiente manera: en primer lugar, con la traza urbana, en este caso la avenida, hasta encontrar el accidente geográfico, el río San Francisco que fue canalizado y cubierto con la vía, acentuando la tensión entre lo orgánico de la geografía y la racionalidad de la ocupación. En segundo lugar, con las edificaciones y los demás elementos estructurantes que hacen parte de este espacio urbano que fueron descritos en la configuración, de acuerdo con los planos, tal como aparecen en la figura 2-3.

2.2.1. Indagar en los múltiples sustratos acumulados en la avenida

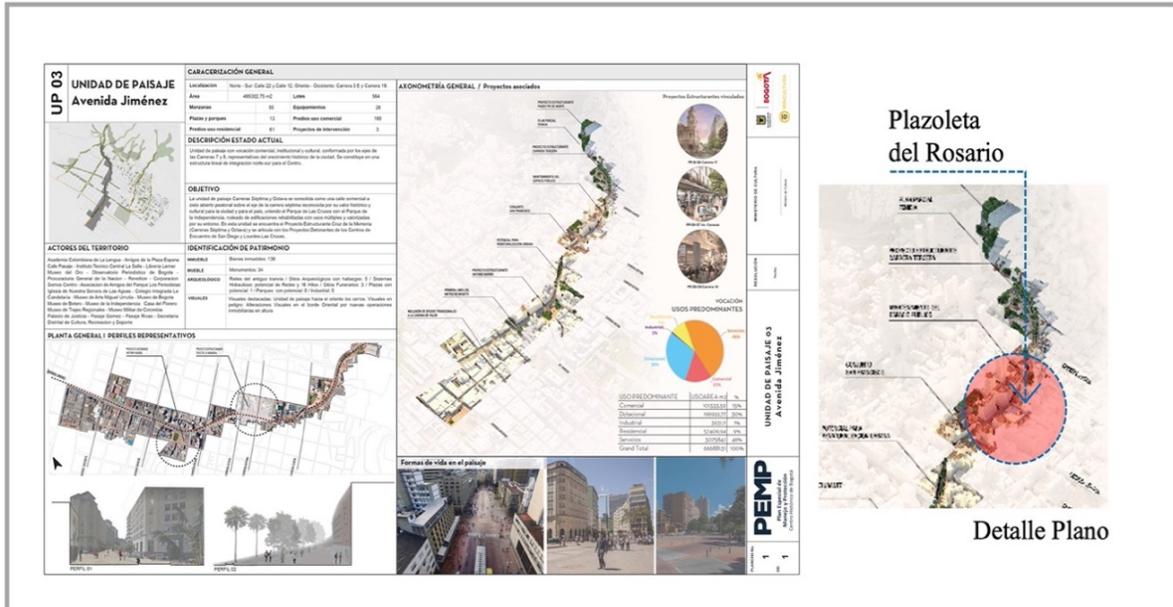
Adelantar la arqueología que se mencionó en el párrafo anterior implicó ir localizando los elementos estructurantes desde el momento presente hacia atrás en el tiempo. Por tal razón, el primer sustrato que se percibe en el sector de la Avenida Jiménez y la Plazoleta del Rosario corresponde a la manera como se ha resignificado el valor de la avenida ligada al río y a su última intervención. La actual propuesta del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC pretende actuar sobre el eje ambiental integrando no solo los Cerros Orientales al Centro Histórico sino los edificios emblemáticos rehabilitados y definidos como de uso múltiple, acompañados de la promoción de proyectos de renovación urbana, según el *Plan Especial de Manejo y Protección PEMP del Centro Histórico*²¹¹ con el fin de fortalecer su identidad y arraigo. En este plan se

²¹¹ La aproximación desde los estudios de paisaje fue implementada en la alcaldía de Gustavo Petro (201-2016) para el Plan de Revitalización del Centro Tradicional siendo directora del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC la arquitecta María Eugenia Martínez cuyos estudios fueron acompañados por el arquitecto José María Esquiaga como asesor internacional. Mediante este estudio se definieron unas unidades

nombró a la Avenida Jiménez como *Unidad de Paisaje PU03* dentro del *Proyecto Circuito Natural de la Avenida Jiménez* que se articula con el *Proyecto Centro de Encuentro Antonio Nariño*²¹² (ver figura 2-19).

Figura 2-19:

Plan de Manejo y Protección PEMP Centro Histórico, Unidad de Paisaje Avenida Jiménez



Nota. Tomado de: www.idpc.gov.co

En las decisiones que se han tomado sobre las áreas urbanas de carácter histórico en los últimos años se puede observar cómo estas valoraciones se ajustan dentro de los instrumentos de gestión urbana de acuerdo con la intención de cada administración. Los más recientes podrían enmarcarse en el modelo de la ciudad global y la ciudad del espectáculo que menciona García Vázquez (2004). Una de las características de este modelo es la de “presumir de un bagaje histórico apropiado, de un

de paisaje donde primaban ciertas condiciones de homogeneidad para poner en valor sus atributos, en este caso los que competen al patrimonio, la memoria urbana, los paisajísticos, etc., con el fin de gestionar de una manera más efectiva esos componentes de manera integral.

²¹² Esta idea original de las unidades de paisaje fue modificada radicalmente en la alcaldía de Enrique Peñalosa (2016-2019) con la propuesta de un Plan especial de Manejo y Protección PEMP donde estas unidades carecen de una articulación efectiva. Respecto a esta propuesta María Eugenia Martínez (2019) en nota publicada en la Silla vacía se pregunta: “¿Cuál es el modelo de centralidad histórica que ellos proponen y cual el que pretende producir este Pemp? ¿Cuáles son sus estrategias territoriales y cuales las del actual plan?”. En esta discusión, el concepto de Paisaje Urbano Histórico para Martínez podría haber sido el eje que permitiría presentar un trabajo más cohesionado. Otra crítica que hace la exfuncionaria es acerca del uso de las unidades de paisaje: “No es evidente, además, el origen de las unidades de paisaje y sus fichas y menos su utilidad práctica, pero si es cierto que el Pemp extravió la caracterización anterior de estas unidades”. Ver artículo completo en www.lasillavacia.com.

ambiente social, comercial y cultural de calidad que responda adecuadamente a los requisitos de representación, prestigio y apariencia que exigen las corporaciones transnacionales que dirigen el espacio de los flujos” (pág. 62). En este sentido, tanto el espacio público como los bienes patrimoniales, muebles e inmuebles, se han convertido en lugares discursivos de carácter político y económico²¹³. Sin embargo, la apropiación efectiva de los lugares que conservan algo de la memoria de la ciudad como es el caso de la Avenida Jiménez, han quedado sujetos al vaivén de las decisiones políticas de turno²¹⁴ pues, debido a la falta de interés por contar con políticas a largo plazo que aseguren la continuidad de los programas, cada administración trata de imponer su propia agenda sobre el tema y generar réditos para quienes los patrocinan²¹⁵. De esta manera, la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación adquiere cada vez mayor presencia por la manera de valorar, desde lo discursivo, todos los elementos que estructuran el espacio urbano de la ciudad.

En la conflictiva relación entre geografía y ocupación estos discursos vuelven a operar introduciendo nuevas visiones de ciudad que ponen en juego una serie de acciones donde el diálogo entre sus componentes parece cada vez más desarticulado acentuando la paradoja, pues, en este caso, de la idea original propuesta en los estudios de paisaje como visión holística se pasó nuevamente a la consideración de los elementos de la ciudad estudiados como componentes por separado. Es de anotar aquí, que, a partir de las últimas décadas del siglo XX, se acrecentó el interés

²¹³ Este último ciclo de transformaciones sobre el espacio público se enmarca en las teorías de la Planificación Estratégica y los Planes de Ordenamiento Territorial. Temporalmente, empieza a operar desde finales de los años 90 del siglo XX hasta el momento actual. Está determinado por lo que Salazar (2018, pág. 199) llama la era de la competitividad que se soporta en la *Ley 388 de 1997* que dio origen a los Planes de Ordenamiento Territorial. Bogotá tuvo su primer POT vigente en el año 2000. Según Lemus Chois (2006), “La nueva política de la Ley 9 de 1989 estuvo orientada al derecho a la ciudad, a combatir la informalidad urbana, a implementar una forma más efectiva de la plusvalía urbana, a una racionalidad urbana en el uso de la tierra y la implementación de instrumentos financieros para promover la financiación de redes de servicios y construcción de vivienda” (pág. 98). Por su parte, Frick (2014) en *Una teoría del urbanismo* señala que los principios de la Planificación Estratégica que orientan en la actualidad la mayoría de los Planes de Ordenamiento Territorial son: Equidad, sostenibilidad y competitividad regulados por la gobernabilidad. Ver también, Fernández Güell (1997) *Planeación estratégica de ciudades*.

²¹⁴ Las erráticas decisiones tomadas por las alcaldías mencionadas en las notas al pie, demuestran las continuas tensiones en la manera de abordar los problemas de ciudad y en particular, el tema patrimonial, si se tiene en cuenta que por primera vez se pretendía caracterizar el Centro Histórico con una herramienta como la de los estudios de paisaje que a partir de la definición de una serie de unidades permitiera gestionar sus componentes de manera más efectiva. En este caso, en lo que concierne a la integración entre cerros y ciudad articulados por la Avenida Jiménez, una acción que en cierta medida podría contribuir a resolver la paradoja o, al menos, a mitigarla. Pero, esta herramienta no fue comprendida, ni desde lo conceptual, ni desde lo operativo. En este sentido, los discursos contrapuestos en las visiones de ciudad de estas dos alcaldías entraron en la lógica del hacer y deshacer, característica de los procesos modernizadores que no termina por consolidar el espacio urbano.

²¹⁵ Al respecto, Vit Suzan (2017) señala que el patrimonio: “se ha transformado en un poderoso recurso para estimular el sentimiento nacionalista, incrementar el prestigio de corporaciones y explotar el turismo global, entre otros impulsos de origen consumista. En pocas palabras, se ha convertido en mercancía” (pág. II)

por la preservación de ciertas áreas de la ciudad que estuvieron amparadas por los discursos conservacionistas que se fueron consolidando bajo la guía de entidades estatales como el Instituto Colombiano de Cultura Colcultura o la Corporación de La Candelaria en los años 80 del siglo pasado y la Secretaría Distrital de Planeación SDP o del Ministerio de Cultura en años más recientes. Enmarcadas o sustentadas en las políticas de entidades como la Unesco y otras instituciones similares que incidieron en la manera de valorar, no solo la arquitectura de la ciudad, sino su espacio público y sus accidentes geográficos²¹⁶.

2.2.2. La construcción de un canal que intentó rescatar el oculto latir del río

Un segundo sustrato que se descubre en esta arqueología corresponde a la semi peatonalización de la avenida y su recorrido, acompañado de la siembra de nueva vegetación en algunos sectores. Esta acción, incluyó la construcción de un largo canal de agua que baja desde los cerros y que pretendía traer al presente la memoria del río San Francisco. Este diseño nació de las propuestas del *Plan de Desarrollo para formar Ciudad* del año 1995²¹⁷ que, ya para el año 1997, se integra como principio rector en el documento de formulación de proyectos de la Subdirección Técnica del Instituto de Desarrollo Urbano IDU y la Unidad del Espacio Público y Medio Ambiente, dependencia encargada de establecer los lineamientos y alcances del proyecto²¹⁸. Este contrato fue adjudicado a dos consorcios así: el tramo 1 de la avenida al Consorcio Louis G. Kopec - Rogelio Salmona y el tramo 2 al Consorcio Fernández & Fernández²¹⁹. El primer tramo, se delimitó desde la estación del funicular en el oriente, al pie del cerro de Monserrate, hasta la carrera décima en el

²¹⁶ Cabe destacar el tratado celebrado entre las Repúblicas Americanas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico en la 7ª Conferencia Internacional Americana y a la cual adhirió Colombia por la Ley 14 de 1936. Desde La Unesco, con documentos como la *Carta de Venecia de 1964*, las *Normas de Quito de 1967*, la *convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural de 1972*, la recomendaciones relativas a la salvaguardia de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea de 1976, la *Carta de Florencia* y los jardines históricos de 1981, la *Carta de Washington* de 1987 sobre conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas, la Declaración internacional sobre los derechos de la memoria de la tierra conocida como *Declaración de Digne de 1991*, la *Carta de Cracovia* de 2000, La *Declaración de Xian de 2005* y los *Principios de Dublín de 2011*. Ver: <http://www.sedpgym.es/cartas-unesco>.

²¹⁷ Este fue el plan propuesto por el alcalde Antanas Mockus en 1995 para su primer período.

²¹⁸ En el mismo documento, dentro de las actividades proyectadas se incluye la integración del Parque Santander, la Plazoleta del Rosario y la Avenida Jiménez.

²¹⁹ Estos documentos pueden ser Recuperados en el repositorio institucional del Instituto de Desarrollo Urbano IDU www.idu.gov.co La propuesta del consorcio F & F consultores asociados formula como objetivos: “consolidar una imagen integral para dar identidad a la avenida, recuperar la memoria urbana representada en sus edificios y una que llama la atención en particular que apunta a “imprimir en el proyecto un carácter auténtico, capaz de inducir en el ciudadano una actitud positiva”. Es decir, moverse dentro del campo simbólico.

occidente, y el segundo, desde esta vía hasta la Estación de la Sabana²²⁰. La Fundación Rogelio Salmona en su página web señala que este proyecto:

Responde al contexto urbano con una fluida interacción con sus bordes construidos, con nodos articuladores de gran relevancia para el centro de la ciudad como el acceso a Monserrate, Parque Germania, la Plaza de los Periodistas, la Plazoleta del Rosario, el Parque Santander y la Plaza de San Victorino y un manejo excepcional de la topografía y el agua. El Eje Ambiental contribuye a la conformación y desarrollo de la ciudad, la población, el paisaje y responde enteramente a su entorno. Es el resultado de rescatar un fenómeno geográfico perdido: sacar a flote el antiguo río San Francisco. Este río fue responsable de dar forma a una de las pocas vías sinuosas de la ciudad. En sus extremos se construyeron algunos de los mejores edificios en altura de comienzos del siglo XX. Atiende a la importante confluencia de los cerros Guadalupe y Monserrate.

José Salazar (2018) denomina este período de la planificación de Bogotá como el de la *reversión de la crisis urbana*²²¹ que va desde el año 1992 hasta el año 2003 y que constó de cinco frentes de acción: la adopción de un nuevo marco institucional y financiero, la recuperación financiera, los programas de cultura ciudadana, una nueva gestión urbana y la reconstrucción urbanística de la ciudad. En los objetivos de formulación del proyecto, su primer aspecto se centra en el redescubrimiento y revaloración de los accidentes geográficos y urbanísticos que habían perdido relevancia para la ciudad, así como la incorporación del tratamiento del agua como elemento articulador del espacio público y la vegetación como generadora de nuevos escenarios urbanos para el disfrute estético. De la misma manera, se establece como objetivo el análisis de las determinantes morfológicas del lugar y la recuperación de la memoria urbana representada en las edificaciones que rodean la avenida.

En estos principios se vislumbra el discurso de una nueva política urbana que introduce conceptos como el del derecho a la ciudad que proviene de teóricos como David Harvey y Henry Lefebvre (2013). Sin embargo, existen antecedentes señalados por José Salazar (2018) en lo que denomina City Study. Se trató de un estudio promovido por el Banco Mundial llevado a cabo a finales de la década de los años setenta y que fue retomado en los estudios de la década de los

²²⁰ La Fundación Rogelio Salmona señala, además, que la obra del Eje Ambiental tiene como cualidades, ser un testimonio importante en el proceso histórico de planificación o formación de la estructura física de la ciudad para “constituir un hito o punto de referencia urbana culturalmente significativo en la ciudad”. Ver: <https://www.fundacionrogeliosalmona.org>

²²¹ En palabras del autor.

años noventa en el proyecto de *Misión Bogotá Siglo XXI*. Este estudio prospectivo apuntaba a producir recomendaciones sobre las políticas urbanas y las estrategias a seguir. Esto desembocaría en los intentos de reversión de la crisis urbana que, de la mano de la nueva constitución del año 1991, impuso la exigencia de planear en todos los niveles y acciones del Estado y en el establecimiento de una legislación para la planeación urbana. Específicamente para los accidentes geográficos tales principios hacen parte de los discursos ambientales y patrimoniales que implican un proceso de resignificación, desde el campo simbólico, de los componentes urbanos y naturales de la ciudad. Aquí podría hablarse de una nueva etapa de renaturalización que se plantea bajo los preceptos que impulsa esa visión de ciudad y que están orientados a recuperar, junto a las especies naturales propias del sitio, las áreas que habían sido intervenidas anteriormente con especies foráneas.

Lo anterior permite inferir que la visión de ciudad del momento apuntaba, en primer lugar, a la inclusión y democratización del espacio público, tema que ya se venía planteando desde décadas anteriores. Por otro lado, a introducir los elementos naturales como un atributo de ese espacio público y al embellecimiento o estetización de la ciudad para el disfrute ciudadano que incluye al turismo como un factor económico determinante en la recuperación de las áreas históricas. Sin embargo, esos buenos propósitos se vieron truncados, en parte, cuando se decidió que el sistema Transmilenio circularía por la avenida en el 2001. El documento *Implantación de tres paraderos en el ramal que sale de la Avenida Caracas hacia la Avenida Jiménez para el sistema de transporte masivo Transmilenio en Bogotá D.C. de septiembre de 2001*²²² define las tres paradas que funcionan actualmente: San Victorino, Museo del Oro y Las Aguas. Hace parte de la implementación del Plan de Manejo Ambiental que transformó el uso inicial que se pretendía dar a la avenida respecto a lo que motivó originalmente la propuesta. Es decir, que con esta decisión la paradoja se acentúa pues la intención inicial de conectar los cerros con la recuperación simbólica del río y la sabana como un sitio donde primaran las características ambientales pasó a transformarse en un corredor para la circulación de los buses articulados del sistema Transmilenio privilegiando este sistema de transporte.

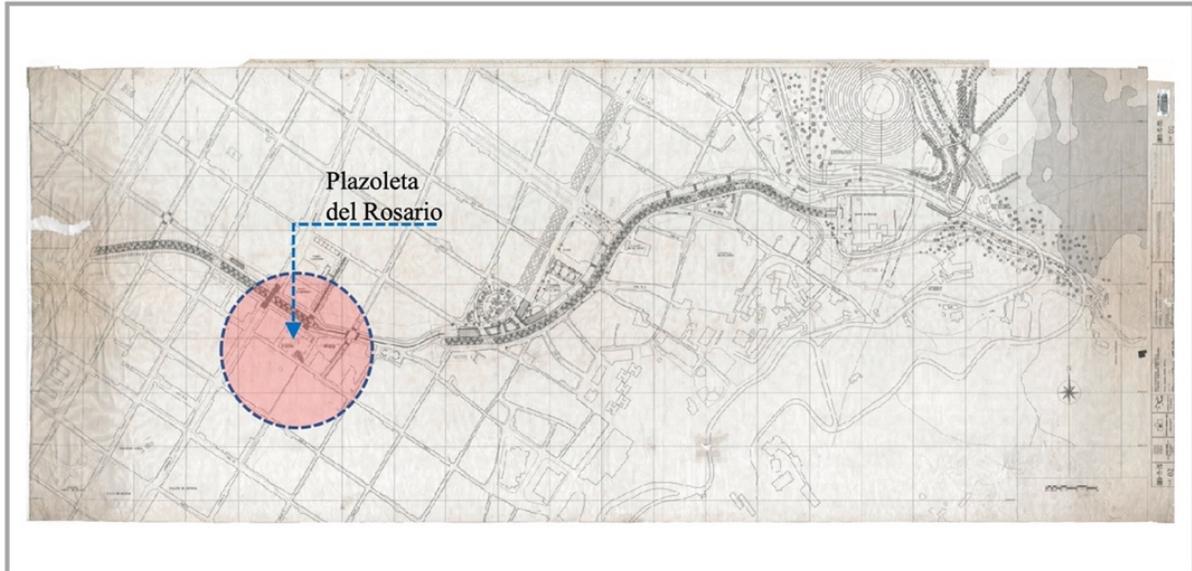
Volviendo a los planes originales, vale la pena detenerse en la propuesta del Consorcio Louis G. Kopec y Rogelio Salmona para el tramo 1, con el fin de tener una mejor comprensión de sus alcances. Este proyecto se denominó inicialmente como *Recuperación ambiental. Avenida Jiménez*

²²² Ver repositorio institucional del Instituto de Desarrollo Urbano IDU www.idu.gov.co

de Quesada y posteriormente pasó a ser conocido como Eje Ambiental, tal como se le reconoce en la actualidad. Entre sus propósitos estaba, como ya se ha mencionado, recuperar la memoria del río sobre la superficie de la avenida.

Figura 2-20:

Proyecto de Recuperación Ambiental Avenida Jiménez de Quesada, Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

De la presentación de la planimetría llama la atención el logo utilizado por los arquitectos Kopec y Salmona donde se destacan los cerros orientales al fondo y el río que corre en dirección occidente con la carrera 7 como un eje urbano estructurante que se integra ya como paisaje urbano (ver figura 2-20). Es decir, se intenta resolver la paradoja al promover un diálogo más fecundo entre geografía y ocupación con este gesto donde el accidente geográfico es traído nuevamente a la superficie en forma simbólica.

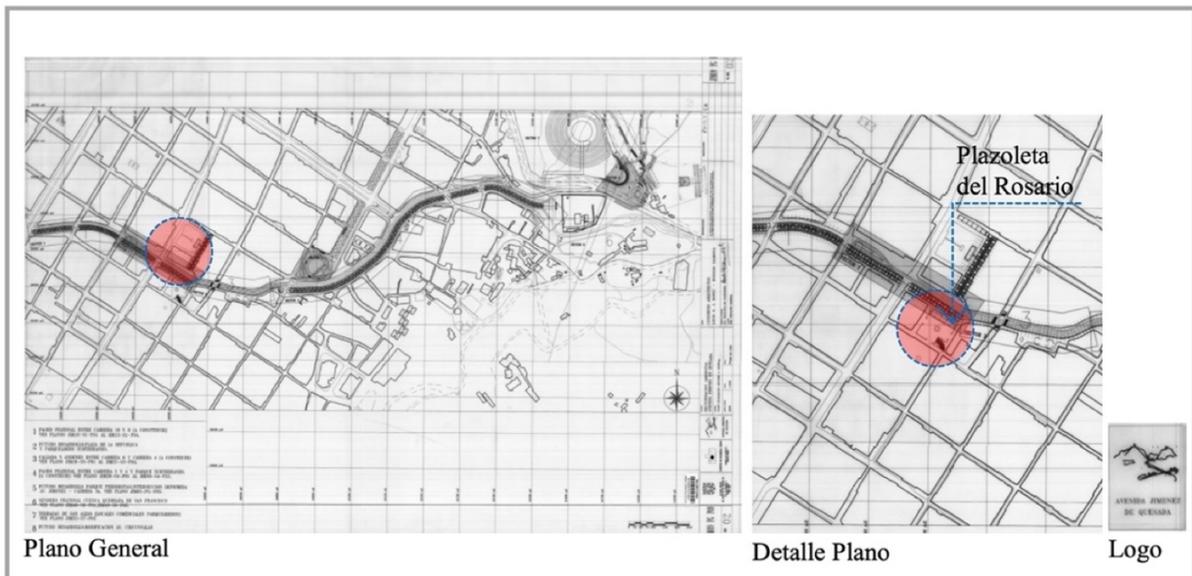
Para este trabajo se llevaron a cabo una serie de estudios que se reflejan en la planimetría que acompaña el proyecto. En esta investigación se han seleccionado algunos de los más relevantes y que corresponden a cada uno de los planos revisados²²³. El primero de ellos es un levantamiento planimétrico general del sector antes de la construcción del proyecto. En este plano como detalle

²²³ Esta planimetría reposa en los archivos digitales del Instituto de Desarrollo Urbano IDU.

parcial, se puede ver el trazado que desde los años 30 se había ido configurando luego del largo proceso de canalización del río y que para los años 90 del siglo XX se había consolidado de esta manera. Se aprecian allí los ajustes y desajustes entre los ritmos de la traza tradicional y las vías que de manera transversal entran en colisión con la forma dejada por los vados del río en la superficie de la avenida. Un hecho urbano que se mantiene en la actualidad y que la paradoja hace evidente. En el plano anterior, se puede observar como la traza tradicional se mantiene hacia el occidente y pasa por encima del accidente geográfico para conservar su ortogonalidad, mientras hacia el oriente, la traza se desconfigura sin encontrar una lógica de ajuste con la forma sinuosa de la avenida.

Figura 2-21:

Sectores a Intervenir Proyecto de Recuperación Ambiental Avenida Jiménez de Quesada, Consorcio Luis C. Kopec & Rogelio Salmona



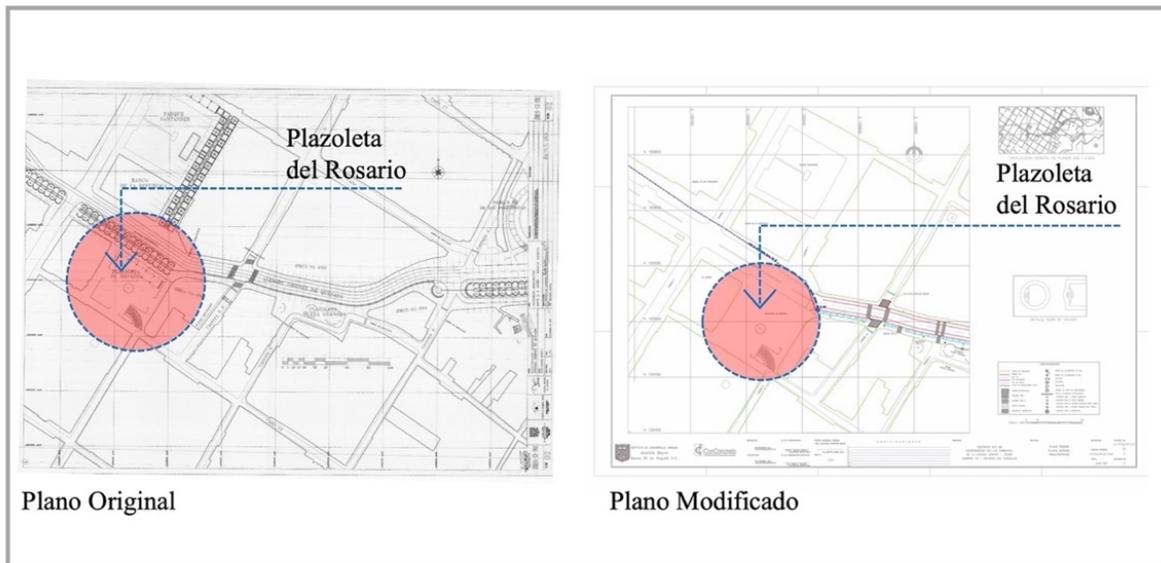
Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

En la planimetría que presenta el proyecto completo para el tramo 1, se pueden observar algunas propuestas que no se construyeron como la media torta cercana a la estación del funicular, la incorporación de calles y espacios públicos vecinos y un deprimido que pasaría por debajo del parque de los periodistas (ver figura 2-21). El nuevo trazado se percibe mucho más limpio, es decir, los bordes de la avenida se aprecian con una continuidad suavizada por el diseño que, a diferencia de momentos anteriores como se verá más adelante, se percibía muy irregular.

El otro punto es el valor que se le otorga a las calles que desembocan en la avenida considerando toda la traza como una unidad interconectada. Es decir, intentando conciliar la forma de la avenida, determinada por el accidente geográfico y la nueva configuración propuesta, lo que podría llevar a decir que la paradoja podría encontrar una manera de resolver, al menos parcialmente, ambas situaciones (ver figura 2-22).

Figura 2-22:

Plano Original Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona y Eje Ambiental Modificado por ConConcreto



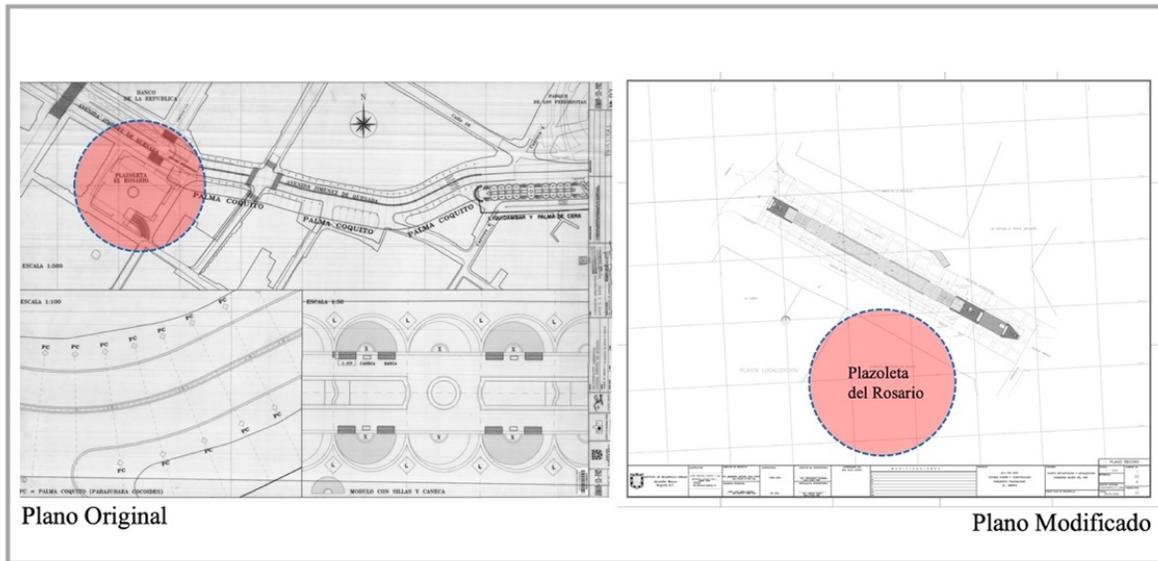
Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

Un hecho que llama la atención de toda esta planimetría es que en ningún corte aparece la canalización original del río ni su profundidad. A pesar de incluir los planos topográficos, estos solo ubican los puntos que corresponden a las edificaciones y niveles en superficie, pero ninguno muestra la profundidad a la que quedó la canalización, ni sus diámetros. Luego de varios ajustes, finalmente el proyecto se construyó tal como se ve en los planos de la figura 20 donde ya se incluye la estación Museo del Oro frente a la Plazoleta del Rosario y desaparece finalmente el canal con la arborización propuesta. Esta situación hace evidente la tensión entre dos discursos claramente diferenciados, por un lado, el de los arquitectos diseñadores Kopec y Salmona que tratan de introducir elementos de la naturaleza como parte integral del espacio urbano con una idea donde debería prevalecer la experiencia de la contemplación o una integración a la vida cotidiana de la ciudad, al peatonalizar gran parte de la avenida con un paseo que vincularía la mirada sobre los

cerros, la remembranza del río y la vegetación y, por otro lado, el discurso funcionalista en su versión más pragmática derivada de la necesidad de implementar un sistema de transporte masivo²²⁴ (ver figura 2-23).

Figura 2-23:

Proyecto Consorcio Louis C. Kopec & Rogelio Salmona y Estación Museo del Oro modificado por Unión Temporal Puentes y Vías



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

En tal sentido, la adopción del Plan de Ordenamiento Territorial²²⁵ en el año 2000 tiene en el sistema vial y de transporte una de sus metas más importantes. Al respecto José Salazar (2018) señala que, si bien, los planes incluyeron los paradigmas de la sostenibilidad, la competitividad y la

²²⁴ En nota publicada en el diario *El Tiempo* el 10 de agosto de 2012, María Elvira Madriñán presidenta de la Fundación Rogelio Salmona señalaba que: “El proyecto no se construyó en su totalidad y tampoco se hicieron obras técnicas previstas en los diseños que garantizarían que el agua llegara más limpia y con mayor caudal, y un canal interceptor de aguas lluvias que evitaría su invasión en la nueva vía. El proyecto original tampoco contemplaba el paso del Transmilenio, que le quitó parcialmente a la avenida Jiménez su uso exclusivo para peatones y el inicio de una gran transformación urbana. “Si por lo menos al reparar el piso por la fricción de las llantas sobre el pavimento usaran los materiales originales, no se dañaría tanto la estética original. El peor problema es que para el Eje no hay doliente y sin eso el ciudadano de a pie tampoco se va a interesar por preservar este lugar”, agregó.” Las negrillas son de la nota original.

Ver nota completa en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12116961>

²²⁵ Señala Salazar Ferro (2018) que “La adopción del Plan de Ordenamiento Territorial en el año 2000 es producto de la obligación de la *Ley 388 de 1997*. Su concepción en la ley es una adaptación del Plan General español (contenido en las leyes del suelo y sus desarrollos posteriores), del que toma los conceptos de planificación general (clasificación de suelos, acción urbana, servicios generales, etcétera) y muchos de los instrumentos de gestión que permiten su ejecución (planes parciales y operaciones estructurantes, por ejemplo)” (pág. 205).

equidad, estos tuvieron que afrontar los problemas tradicionales como el de la vivienda, la movilidad y los equipamientos sumados a los temas del transporte, la renovación urbana, el mejoramiento de la periferia y el patrimonio. Pero tal vez el mayor problema surge de las tensiones entre los diferentes modelos urbanos que han operado en la ciudad. Para Salazar (2018), se mueven en la dualidad entre una legislación referenciada al modelo europeo, el español y, a una práctica derivada de los modelos norteamericanos que ha acompañado a Bogotá desde los años cincuenta pues hacen evidente el dilema no resuelto que “traba la planeación misma y pone en cuestión su utilidad” (pág. 213).

Es claro que el proyecto de Kopec y Salmona que apunta a resignificar la memoria al intentar resolver las tensiones entre el accidente desaparecido, el espacio urbano y el patrimonio natural de la ciudad tiene sus raíces en la necesidad de reversar la crisis urbana de la que habla Salazar (2018). Sin embargo, las decisiones políticas se impusieron sobre las que proponían la configuración de un escenario urbano donde debían primar los componentes naturales y estéticos. En realidad, el espacio público es ante todo un espacio político donde no solo tienen lugar las expresiones ciudadanas, sino que sirve de plataforma para que desde las administraciones se promuevan y naturalicen cierto tipo de discursos como los de la inclusión o la igualdad. En el proyecto de Kopec y Salmona se destaca el cuidado en el diseño de los pisos que, una vez puesto en funcionamiento el sistema de Transmilenio tuvo que ser intervenido debido a que el material en que fueron construidos no soportó el peso de los vehículos articulados, pues el piso de ladrillo comenzó a fracturarse, razón por la cual tuvo que ser levantado en algunos tramos. El cambio de material se hizo por concreto estampado imitando el diseño en espina de pescado que tenía originalmente y terminado con un color rojizo similar al ladrillo pero que alteró por completo la homogeneidad del color y la textura original que debía tener todo el recorrido.

La presencia del sistema Transmilenio con su alta contaminación visual, auditiva y ambiental, se transformó en un factor disruptor que impidió que la experiencia con el lugar se hiciera realidad de la manera como imaginaron sus diseñadores. Para el año 2014 la Alcaldía de Gustavo Petro²²⁶ anunció que se restringían las operaciones de rutas de buses en la estación Museo del Oro y Las Aguas con el fin de recuperar y revitalizar el Eje Ambiental y devolverle la calidad de espacio caminable para la ciudad. Sin embargo, esta decisión fue reversada en la siguiente alcaldía de

²²⁶ Ver nota completa en el portal del SITP:

https://web.archive.org/web/20140714152350/http://www.sitp.gov.co/publicaciones/modificacion_en_el_eje_ambiental_pub

Enrique Peñalosa, adoptando una postura política en contra de la anterior administración y reintegrando la circulación de todas las rutas por la avenida, situación que se mantiene en la actualidad.

2.2.3. Una avenida que se debate con sus intermitencias entre luces y sombras

El siguiente sustrato de mayor densidad y heterogeneidad corresponde a lo sucedido desde esta última intervención de la avenida hasta el momento del inicio de la canalización a principios del siglo XX. Esto abarca un largo período de tiempo que presenta indeterminaciones, cambios de rumbo en las decisiones y demoras en su implementación. La forma final de la avenida se fue estructurando poco a poco acompañada de la consolidación de los bordes que se llevó a cabo en diferentes momentos, incluyendo la adición de la Plazoleta del Rosario a finales de los años sesenta como se verá más adelante.

Como apoyo en esta búsqueda arqueológica para encontrar los momentos determinantes en las transformaciones que interesan en esta indagación, fue necesario recurrir a diferentes fuentes gráficas²²⁷ que muestran la forma como se fueron modificando la vía y sus bordes. En las imágenes siguientes se puede apreciar cómo estaba configurado urbanamente este sector a inicios de la década de los años 60's y 70's del siglo XX. El caos en el transporte público y privado era permanente²²⁸ acompañado de la circulación de gran número de personas que ocupaban andenes y vías (ver figura 2- 24). De hecho, a lo largo del siglo XX fue necesario plantear la reforma de los andenes y la vía para acondicionarlos a las demandas de cada momento. La imagen de la izquierda, evidencia que la vía no contaba con un diseño con separador y andenes amplios que permitieran el desplazamiento cómodo para el alto movimiento de los peatones que se daba en este sector de la ciudad, tal como se puede apreciar en la imagen de la izquierda. En la aerofotografía de la derecha aún no se ve incorporada la Plazoleta del Rosario.

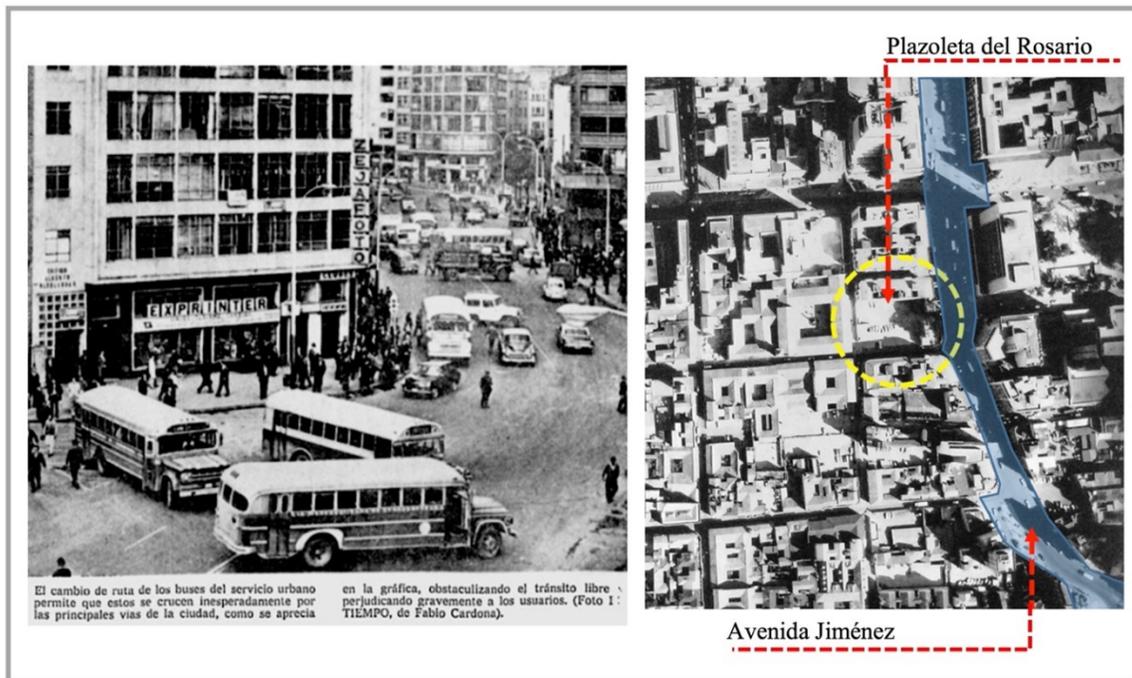
²²⁷ Las fuentes gráficas utilizadas pertenecen al Instituto Geográfico Agustín Codazzi y a diferentes diarios y publicaciones como *El Tiempo*, *El Espectador* y *El Gráfico*, entre otros.

²²⁸ Artículo publicado en el diario *El Tiempo* el 20 de abril de 1972. La fotografía llama la atención pues pareciera pertenecer a un momento histórico anterior por el tipo de vehículos que aparecen en la imagen y que podrían corresponder a una década previa a los años setenta del siglo XX. La segunda aerofotografía está tomada del Instituto Geográfico Agustín Codazzi IGAC fechada el 11 de abril de 1967, vuelo C-1204 Sobre 23506 No 022.

Desde inicios de 1967²²⁹ se había ordenado ya la intervención de los andenes de la avenida desde la carrera 3^a hasta la 7^a. Este trabajo de reconstrucción debía correr por cuenta de los propietarios de los inmuebles con frente sobre la vía y se daba un plazo perentorio para su adecuación. El artículo menciona dos veces la palabra “embellecimiento” como una forma reiterativa de llamar la atención sobre este aspecto en la ciudad. Un discurso que continuaba permeando, después de casi un siglo, la manera de resolver los problemas del espacio urbano ligados a unos principios fundados en la estética que se habían renovado de tanto en tanto. Al respecto, el diario *El Tiempo* el 23 de diciembre de ese mismo año publicó dos artículos relacionados con la avenida (Ver figura 2-24).

Figura 2-24:

Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada años 70's y 60's



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1972 e Instituto Geográfico Agustín Codazzi IGAC vuelo C-1204, abril de 1967. Aerofotografía intervenida por el autor

El primero, muestra en primera página la inauguración de la iluminación en el tramo de la carrera 3^a a la carrera 7^a dentro del plan general de iluminación para la capital donde la Avenida Jiménez sería la vía piloto de la ciudad.²³⁰ El segundo, menciona la creación de la Junta Cívica para

²²⁹ Ver nota completa en diario *El Tiempo* del Jueves 3 de febrero de 1967, *Ordenan reconstruir andenes en la Jiménez.*

²³⁰ Ver nota completa en diario *El Tiempo* en su edición del 23 de diciembre de 1967, *Creada junta cívica para conservación de la Jiménez.*

la conservación de su entorno, la cual estaría encargada de su embellecimiento y mejora. Un discurso que, como ya se ha mencionado, reaparece como parte esencial de los planes urbanos y de la ciudad deseada (ver figura 2-25).

Figura 2-25:

Inauguración Alumbrado Avenida Jiménez 1967



La espléndida iluminación de la Avenida Jiménez, en tre carreras 3ª a 7ª, fue inaugurada anoche por el alcalde Virgilio Barco, ante una numerosa concurrencia, pese a la inoportuna llovizna que se presentó repentinamente. En la foto, el alcalde, con sus secretarios de hacienda, Julio César Sánchez; de educación, Julia Castro de Deigado; de OD. PP.; Heberto Jiménez; y la directora de asistencia social, Yvonne Pulacio de Betancur. (Foto de Enrique Benavides. Pág. 7).

El mandatario distrital asistió al acto de inauguración de la iluminación de la Jiménez acompañado de todo su gabinete. En una corta intervención ante el numeroso público que se congregó en la Avenida Jiménez con carrera quinta el doctor Barco puso de presente que justamente un año después de haberse producido la inundación de la Jiménez que arrasó con el pavimento, andenes y presentación general de esa vía la administración distrital inauguraba la primera parte de un vasto plan de reorganización estética del sector. Hemos trabajado en conjunto —dijo el Alcalde— al referirse a la contribución de la Secretaría de Obras Públicas, Empresas de Energía Eléctrica, servicios públicos, acueducto y al cantarillado y demás entidades oficiales y descentralizadas del gobierno que participaron eficientemente en esta obra.

La Jiménez será la vía piloto de la ciudad. La junta cívica integrada por el Alcalde Barco y de la cual hace parte este Diario y otras empresas, será la entidad que colaborará en el desarrollo del programa y futuro mantenimiento de la presentación de la ciudad.

El plan general de iluminación de Bogotá comprende la instalación de postes en más de ciento veinte kilómetros de vías y se desarrollará en los próximos doce meses.

Nueva Iluminación en Bogotá

Como prenda y anticipo de lo que será la futura capital de la república cuando se encuentre debidamente iluminada, se ha hecho la luz —la brillante luz de neón— de las avenidas más oscuras que tenía la capital. Parece increíble destacar la zona; pero se trata, nada menos, que de las calzadas de la centralísima vía consagrada a honrar a don Gonzalo Jiménez de Quesada, y que era un negro hoyo de penumbra entre las carreras tercera y séptima de la que, ciertamente, bajo ningún aspecto podría denominar, ni el más tropical de los poetas, como la “ciudad-luz” de Las Américas. Aunque, tarde o temprano, alguna vez,...

Con el encendido de las luminarias referidas, en realidad, apenas si se pone en marcha un vasto plan para acabar con las sórdidas y peligrosas “zonas negras” que por todas partes evocan a la antigua Santafé de los faroles. A medida que el alumbrado público, el nuevo, el de verdad, se vaya extendiendo, con un costo superior a cuatrocientos millones de dólares, sobre los 120 kilómetros críticos de vías que lo están necesitando con mayor urgencia, irá cambiando la psicología nocturna de los habitantes urbanos. El hombre tiene, aún, un temor, un desgano ancestral por las tinieblas: salvo que se trate de los malandantes que a su amparo cometen fechorías.

Y terminaremos esta nota sin decir aquello de “luz, más luz”. De todas maneras, la vamos a tener. Y bastante es lo que se ha abusado ya de la frase de Goethe. Aunque podría venir al caso: porque hay eruditos que sostienen que aquel gigante portento de las letras solo quería decir, en su agonía, algo así como “abran la ventana”, y nada más.

Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1967

Este hecho tan celebrado por la prensa del momento es un indicador del estado real de ese espacio urbano que parecía haber perdido el lustre de los años anteriores cuando se inundó de avisos de neón para la Conferencia Panamericana transformado en émulo de alguna calle neoyorkina de la época y que, en menos de veinte años, se había convertido en un “negro hoyo” de acuerdo con la nota publicada en la sección *Cosas del Día* de la página editorial del diario *El Tiempo* el mismo día.

En este artículo, se cita al alcalde Barco que promueve el discurso del embellecimiento insistiendo en que se debe mejorar la presentación estética de la ciudad de la mano de propietarios y ciudadanos con el fin de conseguir que Bogotá sea una ciudad organizada y bien conservada motivando el sentido de pertenencia. El editorialista termina diciendo que “no hay que permitir que la Avenida 19 se coloque en primer puesto de importancia. Debemos defender la avenida tradicional y más importante de la ciudad mediante la cooperación cívica y el perfecto ordenamiento estético”. Un deseo que parece ajustado al modelo de ciudad que deriva de un proceso de modernización tecnificada de carácter científico aplicado sobre una base

socioeconómica y definido por un plano de usos del suelo. Esta observación no pretende ser reduccionista pues los planes sobre la ciudad implicaban muchos frentes que cubrir²³¹. Unos planes que, de acuerdo con Salazar (2018), debían reconocerse como un avance sólido en términos de lo que significaron para la planificación de la ciudad y que “los analistas consideraron como el más importante en América Latina” (pág. 113).

Puede observarse en las siguientes cartografías como la forma del río y sus meandros pareciera que se van “calcando” sobre la superficie construida²³². Son, en su orden, el Plano del Ministerio de Obras Públicas indicando las propiedades incendiadas el 9 de abril de 1948²³³ y el Plano de la Secretaría de Obras Públicas²³⁴ S.O.P de 1944 (ver figura 2-20). Aunque la distancia en años no es mucha entre un plano y otro, si se aprecian diferencias en la parte superior de la avenida en lo que corresponde al plano oriental que se está estudiando. Denis Cosgrove (2008) advierte que las cartografías del siglo XX representan la apoteosis del uso de los mapas como instrumentos de control de la política urbana y como una reconquista de la legibilidad de la metrópolis moderna en el papel. Asimismo, como el sustento de su coherencia físico social y como espacio material²³⁵. Conciérne a la lenta configuración del espacio urbano que el cauce del río determinó al reproducir su silueta, meandros y bordes sobre la superficie y que se mantiene en el espacio urbano actual con pequeñas plazas o retrocesos que dan cuenta del accidente geográfico como orientador de la forma urbana final. Sobre los bordes de la avenida incidieron las decisiones acerca del tipo de edificaciones que debían ocupar sus costados que, en términos volumétricos, se fueron ajustando de manera coherente y secuencial a lo largo del trazado en una concurrencia que parecía reconocer y

²³¹ Al respecto, revisar el aparte *La ciudad en marcha del alcalde Virgilio Barco* en el libro ya citado de José Salazar (2018).

²³² Denis Cosgrove (1999) señala en *Mappings* que: “The World figured through mapping may thus be material or immaterial, actual or desired, whole or part, in various ways experienced, remembered or projected²³²” (pág. 2). Este autor dice, igualmente, que el mapeo es también un proceso que involucra, tanto una compleja arquitectura de signos, como una arquitectura visual a través de la cual los mundos que construye son seleccionados, transpuestos, organizados y separados en capas.

²³³ Tomados de *Santafé Capital del Nuevo Reino de Granada* (1987) y del Archivo General de la Nación. En otros planos como el de 1885 se mantiene todavía el nombre de Camino de Chiriquí y en el de Clavijo de 1891 este sector hace parte de la Parroquia de San Pablo.

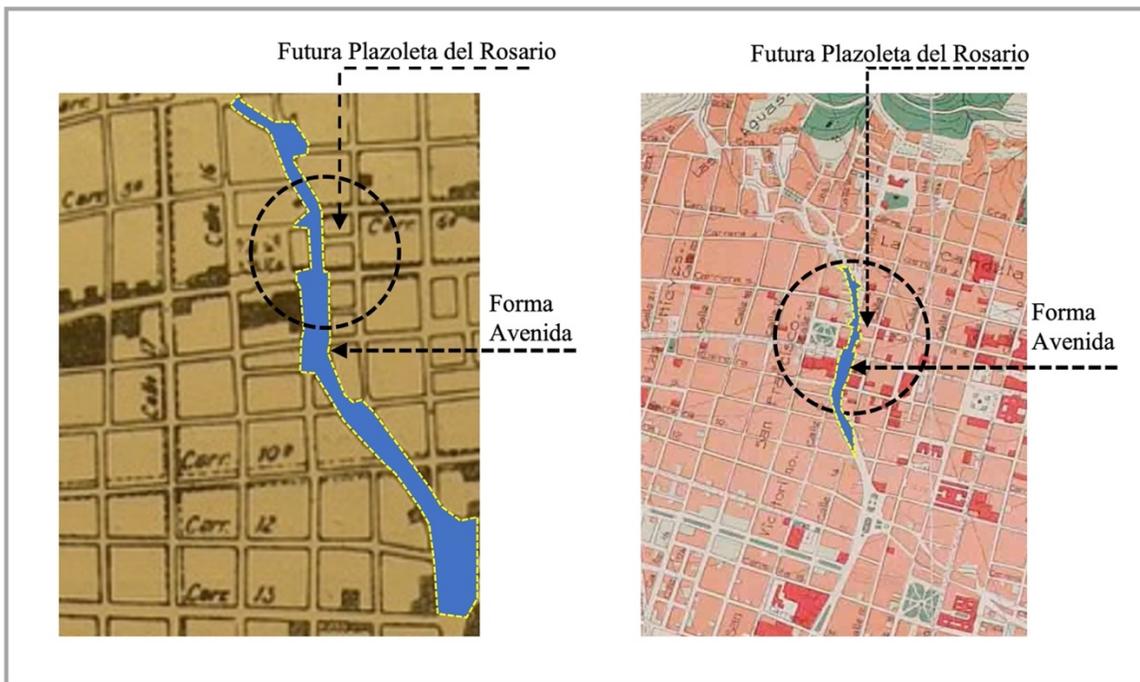
²³⁴ Suárez (1999) aclara el origen de la Secretaría de Obras Públicas que sitúa el 30 de junio de 1909 teniendo como antecedentes a la Dirección de Obras Públicas Municipales de 1909 y la Dirección de Obras del Municipio de 1922 que anteceden a la Secretaría de Obras Públicas del Municipio de Bogotá de 1926 (*Acuerdo 28 de 1923*).

²³⁵ Para Cosgrove (2008) “In their own ways, such city maps reveal an unsustainable Modernist faith in geometry as the guarantor of urban legibility. Conventional Euclidean principles and forms neither describe nor contain the spaces of the increasingly flexible, mobile, cybernetic city. Since the late eighteenth century, the free-flowing serpentine line has battled with orthogonal geometry as the privileged design medium for expressing the triumph of individual, ‘natural’ man over the classical or Christian model of the citizen” (pág. 179).

valorar el determinante hecho geográfico como se verá más adelante. Es claro que el diálogo entre el accidente geográfico, reconocido para ese momento como un obstáculo para el desarrollo de la ciudad, frente a la pulsión del progreso que representaba el saneamiento de las condiciones de insalubridad, se traduce en una serie de tensiones en el espacio urbano pues el dominio que se ejerce sobre el accidente para implantar el trazado y definir la forma final pasó por sucesivas etapas durante el siglo XX²³⁶.

Figura 2-26:

Planos Ministerio de Obras Públicas M.O.P. 1948 (Propiedades incendiadas el 9 de abril de 1948) y Plano Secretaría de Obras Públicas S.O.P 1944 (detalles)



Nota. Tomado de: Archivo Nacional y Revista *Proa*. Detalles de planos intervenidos por el autor

²³⁶ Temporalmente abarca gran parte del siglo XX, iniciando hacia finales de los años veinte y llegando hasta los años noventa donde se transforma radicalmente la mirada sobre el territorio con la implementación de los POT. Está determinado por la aceleración en los procesos de modernización en todas las estructuras de la sociedad, las urgencias por implementar modelos urbanos de distinto origen: el plano Bogotá futuro, Brunner y su visión de ciudad, las obras públicas para el IV centenario de la fundación de la ciudad, *Proa* y la promoción del urbanismo científico, el Plan Piloto, la influencia de Le Corbusier y los postulados de los CIAM, El Plan Regulador de Wiener y Sert, los planes de las alcaldías Gaitán Cortés y Virgilio Barco, entre los más importantes. En este período es más notorio acoger una idea de futuro o futuros posibles en donde el progreso se resuelve en una dialéctica de destrucción y renovación continua que se va a reflejar en la avenida y que, con los hechos del 9 de abril de 1948, abren la posibilidad de alcanzarlo.

En todo caso, el accidente geográfico no pierde el dominio sobre la regulación de su cauce y, el trazado, a pesar de lograr superarlo, debe replegarse para reproducir su silueta. En las siguientes planimetrías se aprecian dos momentos de la Avenida Jiménez registradas en los planos elaborados por Brunner (1940) y publicados en su *Manual de Urbanismo* (ver figura 2-27).

Figura 2-27:

Plano de las Obras más urgentes de 1934 y Plan Regulator y de ensanche 1950 (detalles)



Nota. Tomado de: *Manual de Urbanismo* (Brunner, 1940). Planos intervenidos por el autor

El plano de la izquierda, de 1934 llamado *Estudio de las obras más urgentes* (pág. 290), muestra la irregularidad del borde norte entre carreras quinta y séptima. En el plano de la derecha del Plan Regulator²³⁷ y ensanche para la Bogotá de 1950 (pág. 358) las manzanas se ven ya regularizadas y se proyecta la prolongación de la carrera quinta y un tramo en el costado sur donde se construiría el actual edificio del Espectador. En estos planos la carrera quinta no aparece conectada tal como se encuentra actualmente.

²³⁷ Las políticas que proponía este plan se verán con mayor detalle cuando se aborde la individualización de la Plazoleta del Rosario.

2.2.4. Se devela una canalización que no logra contener la fuerza destructora del río

Para la década anterior, años treinta, se producirán hechos lamentables como el desborde del río que ocasionó una gran inundación y varias muertes. El diario *El Tiempo* del 19 de noviembre de 1932 daba cuenta de la trágica noticia (ver figura 2-28).

Figura 2-28:

Desborde del río San Francisco



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* noviembre 20 de 1932

Más tarde habría solicitudes para restituir cerramientos y algunas de las construcciones que se llevó el río. Un río que todavía no había podido ser dominado y que seguía tratando de recuperar su cauce parcialmente canalizado. En esa misma década, el diseño de la avenida tuvo otra modificación sustentada en el *Acuerdo 34 de 1933* donde se definieron las obras para la celebración del IV Centenario de la Fundación de la Bogotá. En el parágrafo del artículo 1 se establecieron las obras de pavimentación, arreglo y ensanche de la avenida situada sobre la canalización del río San Agustín y la Avenida Jiménez de Quesada entre carreras 13 y su conexión con el Paseo Bolívar.

Por otro lado, las referencias al discurso higienista seguían vigentes para finales de esta década y prueba de ello son los continuos artículos que pueden ser constatados en diversas fuentes y momentos a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. Diarios como *El Espectador* (*Cosas del Día*, agosto de 1938) y *El Tiempo* (4 de agosto de 1911, 6 de agosto de 1919 o noviembre de 1918) y revistas como *Cromos* del diciembre 4 de 1926, reclamaban en sus editoriales y notas la aplicación de una política sanitaria efectiva en diferentes aspectos de la ciudad (ver figura 2-29).

Figura 2-29:

El discurso Higienista en los medios bogotanos

Para prevenir las epidemias del mañana
 Octubre 30 de 1918
 Señor Director de EL TIEMPO—L. C.
 La epidemia de gripe que asoló a la ciudad ha venido a comprobar, hasta la evidencia, sin lugar a dudas, que nuestra clase pobre no puede seguir viviendo en las infectas pocilgas que le sirven de habitaciones.

Los problemas de Bogotá son hoy iguales a los de hace veinte años
 Por Jorge Alvaran Lleras, ex social para "El Espectador"

EN CADA BARRIO OBRERO HABRA UNA CASA PATROCINADA POR LA HIGIENE
 ADEMAS HABRA INTERESANTES CONFERENCIAS PARA EL PUEBLO
 UNA INTERESANTE LABOR SOCIAL SE DESARROLLA AHORA DE MANERA PRACTICA
 Los secretariados sociales

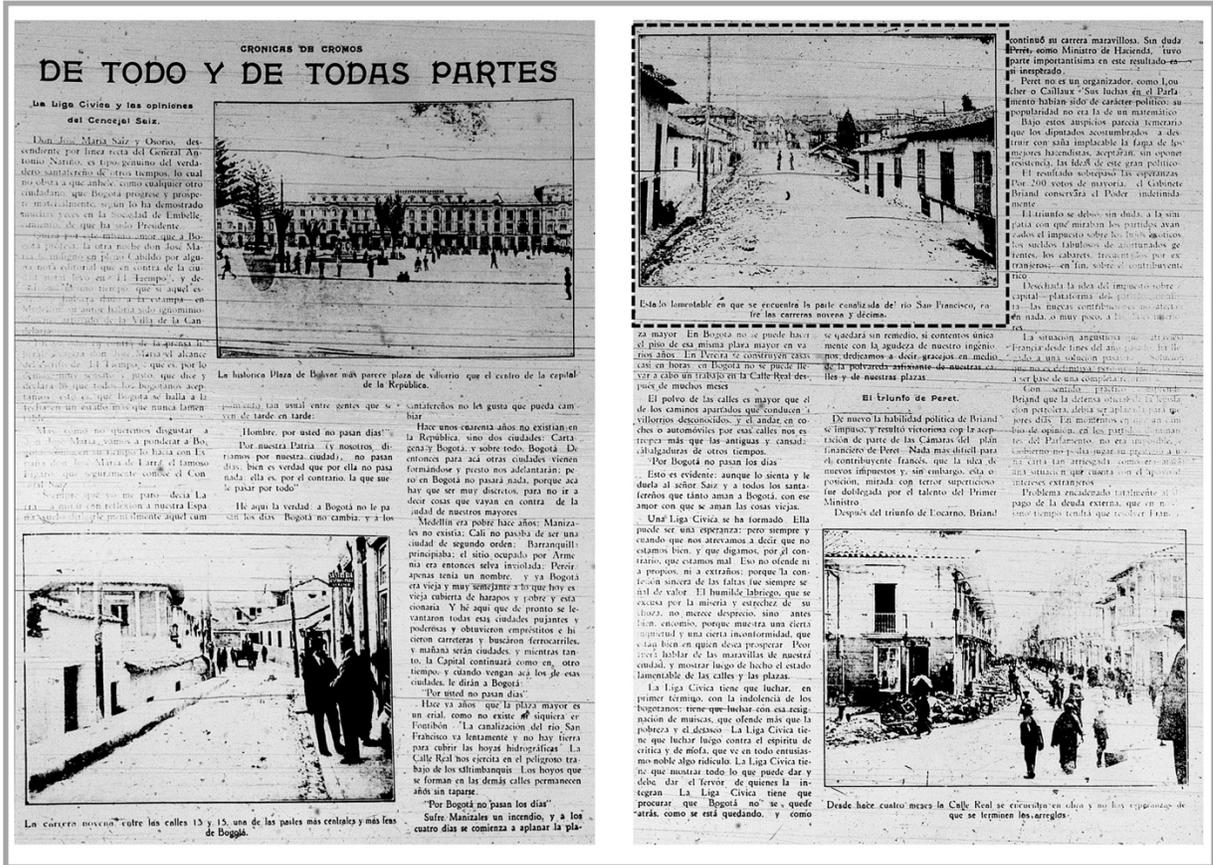
Nota. Tomado de: Diarios *El Tiempo* agosto de 1911, *El Espectador* octubre 1938 y Revista *Cromos* diciembre 1926

El discurso higienista, desde la perspectiva que planteaban los articulistas, estaba enfocado a que se atendieran diferentes frentes donde destacaban los problemas de vivienda, en particular, la denominada vivienda obrera y los temas urbanos, por el temor a nuevas epidemias. A mediados de la década de los años veinte, la Revista *Cromos*, reseñaba el estado de las obras públicas de la ciudad y sus editoriales reclamaban mayor atención a la calidad de la vida urbana que, presentaba

un panorama poco alentador, tal como se registran en las crónicas publicadas en la sección *De todo y de todas partes* en 1925 y 1926 (ver figura 2-30).

Figura 2-30:

Crítica a la calidad de la vida urbana



Nota. Tomado de: Revista *Cromos* 1925-1926

En la fotografía de la parte superior derecha se ve un tramo del río ya canalizado, pero con una vía sin pavimentar que carece de andenes y con un perfil urbano con construcciones de un piso que muestran una ciudad que se va desmaterializando para dar paso a un nuevo perfil urbano que iniciará su consolidación en la década siguiente al construirse los primeros edificios en altura. El proceso de la canalización tuvo que ser ajustado de acuerdo con cada idea que se imponía en el horizonte del progreso y que impulsaba nuevos modelos urbanos a medida que avanzaba el siglo XX pues el deseo de modernización iba mayor velocidad que la gestión y asignación de recursos para terminar las obras. Esos ajustes y desajustes fueron quedando como huellas en los bordes a lo largo de la avenida. Al respecto, vale la pena mencionar el peso de la *Sociedad de Embellecimiento*

llamada posteriormente de Mejoras y Ornato en las decisiones que se tomaron entonces para la ciudad²³⁸. Esto puede verse en el informe que rendía este organismo acerca de las labores y gestiones realizadas en 1925, publicado en el diario *El Tiempo* el 1 de enero de 1926, donde le dieron amplio despliegue. En este informe, entre otros temas, se refiere al plano de *Bogotá futuro* y al contrato con el arquitecto Alberto Manrique Martín para el diseño de las escalinatas del Parque Santander (ver figura 2-31).

Figura 2-31:

Informe Sociedad de Embellecimiento 1925

Como la sociedad ha acostumbrado entregar al concejo anualmente una nueva obra terminada para ornato de la ciudad, en el año en cuestión se propuso construir y entregar terminadas las terrazas del Parque de Santander, de acuerdo con los planos elaborados por el doctor Alberto Manrique Martín, y aprobados por la sociedad, quien desinteresadamente y aun a costa de muchos sinsabores, ha dirigido exclusivamente esa hermosa obra de arte que todos admiramos y que ha merecido unánime aplauso.

Por haberse agotado la partida apropiada por el concejo para esta obra, no fue posible terminar sus andenes antes de que finalizara el año, y por eso su inauguración solemnemente ha quedado aplazada para el año entrante, pues el Cabildo acaba de destinar una nueva partida de 2.000 pesos con tal fin. Dicha obra comenzó a construirse en marzo de 1924; en el curso del mes entrante quedarán terminados los andenes, que es lo único que falta para su conclusión definitiva, y probablemente será inaugurado el 6 de agosto veniente, aniversario de la fundación de Bogotá. Con esta obra no sólo se modernizó un lugar tan central como el Parque de Santander, sino que también se ampliaron en cuatro metros y medio las calles y carreras aledañas, de tan importancia.

Los jardines fueron reconstruidos en su totalidad, lo mismo que los camellones.

54 EL TIEMPO — Edición de Año Nuevo

Labores de la Sociedad de Embellecimiento en 1925

(Viene de la página 27)



DON JUAN MEDINA
Administrador de la Quinta de Bolívar

del tranvía por otras vías de la Calle Real para descongestionar el tráfico; se gestiona la prolongación del Paseo Bolívar, desde el norte y hacia el sur, con el objeto de formar un boulevard de circunvalación desde Chapinero hasta San Cristóbal; se activa la expropiación de las zonas para la formación de un parque en torno al monumento de Ricaurte; se han emitido conceptos sobre la traslación de las estatuas de Bolívar, Isabel la Católica, Quereda, Márquez y el Busto de Ricaurte; por comisiones especiales se han elaborado estudios muy completos sobre reglamentación del tráfico, alumbrado, teléfonos, postes, cementerios, higiene pública, plazas de mercado, campos deportivos etc.; se estudia la forma de levantar sendos monumentos a Silva y a Flórez; se ha completado la autorización de las avenidas de la ciudad; próximamente se emprenderá la reforma del parque de los Márquez; se proyecta el ornato de las canalizaciones de los ríos, la formación de un parque en el barrio de San Cristóbal, y por sobre todo el anterior, el embellecimiento de la Plaza de Bolívar.

Bajo la tinaza dirección del socio doctor Daniel Ortega Ricaurte, en el mes de julio de dicho año se reanunció la publicación mensual del Boletín de la Sociedad, que se había suspendido en el número 32 por dificultades de imprenta. Hoy ha llegado dicha publicación al número 35.

Conclusión

Por razones obvias nos hemos referido únicamente a las obras más visibles de la sociedad, pero es indudable que la labor más sustantiva que hacen la instalación; se estimos la manera de dirigir las líneas



LAS TERRAZAS DEL PARQUE DE SANTANDER

para la ciudad, como es el desinterés y la consagración de sus socios, del espíritu público en su más elevada expresión; la celosa vigilancia para impedir o reprimir cualquier falta de disciplina; el aplauso estimulante o la cooperación, don Abraham Cortés para su oficio, la propaganda infatigable, el tino escrupuloso y desinteresado de él, el constante buen ejemplo de como el que más; es timbre de orgullo para la sociedad.

El espíritu público y patriótico, con la presidencia absoluta de la política disolvente.

No podríamos terminar esta breve reseña sin haber destacado el patriótico espíritu de don José María Sáiz, espejo y luz del más vivo patriotismo; también debemos señalar al doctor Francisco Sampedro Madrid, el modesto Clásico que simboliza las más altas virtudes ciudadanas; también no debemos olvidar a don César

Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1926

Unos meses antes, en nota publicada en el diario *El Tiempo* en septiembre de 1924 acerca de las actividades del Concejo Municipal, se menciona que pasaría a segundo debate la terraplenada del río San Francisco y que se debían destinar los \$5.000 contemplados para la pavimentación de la Plaza de Bolívar para atender la urgencia de la canalización, aunque no se aclara a cuál tramo corresponde ni qué tipo de problemas se habían presentado en los anteriores trabajos (ver figura 2-

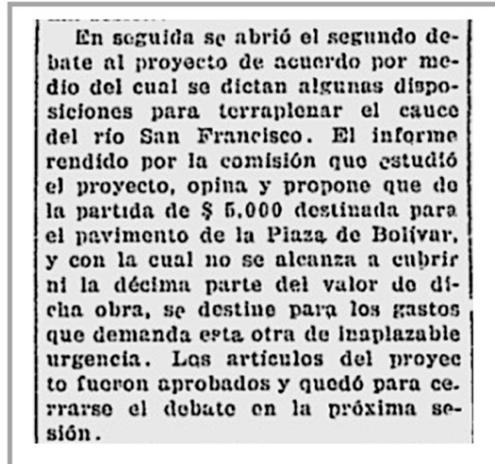
²³⁸ En Bogotá funcionaba desde 1863 y se oficializó mediante *Decreto No 10* de la Alcaldía con fecha 17 de marzo de 1917, con el nombre de *Sociedad de Embellecimiento* reorganizada por decretos posteriores como el *No 65* del 22 de mayo de 1928 y el *No 68* de junio 18 de 1930 que le otorgó el nombre de *Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá*. Recuperado en www.museodelchico.com

164

32). Sin embargo, no es difícil deducir que las dificultades derivadas de la construcción como eran el presupuesto insuficiente, la improvisación, los problemas técnicos y de materiales, la escasez de mano de obra calificada, etc., contribuyeran a los atrasos y complicaciones presentadas en la construcción de la obra, sumado a las inundaciones causadas por el río en varias ocasiones²³⁹.

Figura 2-32:

Informe Concejo Municipal 1924



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1924

Sin embargo, el tema de las inundaciones continuaba como una amenaza permanente que no lograba contenerse y que la Revista *Cromos* registraba con detalle, en particular con el desborde de la quebrada San Bruno afluente del San Francisco cuya desembocadura se encuentra al frente del Edificio de *El Espectador* (ver figura 2-33). En el informe de las actividades realizadas por el *Concejo de Bogotá* (1921), presentado por Alberto Manrique Martín en 1921, se hace referencia al tema de la higiene como un problema técnico relacionado con la pavimentación de las vías²⁴⁰ y el tipo de material más apropiado que debía ser utilizado para contar con “una ciudad de categoría”. En este documento también se hace mención al plano *Bogotá futuro* y a las demoras en su terminación que impedían otorgar permisos de manera más expedita. En este caso, las teorías derivadas del *City Planning* y el higienismo confluyen intentando moldear la nueva ciudad para reconfigurar su forma urbana, pero con las dificultades derivadas de su gestión e implementación.

²³⁹ Ver nota publicada por el diario *El Tiempo* en la sección del *Concejo Municipal* del 8 de septiembre de 1924.

²⁴⁰ En el documento se hace referencia explícita a la *Resolución 102 del 18 de octubre de 1920*. En este informe también se presenta un importante apartado con las actividades realizadas por la Sociedad de Embellecimiento.

De acuerdo con Suárez (1999) “Hacia 1921 se continua la canalización del río desde el parque de Germania hasta el Edificio de El Tiempo. Se canalizan cuatro ramales del río en bóvedas de ladrillo con un diámetro de 6 a 7 metros aproximadamente, en una cuenca que oscila entre los 5 y 12 metros” (pág. 116). Por su parte, Castro-Gómez (2009) señala que el urbanismo de las primeras décadas del siglo XX “no buscaba construir “cosas” en un medio ambiente ya pre establecido sino construir el medio ambiente...no solo buscaba construir edificios y avenidas sino construir al ciudadano, producir al homo urbano en tanto habitante de la ciudad moderna” (pág. 105).

Figura 2-33: Inundaciones causadas por el río San Francisco



Nota. Tomado de: Revista Cromos 1925-1926

La realidad, es que se introducen modificaciones al espacio producido²⁴¹ durante los períodos anteriores sin lograr que este desapareciera del todo pues, al mismo tiempo que el deseo promocionaba nuevos escenarios urbanos de la mano del modelo de la ciudad de los monumentos o

²⁴¹ Espacio en los términos que plantea Lefebvre (2013), como un producto que liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. “Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios desconocidos, de continentes, del cosmos) – producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) – creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado)” (pág. 57).

City Beautiful como epígono de la ciudad burguesa heredada del siglo XIX, se incorporaron principios de otros modelos más racionales como el del *City Planning*²⁴² impulsados, ambos, por la Sociedad de Embellecimiento que, en cabeza de Ricardo Olano, planteaba un nuevo orden armonioso para la ciudad mediante un plano ordenador, donde el higienismo, jugaba un importante papel. Estas teorías higienistas, en el espacio urbano, se caracterizaron por incorporar la naturaleza a las actividades de la ciudad con el diseño de parque y avenidas que sirvieron de escenario para las prácticas burguesas en ascenso. En este sentido, el mejor ejemplo es el plano *Bogotá futuro* de 1925 (ver figura 2-34). Plano elaborado por disposición de la *Ordenanza No 29 de 1920* y dirigido por el Ingeniero jefe de las Obras Públicas de Cundinamarca doctor Enrique Uribe Ramírez que se protocolizó en 1925²⁴³.

Figura 2-34:

Plano Bogotá Futuro



Nota. Tomado de: Archivo de Bogotá

²⁴² Para Juan Carlos del Castillo (2003), Olano “se convierte en un propagandista de las teorías del *City Planning*, indicando con ello su ferviente admiración por el urbanismo inglés y específicamente por la escuela del *City Planning* de Liverpool” (pág. 75). Sin embargo, Olano no solo se basaba en estas teorías sino en las de la *City Practical* que promovía el arquitecto norteamericano Richard Schermerhorn JR basado en un sistema de organización de los espacios públicos, los parques y las calles jerarquizadas soportadas por un plano al que debía ajustarse el desarrollo de la ciudad.

²⁴³ Este plano fue presentado en la revista de la Sociedad de Embellecimiento como el *Informe rendido por la comisión de la Sociedad de Embellecimiento sobre el proyecto de plano “Bogotá futuro”*. Esta comisión estuvo integrada por Julio Garzón Nieto, Joaquín Emilio Cardozo, Alberto Manrique Martín y M. Melendro.

Los discursos que promovían las teorías higienistas²⁴⁴ funcionaron también como una herramienta de limpieza social, pues sectores de la ciudad con problemas de hacinamiento e insalubridad, como lo que ocurría en algunos tramos a lo largo del cauce del río San Francisco, fueron “saneados” y despejados para nuevos desarrollos inmobiliarios²⁴⁵. Al respecto Castro-Gómez (1990) señala que desde finales del siglo XIX se “comenzó a quebrantarse la hegemonía epistémica de los gramáticos y letrados en el campo intelectual, gracias a la emergencia de nuevos discursos provenientes de la biología, la higiene y la medicina social” (pág. 12). Así, el aparato discursivo del estado se vio influenciado por la filología, el derecho o la teología donde “las nuevas generaciones de intelectuales colombianos empezaron a familiarizarse con la bacteriología, el urbanismo, la higiene y las ciencias pedagógicas” (pág. 12). De acuerdo con lo que propuso la *Ley 10 de 1915*, es claro que el principal argumento para tomar la decisión de canalizar los ríos se fundamentó principalmente en esos postulados. Este acto administrativo había tenido un antecedente en el *Acuerdo 50 de 1874* donde se establecía en su numeral 8 la canalización del río San Agustín y la construcción de murallas laterales. Así mismo establecía en su numeral 14 el ensanche del puente de San Francisco en la carrera séptima y la compra de los inmuebles respectivos.

Todo este movimiento impulsó a través de esos discursos y modelos de ciudad la introducción de nuevas líneas de tensión en el espacio urbano como fueron las derivadas de las obras correspondientes a celebraciones como la del Centenario²⁴⁶ o, incluso, a prácticas como las del Carnaval de los Estudiantes que transformaban la ciudad en un escenario para la fiesta. Asimismo, se promovió el entretenimiento en los Parques del Centenario y la Independencia como escenario para las nuevas prácticas burguesas; el tema del embellecimiento con el fallido proyecto de la Avenida de la República o el Paseo Colón y la instalación de monumentos dedicados a la memoria de los próceres y mártires de la independencia. Pero tal vez uno de los más ambiciosos fue el de

²⁴⁴ Germán Mejía (2013) señala que la postura en contra de la ciudad del pasado “se convirtió tanto en ideología de los nuevos sectores de la burguesía urbana como en un instrumento para hacer de sus ciudades la metrópoli de sus sueños...El higienismo ocupó un papel central en esta dinámica de cambio” (pág. 202).

²⁴⁵ La *Ley 99 de 1922* estableció en su artículo 10 que: “No podrá llevarse a efecto la construcción de ningún edificio público o privado que, como hospitales, asilos, casas de salud, manicomios, dispensarios, plazas de mercado, mataderos, etc., se destinen al público o que puedan ser perjudiciales para la higiene pública, sin que el respectivo director departamental de Higiene o el Director Nacional de Higiene aprueben, en lo que se relaciona con la higiene, la elección del sitio en que se construya y los planos adoptados”. Otros acuerdos que trataron el tema de la higiene fueron el *10 de 1902*, el *7 de 1913* y el *6 de 1914*.

²⁴⁶ De acuerdo con Silvia Arango (2012) en la década de los años 20 del siglo XX se encuentra “el apogeo de las organizaciones de ciudadanos preocupados por el desarrollo de su ciudad, que se conocieron como Juntas de Mejoras y Ornato, Sociedades de Mejoras Públicas – o nombres similares- y otro tipo de organizaciones civiles...” (pág. 152).

proyectar el futuro desarrollo de la ciudad con el modelo del *City Planning*²⁴⁷ representado en el plano de *Bogotá futuro* que junto con la canalización de los ríos San Francisco y San Agustín implicaba una transformación radical del espacio urbano heredado de la colonia.

Un modelo que precede estas teorías es la ya mencionada *City Beautiful* o *Ciudad de los monumentos* como la denomina Peter Hall (1996). En América Latina ambos modelos se superpusieron con diferentes temporalidades y magnitudes en sus intervenciones. Para poner un ejemplo, en México, de la mano del Porfirismo y en Buenos Aires con la incorporación del paisajismo en los grandes parques de la ciudad. Los efectos en esas ciudades se dieron con mayor vistosidad, proyección y aceptación para las burguesías en ascenso, mientras en Bogotá, a pesar de sus limitaciones, se manifestaron con mayor énfasis en las efímeras celebraciones del Centenario. Para Peter Hall (1996) el dogma principal de la *Ciudad Bella* se fundamentaba en la idea de “engendrar lealtad cívica, y, en consecuencia, garantizar un orden armonioso y moral; la apariencia física de la ciudad simbolizaría su pureza moral” (pág. 52) papel que asumieron las Sociedades de Embellecimiento ya mencionadas. A través de ellas se transmitió el deseo de renovación para una ciudad que se empezaba a mover a diferentes velocidades, pues mientras ese deseo, vinculado con los discursos del progreso pretendía redirigir la ciudad hacia un futuro marcado por la modernización de sus viejas estructuras urbanas, al mismo tiempo se ralentizaba debido a la inercia de la política y la economía que arrastraban el sedimento de la inoperancia que las anclaba a un pasado signado por la falta de recursos. El resultado de este impulso renovador dio como resultado el inicio de obras y proyectos que se fueron quedando obsoletos a la misma velocidad del deseo que las había engendrado y que por esa falta de recursos debían ser reformulados para los nuevos tiempos, tal como pasó con el plano *Bogotá futuro* ya mencionado. Debe entenderse que, si bien pareciera pesar más el deseo de modernización impulsado por ciertos sectores de la sociedad del que se habló antes, las transformaciones reales no se implementaron al mismo ritmo pues la ciudad se mantenía atada a sus propios letargos determinados por un conservadurismo extremo mientras una creciente informalidad en sus periferias, principalmente, ponía en permanente tensión, como una amenaza a su estabilidad, la razón de ser de la ciudad burguesa. Paradójicamente, esta última

²⁴⁷ Para Castro-Gómez (2009) “El “City Planning” del que estamos hablando busca, entonces, hacer que la ciudad y sus habitantes *se muevan hacia el norte*, es decir, que salgan definitivamente de sus microesferas coloniales para llegar al promisorio futuro moderno. No es extraño que la exposición agrícola e industrial de 1910 se haya realizado en el sector de San Diego, al norte de la ciudad, lugar donde se ubican los emblemas de la modernidad: la fábrica de la cervecería Bavaria, el parque de la Independencia, la estación del tranvía hacia Chapinero, el salón Olympia y, por supuesto, el panóptico (hoy Museo Nacional)...hablamos entonces del “City Planning” como de una biopolítica orientada hacia el gobierno de la población a través de la *producción de ambientes urbanos*” (pág. 123).

requería de aquella para existir pues se trataba de un modelo montado sobre la base de la diferenciación de clase, de gusto, de tipos de prácticas, etc., una ciudad que estallará con violencia a finales de la década de los años cuarenta.

Lo anterior va a estar determinado, igualmente, por un factor que dinamizó objetos y prácticas como fue el de la velocidad que caracterizó todo el siglo XX²⁴⁸. Se entiende aquí este deseo de modernización o *modernidad deseada* en los términos que plantea Castro-Gómez (2009) cuando se refiere al deseo como productor de mundos en los cuales los sujetos se reconocen como parte integral de una sociedad que trabaja, produce, consume y adopta determinadas posturas en las maneras como se relacionan entre sí, con la sociedad que conforman y con la ciudad que habitan. Un impulso que acentuó la condición de la paradoja pues las prioridades cambiaron al otorgar un mayor valor a la movilidad y por tanto a la vía, mientras que el accidente, en este caso el río, seguía siendo considerado una amenaza que debía contenerse y dominarse.

Por otro lado, no faltaron también las objeciones acerca de los riesgos que implicaba la modernización para la ciudad como manifestaba Calibán desde la página editorial de *El Tiempo* en noviembre de 1918 cuando pronosticaba que: “En los dos últimos quince años ha progresado la ciudad de manera vertiginosa. Antes de dos lustros ¡Ay! una gran capital a la europea, llena de formidables edificios, de ingentes fábricas, de ruido y de humo”. Pero en ese modelo de ciudad entran a jugar diferentes actores; desde la burguesía ligada al comercio con Inglaterra todavía cercana a la tenencia de la tierra y los latifundios, que de acuerdo con April-Gnisset (1992) “llegan a conformar en sus bancos, clubes y cámaras de comercio un bloque de poder económico y político, dominando la vida de las ciudades y plazas comerciales, desde fines del siglo XIX hasta bien entrado el XX” (pág. 94), hasta los grupos que promueven la nueva industria y los negocios de algunos migrantes que llegan inspirados en el modelo norteamericano²⁴⁹.

A esto habría que sumar el crecimiento de la informalidad ya mencionado que se moverá bajo otras lógicas que atravesarán todo el siglo XX hasta la actualidad. En este sentido, el proyecto de

²⁴⁸ El *Acuerdo 61 de 1926* determinó que en las Avenidas de la República, Colón, Boyacá y Jiménez de Quesada no se permitirá el establecimiento de chicherías, cuarterías, pesebreras, ni carbonerías y que se procederá inmediatamente a hacer desocupar las que actualmente existen.

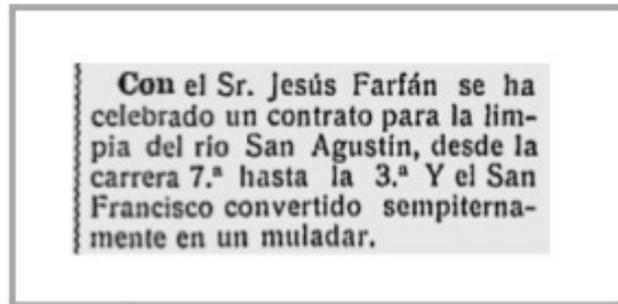
²⁴⁹ Al respecto, el autor señala que: “Concretamente entre 1903 y 1930 el país pasa de la dominación europea a la órbita norteamericana, creciendo está bajo la doctrina del banquero-presidente Teodoro Roosevelt, pero siguen un camino distinto, diacrónico, o mejor desfasado, las influencias culturales y estéticas. Para citar un ejemplo concreto, hacia 1920 los arquitectos -como los niños- vienen de París y desde 1900 los presidentes de Colombia se importan de Washington” (pág. 94).

saneamiento del Paseo Bolívar donde rematará la Avenida Jiménez es paradigmático²⁵⁰. Si se tiene presente que para finales del siglo XIX y principios del XX, uno de los problemas más apremiantes de la ciudad, previo a la canalización, era la falta de higiene y la insalubridad derivadas del mal uso de las cuencas hidrográficas que abastecían a la ciudad de Bogotá²⁵¹, el manejo de los ríos representaba uno de los mayores desafíos puesto que de allí venía parte del agua que la abastecía.

Sin embargo, no existía un control efectivo sobre lo que sucedía tanto en sus bordes como a lo largo de su recorrido, pues estos accidentes nunca fueron integrados como elementos de interés para la ciudad, aparte claro está de su función como un medio para ser explotados²⁵². En tanto crecía la población, mayor era el grado de contaminación que estos cauces acumulaban. En nota registrada en el diario *El Tiempo* del 24 de septiembre de 1912 se menciona el contrato con el Sr Jesús Farfán para la limpieza de los ríos San Agustín y San Francisco “convertido sempiternamente en un muladar” (ver figura 2-35).

Figura 2-35:

Contrataciones públicas



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1912

En parte, podría afirmarse que esta situación era reflejo de un aspecto que estaba directamente relacionado con las finanzas públicas de la ciudad y la economía del país para esos inicios del siglo

²⁵⁰ Para los años 30's el discurso higienista, de la mano de Karl Brunner, intervendrá este sector que se consideraba uno de los más problemáticos de la ciudad.

²⁵¹ La organización de la higiene en Bogotá a inicios del siglo XX estaba regida por el *Acuerdo 7 de 1915*, modificado por los acuerdos *15 de 1918*, el *76 de 1920* y el *6 de 1922* que incluyó a la Dirección de Obras Públicas. El *Acuerdo 7* tuvo antecedentes en el *Acuerdo 5 de 1910* y *17 de 1899*.

²⁵² En el caso particular de Bogotá la estructura urbana heredada de la colonia estaba definida, de acuerdo con lo que manifiesta Juan Carlos del Castillo (2003) en tres componentes básicos, así: la manzana, la retícula ortogonal y la plaza.

XX. Darío Mesa (1984) señala que a raíz de la Guerra de los Mil Días²⁵³ y la separación de Panamá era evidente la debilidad del País y en consecuencia de sus finanzas “de un presupuesto nacional de 6.500.000 pesos había que atender a los gastos inaplazables y cubrir, siquiera en parte, cuatro millones de sueldos atrasados a los funcionarios...” (pág. 90) por lo tanto las inversiones en obras “se hallaban casi paralizadas por la estrechez del mercado y el interés del dinero, que fluctuaba entre el cuatro y el seis por ciento mensuales” (pág. 91). En este contexto, la capital afrontaba dificultades en todos sus frentes y en particular los que tenían que ver con el incipiente desarrollo urbano y la construcción²⁵⁴. Para superar el problema que ocasionaban los ríos, se promovió la *Ley 10 de septiembre 14 de 1915* emitida por el Congreso de la República²⁵⁵ que destinó la suma de \$30.000 para llevar adelante las obras para cubrir y terraplenar, no solo el río San Francisco sino el San Agustín al sur de la ciudad, de tal forma que las áreas que constituyeran sus cauces se convirtieran en calles o avenidas públicas “si el municipio pudiese vencer los inconvenientes que se pudieran presentar”, tal como se establece en su artículo segundo.

Esta decisión, tomada desde la administración implicaba reconocer los ríos como accidentes geográficos problemáticos en la configuración final de la forma urbana de la ciudad. En este sentido, puede decirse que era claro que la retícula se vería definitivamente interrumpida por la sinuosidad de ambos ríos, pero no existía un plan urbano para ese momento que definiera como serían sus bordes y que papel jugaría esta vía en el nuevo espacio urbano. En principio, la ley no determinó que tipo de avenida o calle se diseñaría pues esto se definiría con posterioridad en 1916. Para ese momento lo importante era ocultar ambos ríos para tratar de superar el accidente geográfico manteniendo un plano de comunicación continuo en la superficie y al mismo tiempo resolver el problema de la contaminación, las posibles inundaciones y la insalubridad²⁵⁶. Tres años

²⁵³ Debe considerarse igualmente que después del final de la Guerra de los Mil Días se consolida la Hegemonía Conservadora que inicia con el General Rafael Reyes y donde muchas decisiones políticas pasaban por el filtro de la Iglesia Católica gracias al Concordato de 1886 promovido por el presidente Núñez y firmado por Joaquín F. Vélez quien fue embajador en la Santa Sede.

²⁵⁴ Un caso paradigmático fue la construcción del Capitolio Nacional iniciado en 1847 y que luego de múltiples vicisitudes logró ser concluido en 1926, casi ochenta años después. (Ver *Historia de la arquitectura en Colombia* (Arango S. , págs. 109,110).

²⁵⁵ En la presidencia de José Vicente Concha quien firma la Ley.

²⁵⁶ José Manuel Jaramillo (2004) señala que se trató de una intervención urbana “que inició a fines del siglo XIX sobre el río San Francisco, contó con interrupciones y se reinició en 1919. Posteriormente, los trabajos de canalización hicieron parte de las funciones de la Secretaría de Obras Públicas, creada en 1926 a partir de las necesidades administrativas establecidas en la *Ley 72* del mismo año...Respecto a la canalización de los ríos que atravesaban la ciudad, el *Acuerdo 17 de 1918*, proveyó al Municipio de las herramientas para lograr la expropiación de los predios necesarios para llevar a cabo dicha intervención sobre el río San Agustín... Dicha entidad supervisó e hizo la interventoría de varias obras importantes asociadas a los servicios de acueducto y alcantarillado en Bogotá. Las labores de alcantarillado en la ciudad serían responsabilidad de la S.O.P hasta 1955, año de creación de la Empresa de Acueducto y Alcantarillado de Bogotá”. Tomado de:

antes, en 1923, mediante el Acuerdo 58 de septiembre 14 se había dispuesto que las nuevas vías de la ciudad se debían acoger al plano de Bogotá futuro donde se estipularon cuatro tipos de calles con anchos de doce, dieciséis, veinticuatro y treinta y seis metros. Sin embargo, esta condición no se aplicó para la Avenida Jiménez pues el ancho mínimo se definió en 22 metros, tal como se menciona en el informe de enero de 1926 por parte del director de la oficina de Obras Públicas Municipales Sr. Mariano Melendro y publicado en el diario *El Tiempo* el 1 de enero de ese mismo año²⁵⁷. Allí, el funcionario informa que se ha elaborado el plan y el proyecto de la avenida que ha de reemplazar el antiguo cauce del río San Francisco (ver figura 2-36).

Figura 2-36:

Informe obras públicas de Bogotá 1925



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1926

En el plano de la canalización²⁵⁸ (ver figura 2-31), aprobado por el Concejo Municipal en mayo 30 de 1925, se especifican dos propiedades en la carrera séptima en el lugar del puente de San

Aproximación a la historia institucional de la empresa de Acueducto y Alcantarillado de Bogotá, EAAB-ESP: 1914-2003 en <http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/>

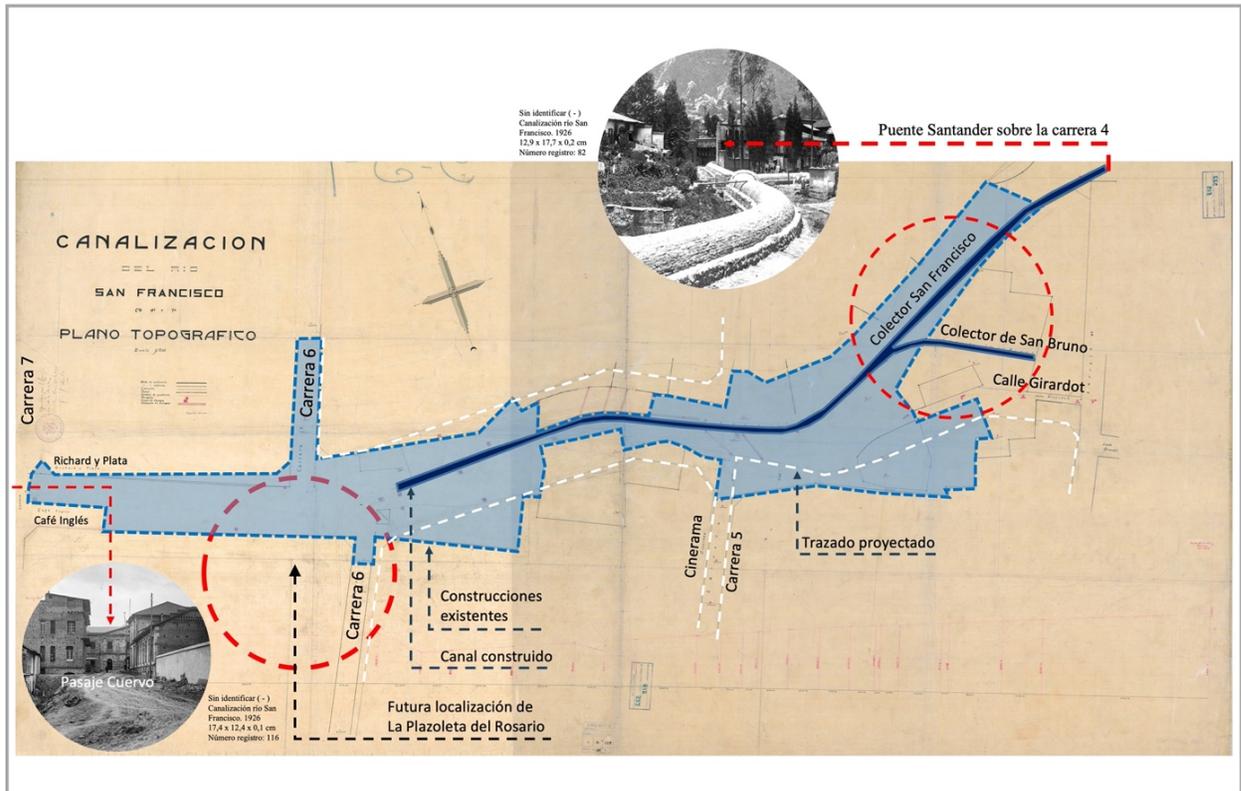
²⁵⁷ También autor del informe de 1926 presentado en la *Sociedad de Embellecimiento*.

²⁵⁸ El plano aparece firmado por Marcelino Herrera. Este podría ser el plano al que se refiere el informe de enero de 1926. Esta información es una deducción a partir de la información recopilada. Vale la pena aclarar

Miguel: el *Café Inglés* en el costado sur y *Richard y Plata* en el costado norte. Entre estos dos predios se ve un tramo de tubería que se interrumpe y que pareciera pasar por debajo del puente. En la parte derecha del plano se aprecia el tramo de canalización del San Francisco que ha empatado ya con la quebrada de San Bruno y que luego se interrumpe en la carrera sexta.

Figura 2-37:

Plano topográfico, canalización río San Francisco 1925



Nota. Tomado de: Archivo de Bogotá y Museo de Bogotá. Plano y fotografías intervenidas por el autor

Es de anotar que, a esa fecha, ya habían transcurrido diez años desde la aprobación de la *Ley 10 de 1915*. El otro punto destacable de este plano es la irregularidad del trazado urbano y de las edificaciones construidas en el encuentro con la forma del río pues, en superficie, parecen replicarse los meandros o bordes del río. La retícula que viene del centro fundacional, en este punto se ve desordenada, como si se estrellara contra el cauce del San Francisco y la carrera sexta se ve

que este es un plano técnico que pertenece al archivo del Acueducto de Bogotá. No es un plano de diseño urbano donde se especifique el perfil de la vía terminada, aunque, sí se incluye un corte en la parte inferior del plano que indica la pendiente desde el puente de la carrera cuarta hasta el puente de la carrera séptima.

desplazada en su continuidad hacia el norte tal como se ve en la actualidad hoy en día como parte de la plazoleta del Rosario. La *Ley 72 de 1926*, en su artículo quinto, establecía que a medida que se fuera concluyendo la obra, los dueños de los predios con frente sobre la vía podían solicitar la apertura de accesos cancelando un impuesto de acuerdo con el tamaño y extensión del frente de la construcción. En tal sentido, se debía realizar un avalúo previo a la canalización pues con esa base se liquidaría luego el pago de los derechos de acceso. En esta ley también se ordenó el levantamiento de los planos correspondientes aprovechando como base los elaborados por la Casa Pearson and Son de Londres de 1907²⁵⁹ (ver figura 2-32).

Figura 2-38:

Plano Casa Pearson & Son de Londres 1907



Nota. Tomado de: Museo de Bogotá, plano intervenido por el autor

Sin embargo, fue hasta marzo 1 de 1916 mediante el *Acuerdo 6* del Concejo Municipal que se crea una junta compuesta por el alcalde de la ciudad, el Personero Municipal y el director de Obras

²⁵⁹ El *Acuerdo 10 de 1926* dispuso el levantamiento del plano del alcantarillado de la ciudad muy seguramente para actualizar el elaborado por la Casa Pearson and Son.

Públicas, además de dos miembros del Concejo y dos vecinos de la ciudad, elegidos por el mismo Concejo. Se solicitó que en el menor tiempo posible se presentaran los trabajos previos para dar cumplimiento a la *Ley 10 de 1915* que correspondía a los planos acotados de ambos ríos incluyendo las secciones (longitudinales y transversales) para cada cuadra, el proyecto detallado de la canalización y los planos de las avenidas que, sobre el cauce terraplenado de los ríos se pudieran establecer, indicando todos los predios que fuera necesario adquirir y finalmente un presupuesto detallado de todas las obras. Adicionalmente, por medio del *Acuerdo 31 de 1917* el Consejo de Bogotá en su artículo único y en cabeza de su presidente Sr. Antonio Samper Uribe decidió que *La calle o avenida que se forme sobre el cauce del río San Francisco, se denominará Avenida Jiménez de Quesada* por petición de la Academia Nacional de Historia.

2.2.5. Las memorias cartográficas en sus respectivas temporalidades redibujan el río, sus bordes y meandros

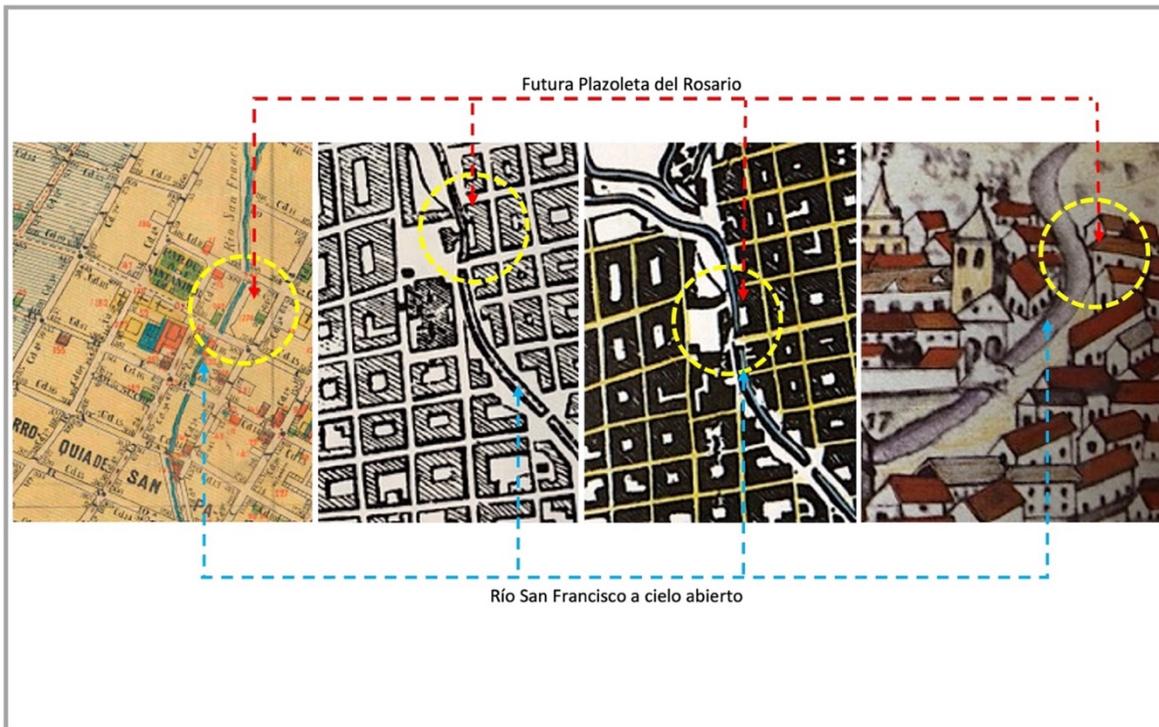
Para rastrear en este primer plano la relación de tensión que presentan los demás elementos estructurantes y la traza urbana heredada de la colonia con el río San Francisco discurriendo a cielo abierto se recurrió a la comparación de diferentes cartografías que, sumadas a otros aspectos como los económicos o los socioculturales, permiten inferir las condiciones que derivaron en esas tensiones percibidas hoy en el espacio urbano.

Las siguientes cartografías muestran, en su orden, el Plano Clavijo de 1894, el Plano de I.F. Holton de 1857, el Plano de José María Lanz de 1824 y el Urbanorama de Joseph Aparicio Morata de 1772 (ver figura 2-39), donde el río no ha sido canalizado y prevalece como accidente geográfico. Se representa como una cinta que se va entretejiendo lentamente con la traza urbana mediante el tendido de puentes que comienza a someter el accidente para dar continuidad a las vías, mientras las manzanas se retroceden ante las condiciones impuestas por el accidente geográfico y que, para ese momento, no se resuelven urbanamente. Este río, en la secuencia inversa desde el Urbanorama hasta el plano Clavijo de 1894, se va empequeñeciendo cada vez más en las cartografías. Mientras en el Urbanorama el borde del río se ve muy parejo y con un caudal enorme que pareciera superar las alturas de las edificaciones aledañas, en los demás planos, comienza a verse la realidad de ese accidente que deja en sus orillas y meandros una cantidad de espacios residuales que se irán incorporando en el trazado de la avenida mientras su cauce disminuye considerablemente.

Esos bordes irregulares muestran la compleja relación que se produjo a lo largo del tiempo entre la manera de tejer el accidente geográfico con la traza urbana. Por otro lado, a partir de otras representaciones cartográficas, se puede comprender el valor dado a esos accidentes geográficos y a la preponderancia de la traza urbana que toma un protagonismo cada vez mayor en las cartografías de la ciudad. En el plano levantado por Agustín Codazzi en octubre de 1849 como inspector del Colegio Militar²⁶⁰ los cerros no se diferencian prácticamente del territorio llano, por lo tanto, la relación entre accidentes y traza urbana se resuelve en la planimetría dando mayor importancia a esta última, mientras los elementos naturales prácticamente desaparecen (ver figura 2-40).

Figura 2-39:

Planos: Clavijo 1894, I.F. Holton 1857, José María Lanz 1824 y el Urbanorama de Joseph Aparicio



Nota. Tomado de: Archivo de Bogotá, plano intervenido por el autor

Ahora bien, según Cuellar y Mejía (2007) este plano tenía el propósito de registrar la nomenclatura de la ciudad, por tanto, podría tratarse de un plano de carácter más informativo²⁶¹. Sin

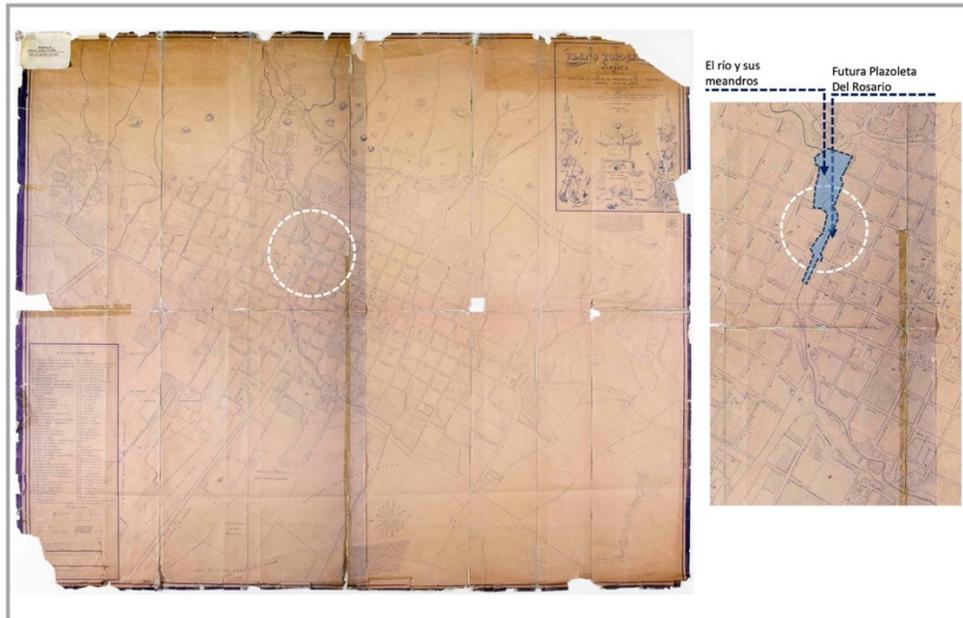
²⁶⁰ Tomado de Archivo General de la Nación, Sección Mapas y Planos: Mapoteca: SMP.2, Bogotá y sus alrededores CO.AGN.SMP.2, REF.I-21. Según lo manifestado en el *Atlas Histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007* (2007) “Este plano es el más conocido, difundido y reproducido de los elaborados durante el siglo XIX” (pág. 32).

²⁶¹ Vale la pena traer a colación, igualmente, el tema de la toponimia que, simbólicamente está vinculada con algún hecho que deviene de las prácticas socioculturales. Es el caso de un sector de la ribera sur del Río San

embargo, como bien dicen estos autores, este fue uno de los planos que contó con mayor difusión durante el siglo XIX. Esta cartografía no cuenta con cotas de nivel que permitan inferir que en la traza sobrepuesta existan pendientes pronunciadas en el costado oriental donde se encuentran los cerros.

Figura 2-40:

Plano Agustín Codazzi 1849 y detalle



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación, plano intervenido por el autor.

<https://www.archivogeneral.gov.co/agn>

Su registro es muy básico y para alguien que no conozca la ciudad le es muy difícil entender la relación entre los cerros como accidente geográfico o barrera natural y la traza urbana como ocupación que se resuelve en un plano con inclinaciones pronunciadas en las cercanías de los cerros y que van disminuyendo a medida que descienden hacia la sabana (ver figura 2-40). Dentro de la nomenclatura hay un hecho que no deja de llamar la atención y es que el río quedará perdido entre dos calles, la calle 14 (en el sur) y la calle 15 en el norte. Esta última se desprende del costado norte del convento de San Francisco en dirección occidente. Es decir, el río carecerá de una nomenclatura que lo nombre, por lo tanto, la vía que lo cubrirá posteriormente deberá ajustarse para resolver el problema de la secuencialidad vial y numérica. El nombre de Avenida Jiménez resolverá el

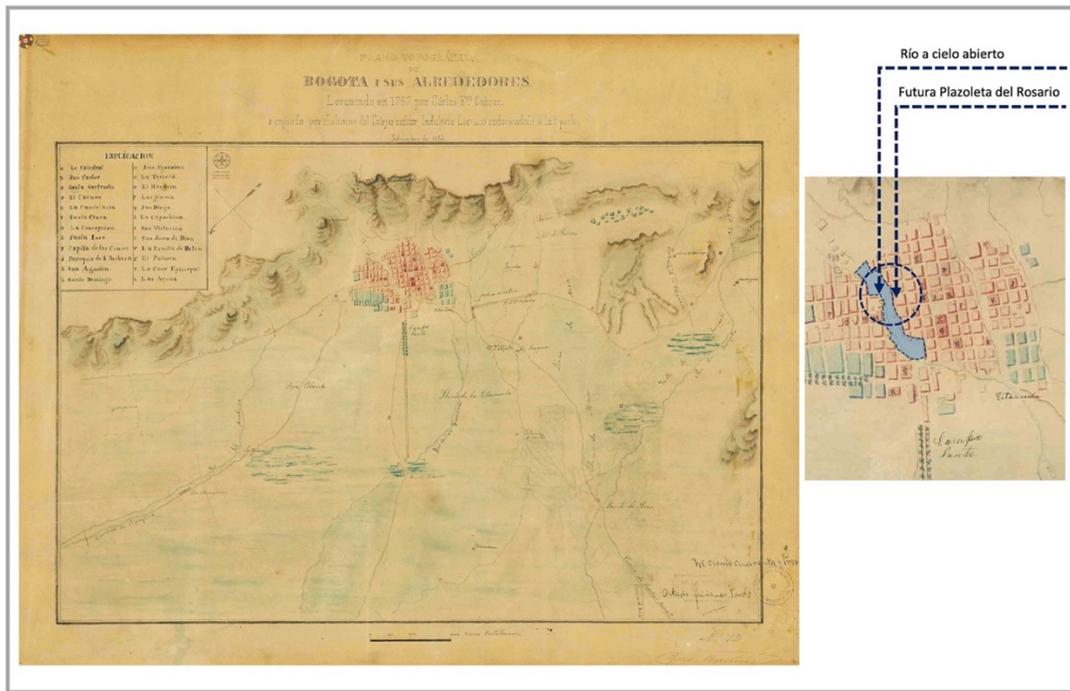
Francisco que en el plano de Codazzi aparece con el nombre de Calle de Chiriquí. Un nombre que desapareció y del cual no quedó ninguna referencia.

problema, pero obligará a una reconvencción de los números de las calles para su integración como parte de la traza, la división predial y la secuencialidad numérica²⁶².

Por otro lado, en el plano de 1853²⁶³ dibujado por Indalecio Liévano, que es una copia del plano de Carlos Cabrer de 1797, los accidentes geográficos y naturales se incluyen con mayor detalle (ver figura 2-41). El río San Francisco forma un cruce con el camino de Tunja que atraviesa la ciudad en sentido norte sur donde continúa como el camino de Fómeque en lo que actualmente es la Carrera Séptima con Avenida Jiménez.

Figura 2-41:

Plano Indalecio Liévano 1853 (Original de Carlos Cabrer de 1797) y detalle



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación, plano intervenido por el autor.

<https://www.archivogeneral.gov.co/agn>

En nota aparecida en el diario *El Espectador* el 4 de agosto de 1938 se hacía referencia a estos dos planos (ver figura 2-42). Termina la nota con una observación sobre la manera de representar el

²⁶² Sobre este tema se presentarán más adelante algunos documentos que muestran el complejo proceso de reasignar direcciones, anchos de vías y nomenclatura definitiva.

²⁶³ Los dos planos tienen una diferencia de cuatro años entre uno y otro. A pesar de que el segundo pudo interpretarse de acuerdo con el modelo del plano Codazzi, se mantuvo bajo las formas de representación ligadas con el plano Cabrer de donde fue tomada la copia.

río San Juan que pasa a ser la quebrada de San Juanito²⁶⁴. Hoy en día el asunto se ha invertido, en la nomenclatura y señalética de la ciudad actual estos cuerpos de agua han pasado a denominarse nuevamente ríos a pesar de mantener sus caudales significativamente reducidos, una operación que apunta más a señalar el carácter simbólico que poseen, pues pareciera que se pretende resignificar la importancia que tenían estos cuerpos de agua en el pasado o a crear una ficción sobre ellos.

Figura 2-42:

Los planos de Bogotá



Nota. Tomado de: Diario El Espectador 1938

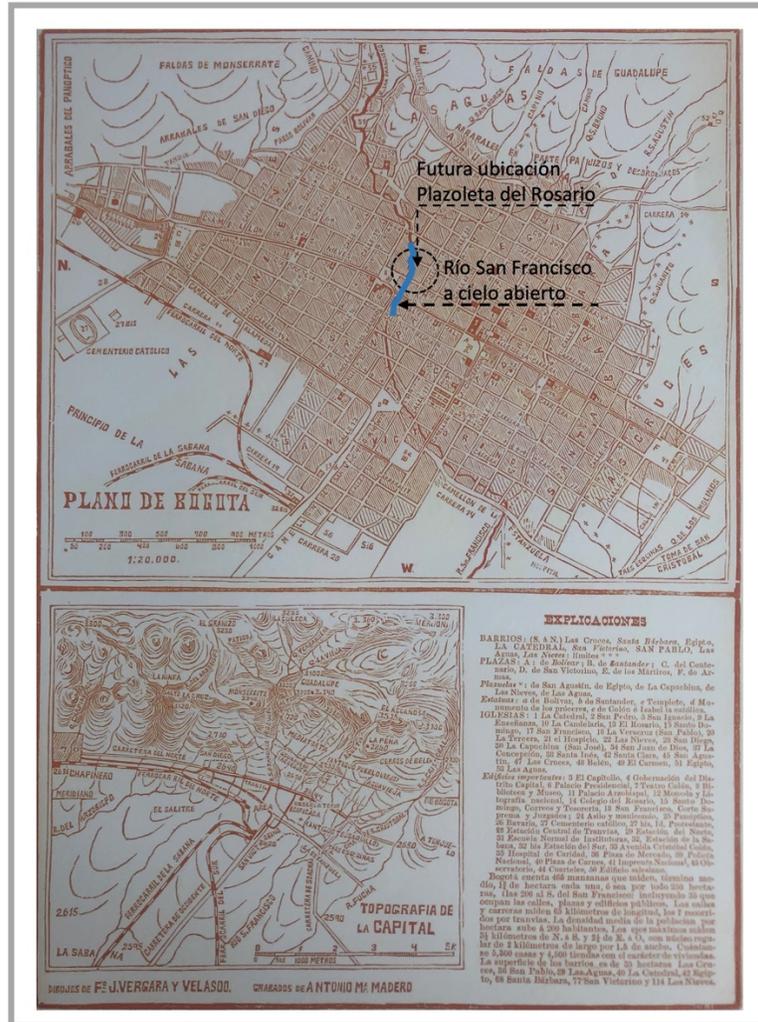
Existe un documento cartográfico que presenta características diferentes (ver figura 2-43), se trata del Plano de Francisco Javier Vergara y Velazco de 1906²⁶⁵ en el que se separan claramente los accidentes geográficos del plano de ocupación. La ciudad vuelve a ser representada como una capa plana superpuesta donde se pierden las cotas de nivel que aparecen por fuera de la retícula bordeando el oriente de la ciudad. Sin embargo, en el plano de la parte inferior se aprecia la complejidad de los accidentes geográficos cruzados por las líneas férreas que llegaban a la ciudad.

²⁶⁴ Una situación que se ha mencionado con relación a las representaciones del río San Francisco.

²⁶⁵ Tomado del *Atlas Histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007* (2007).

Figura 2-43:

Plano Vergara y Velazco 1906



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación, plano intervenido por el autor.

<https://www.archivogeneral.gov.co/agn>

En el plano superior, se acentúa la presencia del río San Francisco y, en menor medida, el río San Agustín²⁶⁶ como los elementos que ponen en tensión la lógica entre las formas de ocupación y esos accidentes geográficos en particular. Desde el momento de la fundación, la ciudad se había visto obligada a instalar una serie de puentes para superar esos irregulares bordes del río San Francisco con el fin de conectar el centro fundacional con las periferias de la ciudad y en particular, con el acceso principal a la Santa Fe colonial que se hacía desde el norte por el antiguo camino a

²⁶⁶ Se alcanzan a percibir otras fuentes hídricas de menor tamaño.

Tunja. De acuerdo con el *Atlas Histórico de Bogotá 1538-1910* (2004) los puentes construidos sobre el río San Francisco fueron: Holguín, del Libertador, de Boyacá o de Las Aguas, de Colón, de Santander, Frutos Joaquín Gutiérrez o de Latas, San Francisco o San Miguel, de Cundinamarca, Antonio Baraya, García Rovira o de Murillo, de los Micos o Sucre, de San Victorino o Diego Padilla, de Acevedo y Gómez, de Los Mártires, de Núñez o Ignacio de Herrera, Arrubla o José Miguel Pey, Caldas y puente Uribe o José María Ortega (págs. 254, 255, 256, 257). La vida de estos ríos, en particular del San Francisco, estuvo ligada al sostenimiento de la ciudad, no solo como proveedor de agua potable, sino para el funcionamiento de algunos molinos que aprovecharon el caudal para su funcionamiento y como lugar para depositar allí sus desechos²⁶⁷.

Otros documentos que permiten tener una idea más precisa de la relación entre el accidente geográfico y la ciudad, en este primer plano, se encuentra en fuentes que registraron las condiciones existentes en diferentes momentos cuando el río aún corría a cielo abierto²⁶⁸. Estos registros atienden diferentes miradas acerca de las condiciones del río y a lo que representaba para los habitantes de la ciudad. Se encuentran algunas de carácter nostálgico tratando de imaginar lo que pudo ser alguna vez este sitio de la ciudad, mientras otras reflejan las condiciones más críticas en esa relación entre ocupación y accidente geográfico o simplemente muestran un hecho urbano relacionado con la infraestructura de la ciudad como fue el caso de los grabados de Moros Urbina que registraron los puentes construidos a lo largo de la ribera del río y que se publicaban en el *Papel Periódico Ilustrado*. Una pintura que rememora uno de estos puentes pertenece al maestro Ricardo Borrero Álvarez²⁶⁹. Se trata de un óleo del puente Gutiérrez o de Latas en el cruce de la actual carrera sexta con Avenida Jiménez que apareció publicado el 4 de agosto de 1938 en el diario *El Espectador* con motivo de la celebración del IV Centenario de Bogotá (ver figura 2-44). De acuerdo con Daniel Samper Ortega (1938) este puente fue construido en 1846 y reformado en 1868. Dice “Las viviendas infelices de la derecha fueron reemplazadas por los bellos edificios de la Compañía Colombiana de Tabaco, “El Tiempo”, Edificio Santa Fe, Banco Prendario Municipal, etc. Antaño fue llamado “Puente Gutiérrez, y más tarde de “Los Micos”” (pág. 208). Aunque este cuadro se encuentra orientado hacia el occidente, se incluye como parte de este primer plano pues lograr dar una idea muy clara de cómo pudo ser este cruce y la relación entre la cuenca del río y los bordes

²⁶⁷ Al respecto dice Germán Mejía (2000) que “dicha corriente fue utilizada para alimentar dos de los acueductos de Bogotá y mover varios de los molinos que existieron en la ciudad desde los primeros siglos coloniales” (pág. 67).

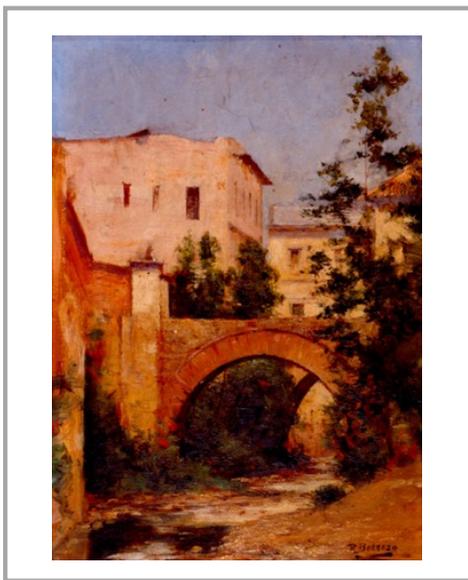
²⁶⁸ Se trata de pinturas, grabados o fotografías, en su mayoría fechadas a finales del siglo XIX o principios del siglo XX.

²⁶⁹ Esta obra hace parte de la colección del Banco de la República con el registro AP3121 dimensiones 30,2 x 21 cm. Título *Puente sobre el río San Francisco*. Técnica: óleo sobre madera. No se indica fecha.

construidos que invadían su ronda. Borrero da cuenta de un río que discurre plácidamente en un momento del día donde la atmósfera, teñida de un cálido amarillo Nápoles, recoge la frescura cercana de los meandros del río²⁷⁰. A diferencia de otros grabados o fotografías, aquí el río no se presenta encañonado y con una diferencia de nivel importante entre la ciudad y el cuerpo de agua como era en realidad.

Figura 2-44:

Puente sobre el río San Francisco, óleo sobre madera del maestro Ricardo Borrero Álvarez, S.F.



Nota. Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República
<https://www.banrepcultural.org/bogota/biblioteca-luis-angel-arango>

La memoria del río se torna evanescente y solo es traída al presente en la toponimia impuesta desde la colonia cuando se suplantó el nombre indígena del río o en algunos relatos que han quedado para la historia como el que cita Antonio Gómez Restrepo (1938) cuando menciona las descripciones hechas por don Lucas Fernández Piedrahita, Obispo de Panamá, al visitar la ciudad en el lejano siglo XVII donde mencionaba las cuatro plazas y los cinco puentes de arco que existían en la ciudad²⁷¹. Puentes que se encontraban “sobre los dos ríos que la bañan, de San Francisco y San Agustín, para la comunicación de unos barrios con otros; y el de San Francisco es tan provechoso a la ciudad, que además del agua que reporta a muchas fuentes particulares, forma una acequia con

²⁷⁰ En el fondo se aprecia el puente de San Miguel sobre la carrera séptima.

²⁷¹ Dice el autor que Lucas Fernández Piedrahita es “El más elegante de nuestros historiadores coloniales” (pág. 30).

que dentro del círculo de la población muelen ocho molinos” (pág. 31). En la actualidad, el resplandor en la noche o Vicachá para los Muiscas no brilla más con el fulgor de las estrellas²⁷².

2.2.6. Lógicas en pugna o el encadenamiento de las utopías modernizadoras. El accidente geográfico y la configuración del espacio urbano en la Avenida Jiménez

Los sustratos más ocultos que acompañan el trasegar del río San Francisco y que de alguna manera son indicio de las primeras evidencias de una relación ambivalente y de tensión con los modos de ocupación se remontan al momento de la fundación de la ciudad y al largo período colonial. José Luis Romero (1976) señala que los diseños urbanos de las ciudades de origen hispano se fundamentaron en modelos geométricos racionalistas que se superpusieron, no solo en los lugares sin preexistencia de ocupación, sino en los territorios habitados ya por comunidades aborígenes donde existían unas estructuras socioculturales muy consolidadas. Esa imposición de modelos urbanos abstractos sobre la geografía americana se sostuvo en discursos que mezclaron los preceptos religiosos, en particular en las primeras fases de ocupación, con las ideas políticas y económicas que llevaron a lo que Alfonso Reyes (2012) llamó un nuevo orden teórico hecho de utopías y repúblicas perfectas para ser hecho realidad en estas regiones promisorias que ya no cabían en Europa²⁷³. Una América hispana que quedó signada por unos ritmos, que, a decir de este autor, intentaron ponerse a tono con los europeos y que han saltado de etapa en etapa sin que se dé tiempo a que madure ninguna de ellas, es decir, en una dialéctica constante.

En términos espaciales, puede decirse que ha existido una tensión constante entre aciertos y desaciertos, pues ambas lógicas, la de la Geografía y la de la Ocupación, están sometidas a los cambios de rumbo que han motivado las diversas visiones de mundo y sus discursos que, mediante la implementación de diferentes modelos urbanos, las instrumentalizan. En sus constantes cambios de dirección, las ciudades como Bogotá y el lugar donde se asientan, han conservado las huellas de esas acciones hasta el presente como es el caso del río San Francisco. Sus alcances son de diferente

²⁷² En el tercer plano se amplían aspectos que tiene que ver con el río discurriendo a cielo abierto.

²⁷³ Esta visión la comparte Eugenio O’Gorman (2016) quien en *La invención de América* señala que: “El primer camino, hemos dicho, consiste en adaptar las nuevas circunstancias a la imagen del modelo, y no por eso, ciertamente, América deja de ser sí misma, puesto que cumple el programa original de su ser histórico. Ahora bien, ese fue el rumbo que, en términos generales, orientó la acción ibérica en el nuevo mundo. Si se examinan los principios que la guiaron en su política colonizadora, ya en la esfera de los intereses religiosos, políticos y económicos, ya en la relativa a la organización de las relaciones sociales, se advierte que la norma consistió en transplantar en tierras de América las formas de vida europea, concretamente la ibérica” (pág. 195).

orden pues obedecen, en mayor medida, a las estrategias de dominio territorial que han orientado esas formas de ocupación urbana y a los acuerdos sociales establecidos en las normas y reglamentaciones que les dieron orden y sentido. La expresión *dominio territorial*, lleva implícito el deseo de sometimiento bajo la premisa de que lo que existe, es decir, aquello que se quiere dominar, debe ser reordenado u organizado de acuerdo con las visiones de mundo que orientan a quienes desean ejercer ese dominio. Este principio fue claro en la conquista de la América Hispánica que no solo impuso unos singulares modelos de ocupación sobre ciudades preexistentes²⁷⁴ sino en territorios abiertos donde la naturaleza ejercía dominio pleno.

En las primeras etapas de ocupación, durante ese primer período, prevaleció, entonces, la necesidad de dominio de una naturaleza considerada hostil para acondicionar un medio apto para la subsistencia de los nuevos pobladores. Tanto en ese período como en el colonial, los recursos naturales fueron utilizados principalmente para la sobrevivencia a pesar de que muchos de ellos estuvieran vinculados con el universo simbólico de las culturas prehispánicas como eran los cerros, las lagunas, los ríos, etc., y que perviven en la actualidad marcados con las huellas de las sucesivas intervenciones urbanas o como símbolo de sus respectivas ciudades²⁷⁵. El trazado de Santa Fe de Bogotá, de acuerdo con Salcedo (1996), tiene su origen en la traza Limeña²⁷⁶ que presentaba unos

²⁷⁴ Aunque no se trata en esta investigación el tema de los asentamientos prehispánicos pues obedecían a otras lógicas, vale la pena citar a Carlos Niño (2006) quien señala que el modo de ocupación del territorio por los indígenas no es un sistema único y puro, inmutable y estático. En este caso, un primer acercamiento plantea “esta síntesis apretada y esquemática, organizada sobre un esquema hexagonal: mito / rito / sociedad, correspondiente a las estructuras mentales, más territorio / arquitectura / objeto como los artefactos en que se materializan aquellas estructuras” (pág. 38). De acuerdo con esto, esos seis elementos “son integrados por el Chamán” quien determina los lineamientos a seguir.

²⁷⁵ Como los ríos San Agustín y San Francisco en Bogotá o los cerros de Pan de Azúcar en Río de Janeiro y Monserrate en Bogotá, para citar algunos casos.

²⁷⁶ Dice Salcedo (1996): “El tipo de traza regular, de manzana cuadrada, que se difundió por el área del antiguo Virreinato del Perú a partir de la fundación de Lima, adoptó también la forma final de la plaza mayor cuadrada que reúne las casas del cabildo, la iglesia mayor, el rollo y los soportales del comercio; es decir, las actividades comunitarias del vecindario... Gonzalo Jiménez de Quesada aplicó a Santa Fe la traza limeña en 1539 y, después de él, siguieron su ejemplo los fundadores de las otras ciudades y villas del Nuevo Reino de Granada: Tunja, Pamplona, Leiva” (págs. 64, 69). Eiximenis (2004) en sus recomendaciones sobre las fundaciones señala: “La ciudad habrá de tener su puerta principal hacia oriente, porque en oriente nació Cristo, porque los filósofos consideran esta parte del mundo la más noble, porque allí se inicia el movimiento del cielo y de todos los planetas, porque en oriente estuvo el paraíso terrenal, porque allí vendrá Dios a juzgar al mundo al fin de los tiempos, y porque hacia oriente miró Cristo al ascender a los cielos. En el centro de esta ciudad ha de situarse la catedral, bien dotada en el edificio y en las personas del obispo y sus canónigos; además habrán de construirse iglesias convenientemente dotadas para el servicio divino; en los extremos de la ciudad estarán los clérigos regulares, los monasterios, situados unos y otros a la misma distancia y todos bien equipados para que los monjes y frailes no salgan del convento o monasterio pretextando que tiene que ganarse la vida... Sobre la forma de la ciudad hay muchas opiniones pero entre los cristianos se considera que la forma más hermosa y ordenada es el cuadrado que permite abrir puertas en el medio de cada lado, a quinientos pasos de cada esquina, lo que daría un perímetro de cuatro mil pasos” (pág. 18).

rasgos más regulares en su conformación con una plaza central y unas manzanas regulares que se iban extendiendo sobre los accidentes geográficos sin considerar la topografía tal como sucedió con el trazado perpendicular hacia los cerros en la mayoría de sus calles. En términos generales y tal como señala este autor, puede decirse que, al inicio de la ocupación, el código urbano del proyecto filipino promovía el modelo ideal de ciudad que parecía inspirado en los patrones que ya se habían delineado en las primeras colonias puesto que las características de la ciudad indiana ya estaban presentes en la traza que hizo Nicolás de Ovando en Santo Domingo en 1502. Estas implantaciones tuvieron dos componentes: la tradición del campamento romano y la ciudad ideal cristiana que se funden en el trazado de la ciudad indiana como la nueva Jerusalén o Jerusalén celestial²⁷⁷. De acuerdo con lo establecido por Salcedo (1996), esos modos de ocupación se adelantaron en tres fases: el proyecto colombino, el proyecto ovandino y el proyecto filipino²⁷⁸. En las ordenanzas que guiaron este proceso se consignaron las normas generales sobre el trazado²⁷⁹, los actos simbólicos que intervenían en ello y las distribuciones de los solares que se disponían de acuerdo con las características particulares de cada nuevo emplazamiento²⁸⁰. Pero ese modelo geométrico abstracto

²⁷⁷ Señala Jaime Salcedo (1996) que “El origen renacentista de la traza parecía tener más fundamento, pues se cree generalmente que las ciudades ideales son una propuesta exclusiva del Renacimiento, y que el rigor geométrico de la castramentación romana pudo redescubrirse en la Edad del Humanismo” (págs. 35, 36). En *Geometría de las ciudades* José María Sornado (2020) dice que el modelo aplicado en América fue la cuadrícula “a imagen del campamento militar de Santa Fe, construido por los reyes Católicos para el largo asedio de Granada (1483-1492) y luego convertido en núcleo urbano estable” (pág. 69). En la traducción que hace José-Luis Martín (2004) de los textos de Francesc Eiximenis se pueden constatar no solo las recomendaciones para el trazado y la fundación sino el discurso que sostiene el acto de toma de posesión. Dice: “Las ciudades tienen como último objetivo rendir culto y gloria a Dios, señor de cuanto existe, y desde los primeros momentos han de contar con la bendición divina a través de los eclesiásticos encargados de acudir en procesión solemne al lugar donde se edificará la ciudad y de rociar con agua bendita el solar; conviene que la primera piedra sea puesta por un obispo o persona eclesiástica revestida de pontifical y que al tiempo diga “La soberana piedra angular que es Cristo quiera por su misericordia fundar esta ciudad para mayor gloria de sí mismo y salvación de quienes la habitan y en vivan”. A las palabras del obispo responderá el pueblo puesto de rodillas con un “amén”, repetido tres veces en recuerdo y reverencia de las tres personas de la Trinidad. Hecho esto pueden iniciarse las obras” (pág. 18).

²⁷⁸ El proyecto filipino corresponde al conjunto de disposiciones consignadas en *El orden en que se ha de tener en Descubrir y Poblar* emitido por Felipe II en julio de 1573. Ver Jaime Salcedo (1996) *Urbanismo Hispano-Americano. Siglos XVI, XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española, su génesis y su desarrollo teórico y práctico*.

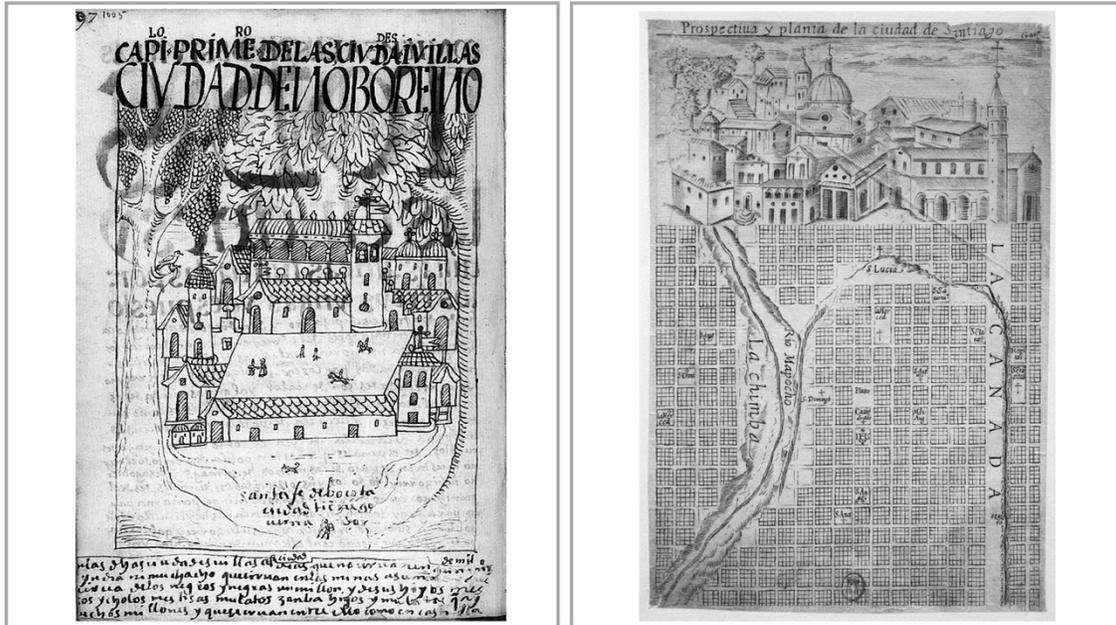
²⁷⁹ Silvia Arango (1989) dice que “el espacio urbano no es el trazado urbano. El trazado cartesiano, geométrico y regular, es una abstracción, una reglamentación, una norma, que puede existir (y de hecho existió aquí), antes que las construcciones. El espacio urbano, por el contrario, es algo definido, formado por una arquitectura concreta y es el resultado de las construcciones mismas... El trazado es una construcción mental consciente, mientras que el espacio público resulta por lo general de una acción directa sin que preceda una planeación previa... El trazado original de nuestras ciudades es un hecho cultural del siglo XVI, mientras el espacio urbano es una lenta construcción de los siglos XVII y XVIII” (pág. 68).

²⁸⁰ Humboldt, por ejemplo, anota: “¿Por qué se construyó Honda en el valle cerrado y no en una de las mesetas aireadas y hermosas? Así se pregunta uno en América ante cada ciudad, Caracas, Trinidad de Cuba, Habana... Porque cada posición de una ciudad es siempre casual, porque los españoles han seguido ciegamente a los indios, y en todas partes se han radicado allí donde los indios ya tenían poblaciones considerables” (pág. 70).

no siempre se sobreponía sobre la geografía modelándola y acondicionándola de acuerdo con las necesidades de cada lugar²⁸¹. En los primeros trazados es claro que existe alguna intención de adaptabilidad puesto que las calles no se trazaron de manera recta y continua como sucede en ciudades como Honda o Cartagena de Indias²⁸². Posterior a este momento, el orden y la regularidad van tomando protagonismo y se transforman en principios ordenadores del trazado de la ciudad (ver figura 2-45).

Figura 2-45:

Santa fe de Bogotá por Felipe Guamán de Ayala y Santiago de Chile por Alonso de Ovalle



Nota. Tomado de: <https://es.m.wikipedia.org/wiki>

Estos diferentes estadios respondían a visiones de mundo que, transformadas en modelos urbanos abstractos, cumplieron un papel efectivo en la ocupación del vasto territorio americano durante ese largo período. Marina Waisman (1995) dice que: “las ciudades en Hispanoamérica se

²⁸¹ Para Ramón Gutiérrez (1992) esos modelos no se implantaron tal como se esperaba: “En efecto, si las Ordenanzas de Felipe II tuvieron particular fortuna en lo que hace a las características de los asentamientos y a la definición de sus emplazamientos, un tema que tenía larga experiencia desde los textos vitruvianos hasta las ideas de San Agustín y Santo Tomás de Aquino, como ha demostrado el Padre Gabriel Guarda, sus rígidas estipulaciones sobre la traza urbana no lograron concretar una sola ciudad en América que respondiese totalmente a sus explicitaciones” (pág. 52).

²⁸² Manuel Lucena (2006) anota que: “Aunque la cuadrícula fue reconocida característica del proceso urbanizador hispanoamericano, se demostró que abundaban las excepciones, dependiendo de la orografía del asentamiento, de su propio carácter e historia local, o de las particularidades y destrezas de los fundadores en materia urbanística” (pág. 23).

trazaron a la manera de las utopías: una traza cuadrículada que hace caso omiso del lugar, de su posible historia, o de su topografía: un modo de convertir *un lugar en cualquier lugar*” (pág. 48). En este sentido, las ciudades de origen hispano estuvieron acompañadas de una arquitectura que hacía parte de la configuración urbana que terminaba por articularse al discurso político-religioso imperante²⁸³. Con sus llenos y vacíos la ciudad se fue organizando de acuerdo con esos patrones definidos previamente con volúmenes que no superaban los dos pisos, a excepción de iglesias o capillas cuyas espadañas y torres marcaban con su verticalidad el punto más alto de las poblaciones como fue el caso de Santafé de Bogotá. Bajo esta lógica discursiva de dominio territorial, los accidentes geográficos se transformaron en obstáculos a superar, como fue el caso del río San Francisco y otros afluentes como el San Agustín, no solo para proveer de agua a la ciudad y para instalar algunos molinos sino como lugar para depositar sus desechos. En el caso de los cerros orientales, se usaron para la explotación maderera para alimentar los fogones de las casas bogotanas. Por esas razones, esos accidentes geográficos se vieron alterados radicalmente lo que dio lugar a que surgieran tensiones en las maneras en qué eran incorporados bajo la lógica de los discursos de la ocupación y que, a lo largo del tiempo, han tenido que ser resignificados como parte de las nuevas visiones de ciudad y de la operatividad de sus modelos urbanos²⁸⁴.

Las ciudades latinoamericanas, nacidas en su mayoría como *idea de ciudad*²⁸⁵, tal como señala Jaime Salcedo (1996), resultan no solo de la imposición de esa racionalidad para controlar el territorio, cuya operatividad está muy vinculada con la condición de la modernidad misma, sino como producto de la informalidad que ha acompañado los procesos de ocupación y que, en cierto sentido, se ha convertido en un atributo que las singulariza²⁸⁶. Lefebvre (2013) dice que el caso de la ciudad hispanoamericana merece especial interés en cuanto a la fundación por parte y “en” un

²⁸³ Es necesario anotar que la necesidad de geometrizar no operó únicamente en las trazas de la América Hispana. Desde las primeras ciudades de la antigüedad las formas geométricas han estado vinculadas a las distintas formas de ocupación.

²⁸⁴ A tales consideraciones, se deben sumar otras de orden cualitativo, pues tal como señala Sibyl Moholy-Naghy (1970), la ciudad es también una configuración simbólica localizada en la superficie de la tierra. La naturaleza de esos desacuerdos y tensiones merecen especial atención cuando se habla de paisaje urbano.

²⁸⁵ Dice Salcedo (1996): “A diferencia de las ciudades europeas, que crecieron y se transformaron a golpes de arquitectura, las ciudades americanas fueron *idea de ciudad* que con el tiempo -a veces después de mucho tiempo- llegaron a ser arquitectura” (pág. 32).

²⁸⁶ Horacio Capel (2002) prefiere utilizar el calificativo de “no reglados” para mencionar el tipo de asentamientos primitivos pero que es aplicable a los actuales de tipo informal. Al respecto dice: “La forma primera de crecimiento de los núcleos de poblamiento y la más general es el crecimiento no planificado, en el que la expansión se realiza siguiendo los ejes de comunicaciones, a partir de la aldea o del núcleo inicial. Algunos han llamado a ese crecimiento «orgánico», como si fuera natural. Otros lo han denominado espontáneo. Quizás podríamos calificarlo como no reglado, es decir, no sujeto a precepto, ordenamiento o regla urbanística” (pág. 99).

imperio colonial que estuvo acompañado de la producción de un inmenso espacio llamado Hispanoamérica²⁸⁷. Según el autor, estas ciudades se construyen sobre un plano definido por una ordenanza que reunía tres directrices: descubrir, poblar y pacificar. Define la ocupación del territorio y lo reorganiza bajo una autoridad administrativa y política del poder urbano. El autor puntualiza que muchos historiadores califican esta ciudad como un producto artificial, sin embargo, dice “Olvidan que este producto artificial es también un instrumento de producción; que esta superestructura extraña al espacio original y sirve de medio político para introducir una estructura económica y social...” (pág. 202). Pero, la anotación más pertinente en esta discusión, es que el autor sostiene que ese espacio social se genera a partir “de una forma racionalizada, teorizada, que sirve de instrumento y que permita *violentar*²⁸⁸ un espacio existente” (pág. 202), es decir, dos lógicas que entran en pugna²⁸⁹.

Ahora bien, si las acciones se concentraban en el espacio dominado por la ocupación urbana, los espacios naturales continuaban siendo lentamente resignificados e incorporados como parte de la

²⁸⁷ Lefebvre (2013) dice que “Es un espacio muy apropiado para estudiar de qué modo las ciudades coloniales de América Latina fueron fundadas durante el Renacimiento en Europa, es decir, en un momento en que surgen los estudios sobre la antigüedad, la historia, las constituciones, la arquitectura y los planes de las ciudades” (pág. 201).

²⁸⁸ Las cursivas son del autor de esta investigación.

²⁸⁹ Por otro lado, se debe mencionar que estas primeras ciudades también contaron con una condición especial y es que estaban amparadas con un estatus jurídico que les permitía cambiar su localización. Esto lo aclara Alain Musset (2011) quien estudia esa condición de la ciudad colonial. En esto coincide con Lucena (2006) quien señala que Nicolás de Ovando con el traslado de Santo Domingo inauguró el fenómeno de las ciudades “portátiles”. Es decir, que por esa condición las ciudades podían ser desplazadas por “causas de pobreza, sanidad, ataque indígena o catástrofe de vecinos y pobladores con sus familias, servidores, enseres y animales a otro lugar, pero sin cambiar de urbe” (pág. 39). Romero (1976) por su parte, insistía en que no sería tan fácil trasladar la traza del papel al terreno, puesto que ello significaba transmutar una ideología en una política. Lo anterior indica que, respecto a su localización, no se contaba en muchos casos, con un conocimiento exacto de las condiciones geográficas sobre las cuales se asentaban las nuevas ciudades dando como resultado la necesidad de su reubicación. Esta discusión la plantea y desarrolla ampliamente Musset (2011) en su investigación, en particular en lo que respecta a la necesidad de desplazar muchas de las ciudades del nuevo mundo debido precisamente a que muchas de ellas se asentaron en lugares que no reunían las condiciones de estabilidad requeridas para su permanencia. De acuerdo con el autor, durante el período de la Colonia, solo en el territorio correspondiente a Colombia (incluida Venezuela) se alcanzó la cifra récord de 45 ciudades que fue necesario relocalizar. Dice Musset (2011) que “la diferencia entre el pensamiento científico de los españoles y las realidades geográficas del Nuevo Mundo se fue borrando muy lentamente entre el siglo de la Conquista y el de las Luces. A lo largo de más de 300 años, se repitieron los mismos discursos inspirados en la antigüedad griega y latina para tratar de resolver los problemas de geofísica y de climatología que sobrepasaban con mucho las competencias de los eruditos formados en el lugar o incluso en las universidades de la península Ibérica” (pág. 30). Para Musset (2011), este fenómeno implica preguntarse acerca de las concepciones urbanas de sus fundadores, su función dentro del territorio y “comprender mejor las relaciones, en ocasiones conflictivas, que oponían a los ciudadanos con su entorno, a la vez mal comprendido y aceptado” (pág. 30). Esta decisión, que conllevaba un gran peso político y económico, permitía también corregir los errores derivados de ese desconocimiento, pero, que no modificaron la manera de implantarse basada en los modelos abstractos.

totalidad del nuevo espacio construido. Las lógicas parecieran divergir en el sentido de que la apropiación urbana inserta un nuevo espacio de relaciones (económicas, políticas y socioculturales) que entran a funcionar a una velocidad diferente a la de la naturaleza. Lefebvre (2013) es muy crítico pues insiste en que el espacio geométrico de América Latina “permite la extorsión, el saqueo, en provecho de la acumulación en Europa occidental. Las riquezas producidas escapan por ese tejido” (pág. 202).

Por otro lado, la resignificación de la naturaleza empezará a funcionar bajo los preceptos religiosos impuestos desde la conquista y la colonia que suplantaron los mitos originales indígenas asociados a los accidentes naturales por el nuevo santoral católico²⁹⁰ renombrando ríos, montañas o sitios específicos acompañados de construcciones para su culto. En el largo período que va de la colonia al siglo XIX, momento de las independencias, la naturaleza pasará por varios momentos hasta la llegada de Humboldt que instaura una nueva mirada de carácter científico sobre ella. Citado por Frank Holl (2001) Humboldt dice en 1799: “Coleccionaré plantas y animales, estudiaré la temperatura, la elasticidad, la composición magnética y eléctrica de la atmósfera, la descompondré, determinaré las longitudes y los paralelos geográficos, mediré montes; pero, en realidad, este no es mi objetivo final” (pág. 13). Ese objetivo final se enfocaba en la descomposición del paisaje en partes medibles y cuantificables²⁹¹. “Mi verdadera y única finalidad es investigar cómo se entretrejen todas las fuerzas naturales, la influencia de la naturaleza muerta sobre el mundo vivo animal y vegetal (2001). Esta pasión de Humboldt quedará reflejada en sus dibujos y acuarelas donde el paisaje se transforma en una serie de códigos, datos y nombres para su correcta clasificación²⁹². Sin embargo, la lógica de la ocupación y la lógica de la geografía continúan funcionando con desfases y fracturas. En las ciudades, la naturaleza se integrará ya domesticada y renaturalizada hasta mucho más tarde, hacia finales del siglo XIX, como parte de un régimen estético que se introduce en los postulados urbanos donde el embellecimiento, de la mano del higienismo, instaura en parques,

²⁹⁰ Es el caso de muchos cerros tutelares donde se construyeron templos católicos como Monserrate en Bogotá.

²⁹¹ El mejor ejemplo de esto en la Nueva Granada fue la Expedición Botánica dirigida por el sabio Mutis. De hecho, Humboldt se contactaría con él para compartir sus experiencias y conocimientos. En uno de sus escritos Humboldt (pág. 70) dice: “Mutis, quien ha tenido una influencia tan grande en la ilustración de esta región, fue el primero que se atrevió en Santa Fe, 1763, a demostrar, en un programa, las ventajas de la filosofía newtoniana sobre los peripatéticos y enseñó la primera públicamente como catedrático de matemáticas del Colegio del Rosario. Los dominicos, que juran sobre los escritos de Santo Tomás, quisieron acusarlo de hereje y denunciarlo a la inquisición, pero sin éxito” (pág. 70).

²⁹² “La estrategia de Humboldt, sostiene con convicción Farinelli, consiste en utilizar políticamente un doble sentido, donde una misma palabra expresa dos significados distintos y uno de ellos – el más común y frecuente (el de naturaleza estética y literaria) – prevalece, mientras el segundo (con una acepción objetiva, material y concreta, incluso científica) queda en el fondo”, afirma Minca (Nogué & Ed., 2008, pág. 216).

alamedas y avenidas las nuevas escenografías que consolidan lo que José Luis Romero (1976) denomina ciudades burguesas²⁹³.

Sin embargo, los accidentes geográficos como el río San Francisco continuaran siendo objeto de explotación hasta muy entrado el siglo XX. En algunos casos, por el alto índice de degradación se adoptan programas de saneamiento para llevar adelante canalizaciones y otro tipo de obras con el fin de ocultar el problema e imponer modelos urbanos acordes a los nuevos tiempos, como se verá más adelante. De acuerdo con lo expuesto, los modelos urbanos abstractos que se han impuesto a lo largo del tiempo como *deseo* o *idea de ciudad* sobre la geografía de las ciudades latinoamericanas como Bogotá no han reconocido, en la mayoría de los casos, los valores naturales asociados a las características singulares de sus territorios, tal como sucedió con el río San Francisco.

En la consolidación del espacio urbano de la ciudad, los accidentes geográficos han sido asimilados bajo dos premisas esenciales; la primera, es que algunos de ellos continúan vinculados con lo simbólico que, en la mayoría de casos, viene heredado del pasado. Es el caso del cerro de Monserrate o el mismo río San Francisco que, aunque oculto, se mantiene presente en la memoria urbana de la ciudad, de manera contradictoria, como una ausencia, es decir, como una tensión que está presente en la paradoja. Con la aceleración de los procesos de modernización, muchos de estos accidentes geográficos ya afectados por el mal uso como el caso de ríos y quebradas, desaparecieron con canalizaciones, ensanches o procesos de renovación urbana que modificaron grandes áreas de la ciudad al privilegiar la movilidad vehicular. La segunda, con los discursos que empezaron a imponerse hacia finales del siglo XX y en lo que va corrido del siglo XXI donde estos mismos elementos naturales empezaron a ser resignificados desde diferentes campos como la ecología, el patrimonio y la sostenibilidad en las nuevas políticas públicas y en los instrumentos de planificación como los Planes de Ordenamiento Territorial, obligando, en muchos casos, a revertir decisiones tomadas en el pasado para recuperar algo del significado que tuvieron para la memoria de la ciudad. Estas acciones pueden verse dentro de esos nuevos planes urbanos que han intentado devolver las nociones de proporción y escala a la relación entre peatón y espacio público al

²⁹³ Pueden mencionarse varios casos como el de la *City Beautiful* cargada de monumentos y espacios de celebraciones centenaristas, el pintoresquismo presente en muchos barrios y escenarios de la vida urbana de las primeras décadas del siglo XX o la de la ciudad funcionalista con una estética de limpieza formal y del espacio urbano producto del urbanismo científico. Bogotá no ha sido ajena a estos modelos y de ello se hablará en el segundo momento de la metodología donde se procedió a individualizar los elementos que estructuran el paisaje urbano y los discursos que los sostienen.

privilegiar su uso en entornos donde se destacan esos elementos en un proceso que se podría denominar como de renaturalización.

A continuación, se presenta la individualización de las edificaciones de acuerdo con la secuencia de planos establecida en la figura 2-3.

2.2.7. Las edificaciones y sus sustratos entre el hacer y el deshacer

Las edificaciones definidas como elementos estructurantes del paisaje urbano en el primer plano forman un conjunto de rasgos más o menos homogéneos donde pueden identificarse las diferentes temporalidades en las que fueron construidos en virtud de las características arquitectónicas que comparten²⁹⁴. Siguiendo el mismo orden del momento de la descripción, se inicia con la edificación que hace esquina con la carrera 6 en su costado sur y se sigue en sentido contrario a las manecillas del reloj.

Edificio Antonio Nariño

De acuerdo con la ficha de inventario que reposa en el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC, el Edificio Antonio Nariño está registrado como construido en el año de 1946. Sin embargo, en indagaciones sobre aerofotografías del Instituto Geográfico Agustín Codazzi se puede constatar que, en la imagen de la izquierda, del año 1936 no se percibe muy bien si el edificio ya se encuentra en construcción, mientras, en las del centro de 1938 y la derecha del año 1948 se aprecia ya con mayor detalle la edificación y el área que ocupa en la manzana (ver figura 2-46). Su construcción, por lo tanto, puede ubicarse entre los años 1936 y 1938. Esto se corrobora con la imagen publicada en *Mundo al día* en 1938 donde se aprecia el edificio casi terminado y el último piso, nivel 6, aún no estaba construido (ver figura 2-46).

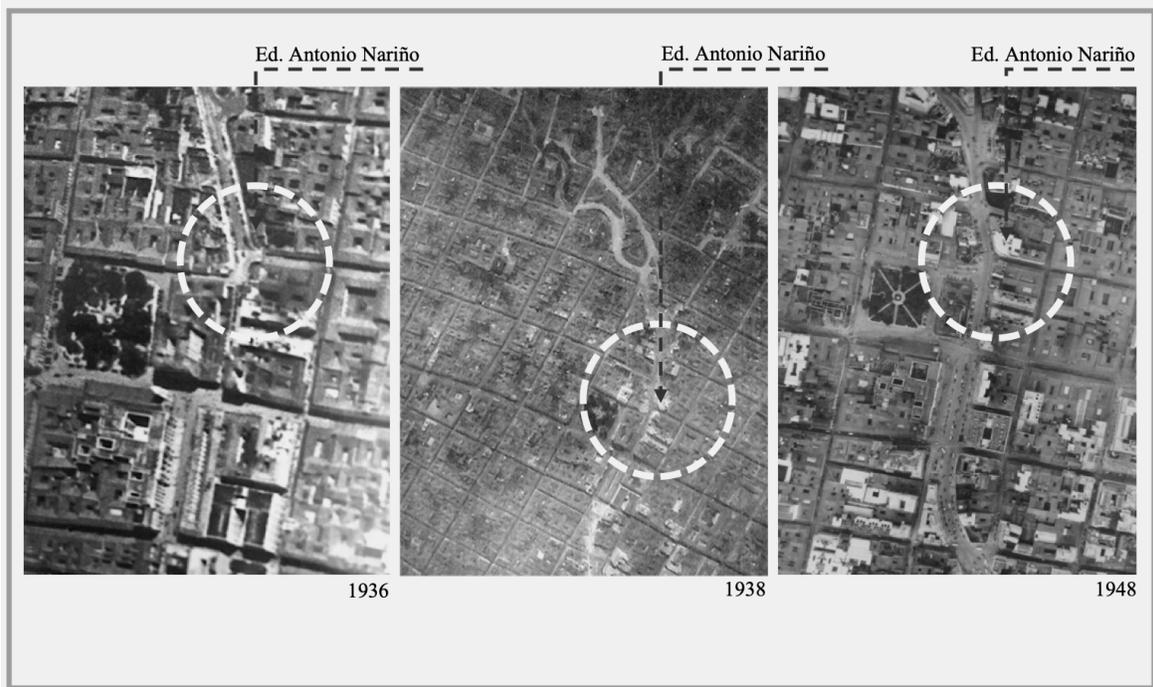
Por las características formales presentes en su fachada hace parte de las expresiones arquitectónicas de la modernización que aparecen en lo que podría denominarse un segundo ciclo de construcciones sobre la avenida que se inicia a finales de la década de los años 30, pues, previo a este ciclo, durante la década de los años 20, había ya iniciado un primer ciclo de construcción de edificaciones que comenzaron a configurar un incipiente perfil urbano de la vía medianamente canalizada con edificios más bajos. Este edificio recoge el espíritu de cambio que significó

²⁹⁴ Ellos son: Edificio Antonio Nariño, Herrera Carrizosa, Emerald Trade Center, Edificio Monserrate, Edificio Lerner, Edificio Avenida, Edificio Uribe Ramírez y Edificio Exprinter.

abandonar las referencias estéticas de la arquitectura denominada ecléctica o historicista, al simplificar sus líneas que se resuelven en largas franjas que se intercalan con sencillez adaptándose con su chaflán curvo a la esquina de la carrera sexta y que intentan acoplarse a la dirección marcada por la curva del río²⁹⁵.

Figura 2-46:

Localización Edificio Antonio Nariño



Nota. Aerofotografías Instituto Geográfico Agustín Codazzi IGAC 1936, 1938 y 1948. Detalles intervenidos por el autor

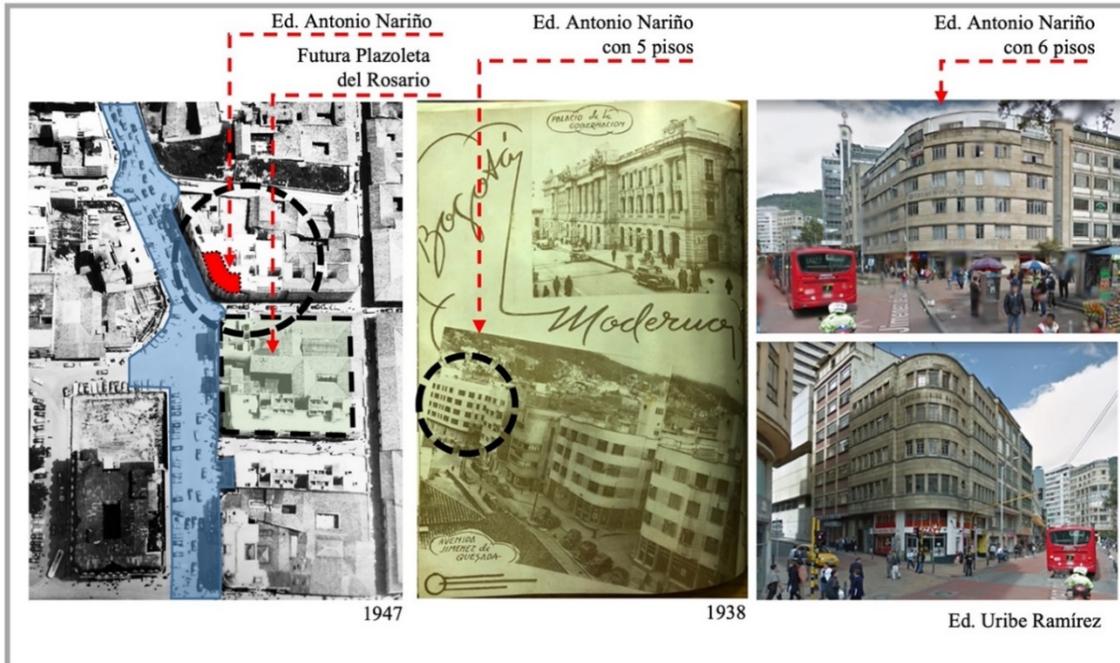
Al igual que muchos edificios construidos en la misma década, se les adicionaron pisos con posterioridad. La edificación contaba originalmente con cinco pisos y luego se le adicionó otro más, retrocedido del plano de fachada principal, tal como se encuentra actualmente. A pesar de que la autoría del diseño y construcción del edificio Antonio Nariño no ha sido posible establecerla, guarda similitud con el Edificio Uribe Ramírez localizado una cuadra más arriba en el costado norte y cruce con la carrera quinta, o con el Edificio Sotomayor localizado al frente. Otros edificios que guardan relación temporal con el Antonio Nariño son el Edificio Santa Fe esquina occidental de la

²⁹⁵ En algunas licencias de construcción de 1929 se encuentra ya presente la anotación acerca del diámetro que debía dejarse para el chaflán en las esquinas y que debía ser de “6 ml de cuerda”. Todos los edificios construidos desde finales de los años 20 hasta finales de los años 40 se ajustaron a esa disposición.

plazoleta, el Edificio Cabal y el Edificio Riohacha ambos localizados en el costado oriental de la plazoleta del Rosario ubicados todos en el cuarto plano (ver figura 2-47).

Figura 2-47:

Edificio Antonio Nariño y Edificio Uribe Ramírez



Nota. Tomado de: Aerofotografía Instituto Geográfico Agustín Codazzi IGAC 1947, Revista *Mundo al día* 1938 y fotografías propias intervenidas por el autor

Se caracterizan por mantener una altura similar (seis pisos) y se resuelven bajo los mismos parámetros: simetría en la volumetría, líneas horizontales marcadas, ventanería metálicas en formatos cuadrados o rectangulares distribuidas de manera uniforme en toda la fachada y acabados en piedra bogotana y pañete con algunos detalles de ornamentos en piedra como cornisas y remates.

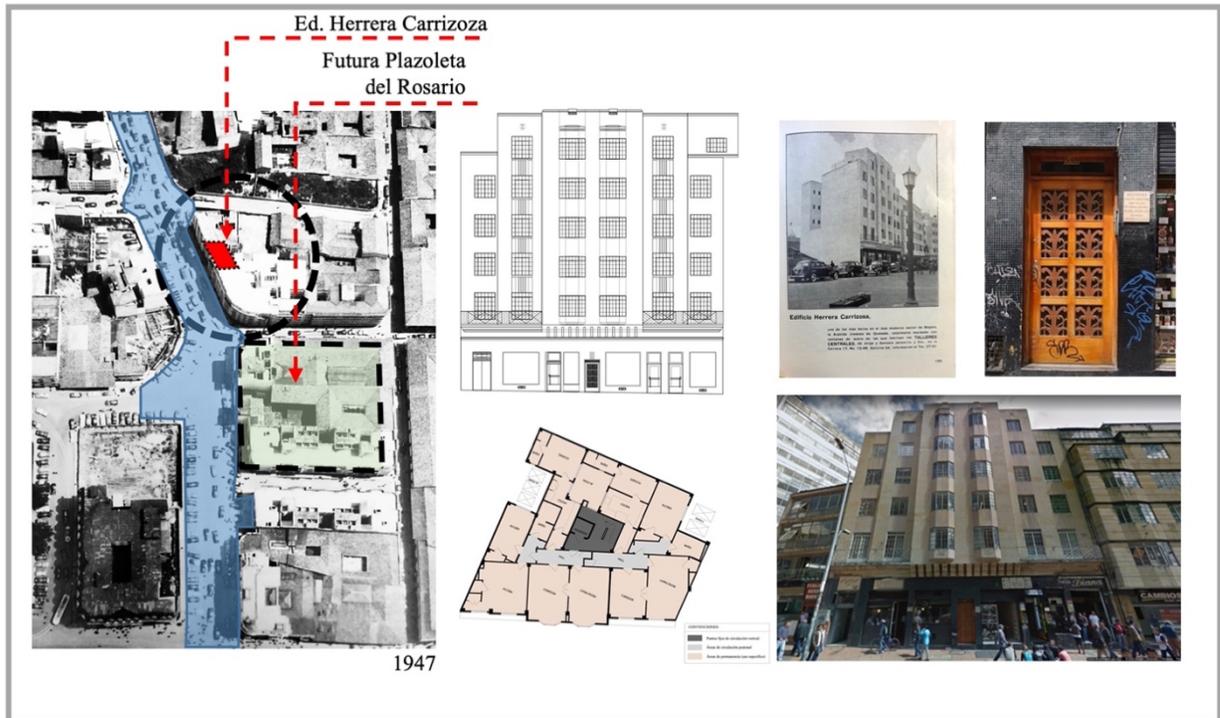
Edificio Herrera Carrizosa

El edificio continuo al Antonio Nariño, con frente sobre la avenida y en dirección oriente, presenta otro sesgo en la manera de resolver su fachada y volumen. Se asimila a los edificios construidos sobre la Avenida Jiménez entre carreras octava y novena. Diseñado y construido por la firma Herrera Carrizosa Hermanos lleva el mismo nombre y pertenece, igualmente, al segundo ciclo de construcciones por las fechas en que fue construido (ver figura 2-48). De acuerdo con Morales y Moreno (1996) la firma Herrera Carrizosa arquitectos, estuvo conformada por Guillermo Daniel

Herrera Carrizosa y Hernando Herrera Carrizosa. El primero educado en Estados Unidos en la Universidad de Michigan, sería el primer decano de la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en 1936 (pág. 43). Esta firma de arquitectos hace parte de la generación modernista que de acuerdo con lo que plantea Silvia Arango (2012) es una generación que explora en diversas fuentes y sin afán por crear un estilo propio²⁹⁶.

Figura 2-48:

Edificio Herrera Carrizosa hermanos



Nota. Tomado de: Aerofotografía Instituto Geográfico Agustín Codazzi IGAC 1947 intervenida por el autor, dibujo de planimetría por Santiago Ríos Chiquiza

En los planos que se conservan en la Universidad de Los Andes se puede observar en su rótulo la fecha de 1937 como la del momento en que fue diseñado. Está localizado en la Avenida Jiménez # 5-29 y contaba con seis pisos y sus usos originales fueron para locales en primer piso y oficinas y

²⁹⁶ Al respecto dice la autora que: “Este ánimo estético se nota claramente en un “indiferentismo estilístico” o eclecticismo; como los estilos ya están desprovistos de gravedad significativa trascendente, se toman deportivamente, como juego formal, y la arquitectura puede revestirse de diversos ropajes según la ocasión” (pág. 143). En el caso específico de Colombia, Arango (1989) señala que “...las primeras reacciones contra la arquitectura republicana a finales de los años 20 llegaron en dos direcciones: una anacrónica, que criticaba la poca coherencia interna de los estilos académicos y otra progresista, que intentaba acabar con las referencias a los estilos “cultos” y reemplazarlos por alusiones afianzadas en las tradiciones autóctonas” (pág. 183)

apartamentos en los pisos superiores. Se trata de una construcción que se decanta por la superposición de planos simples y prismáticos en su fachada simétrica que tienden a un racionalismo que aún mantiene formas de origen orgánico como parte de ella. El volumen presenta un doble escalonamiento hacia arriba y hacia atrás que acentúa su verticalidad con la altura del módulo central y contrasta con las líneas longitudinales de su vecino. En la siguiente figura, se trae una nota publicada en *Mundo al día* en 1926 donde se hace mención al ingeniero Guillermo Herrera Carrizosa con la dirección de un rascacielos en la ciudad de Nueva York como miembro de la firma Corbett y Helmle. Será notoria la influencia en el diseño y construcción de edificios, bajo estos parámetros, en la Bogotá de las décadas siguientes, por parte de la firma Herrera Carrizosa hermanos, pero con una escala mucho menor (ver figura 2-49).

Figura 2-49:

Edificio Herrera Carrizosa y publicación Mundo al Día 1926



Nota. Tomado de: Diario *Mundo al día* Año III No 771, 18 de agosto de 1926

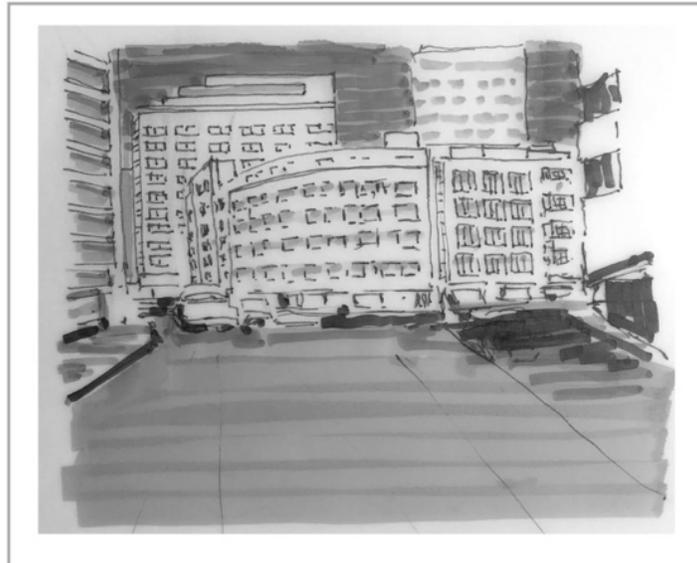
La fachada está acompañada con detalles de ornamentación en hierro con diseños geométricos en los antepechos de los balcones. Las formas orgánicas se integran tanto en los remates de la fachada como en los elementos decorativos de la gran cornisa que remata el primer piso y que sirve de base para que se apoyen los pisos superiores. La puerta de acceso (en madera) está resuelta con ocho calados diseñados con motivos de la naturaleza que aún se conservan en buen estado. Pero, mientras las fachadas son regulares y simétricas, las plantas dan cuenta del ajuste predial como consecuencia de mantener en superficie la forma del río San Francisco que dio como resultado muchos lotes irregulares como puede verificarse en su implantación

Edificio Emerald Trade Center

La siguiente construcción es el Edificio Emerald Trade Center con 12 pisos de altura cuya última intervención corresponde a la década de los años 90 del siglo pasado. Su diseño se resuelve con una plataforma de tres niveles y una torre excéntrica, localizado en la esquina sur-oriental de la Avenida Jiménez con carrera 5. La remodelación de esta edificación se inscribe en las determinaciones del Acuerdo 6 de 1990 al que Salazar (2018) llama el modelo de la ciudad como negocio²⁹⁷ (ver figuras 2-50 y 2-51).

Figura 2-50:

Edificio Emerald Trade Center años 70 previo a su remodelación



Nota. Dibujo del autor a partir de fotografía de autor desconocido

²⁹⁷ José Salazar (2018) dice que el *Acuerdo 6 de 1990* siguió la misma línea del *Acuerdo 7 de 1979* que fundamentó en la normativa la planeación de la ciudad.

Un acuerdo que estableció diferentes niveles y tratamientos que privilegiaron el modelo de ciudad como “un espacio que se producirá por el desarrollo de la industria de la construcción y del mercado inmobiliario” (pág. 177). Para el autor, este acuerdo liquidó los principios y conceptos de la planificación moderna que se fundamentó en la organización funcional de la ciudad, a lo que se podría agregar que, a partir de allí, la ciudad se alineaba con el modelo económico neoliberal. El Edificio Emerald Trade Center funciona como un centro comercial especializado en la venta de piedras preciosas y semipreciosas (en particular esmeraldas) que, en cierta medida, representa un símbolo de poder derivado de ese mercado que exportó en el año 2021, a pesar de la recesión, ventas por US 35 millones y que tenía como meta llegar a fines de ese año a los US 126 millones²⁹⁸. La localización del edificio es estratégica si se tiene en cuenta que mucha parte del mercado informal de esmeraldas se ubica en el corredor de la carrera séptima, sobre el costado sur de la Avenida Jiménez y parte de la Plazoleta del Rosario. Es la única construcción de esa década y se presenta como un elemento, si se quiere disruptivo por su altura y que rompe con el uso de la tradicional piedra bogotana al utilizar mármol gris y vidrio para sus fachadas acristaladas.

Figura 2-51:

Edificio Emerald Trade Center estado actual



Nota. Tomado de: Mapas Bogotá (detalle) intervenido por el autor

²⁹⁸ Informe publicado en el diario *La República* el martes 8 de junio de 2021. www.larepublica.com.co

Edificio Monserrate

Entre las edificaciones que se destacan en lo que se puede denominar un tercer ciclo de construcciones, esto es, entre mediados de los años cuarenta hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX, se encuentra el Edificio Monserrate diseñado por Germán Tejero de la Torre en 1946 con 10 pisos de altura, sótano y mezanine en el primer piso donde funcionó por muchos años el diario El Espectador. Este periódico de orientación liberal fue fundado por Fidel Cano Gutiérrez en Medellín en 1887 y circulaba en Bogotá desde 1923 (ver figura 2-52). El diario se trasladó a esta edificación donde funcionó hasta el año de 1963. El edificio representa un buen ejercicio de inserción en un lote con determinantes complejas abriendo la perspectiva con su forma curva hacia el occidente y con dos frentes laterales, uno hacia la Avenida Jiménez y otro hacia la actual calle 12d por donde discurre, ya canalizada, la quebrada de San Bruno que desemboca en esa esquina en el río San Francisco. En este caso, la ventanería de piso a techo deja a la vista el espesor de las placas a excepción de dos de los últimos pisos (retrocedidos del volumen principal) donde la fachada se cierra con ventanas alineadas de formato cuadrado.

Figura 2-52:

Edificio Monserrate 2023



Nota. Tomado de: Mapas Bogotá (detalle) intervenido por el autor

Edificio Exprinter

Diagonal a la plazoleta en el costado nor-oriental, se encuentra el Edificio Exprinter o Marulanda del arquitecto Luis A. Martínez Angulo y Cía. (ver figura 2-53) que hace esquina con la carrera sexta y la Avenida Jiménez. Esta obra fue publicada por la revista *Proa* No 40 en octubre de 1950 y en ella se aprecian claramente dos situaciones con respecto a la inserción del edificio dentro del lote. En la imagen de la izquierda se ve una perspectiva del proyecto que plantea una edificación que hace esquina en ángulo recto con la avenida y la carrera sexta. En la imagen del centro, se muestra el edificio tal como fue construido, insertado en forma diagonal sobre la Avenida Jiménez y publicado por la Revista *Proa*. Esta modificación deriva de las condiciones ya descritas en cuanto a las nuevas demarcaciones a que se vieron sometidos estos lotes por los sucesivos cambios para adoptar el ancho definitivo de la vía afectando su tamaño y configuración. Este edificio, que es calificado por Téllez (2018) como “anodino”, representa una arquitectura para renta que simplifica al máximo la inversión en detalles adecuando sus espacios a una simpleza extrema.

Figura 2-53:

Edificio Exprinter 1950 y 2023



Nota. Tomado de: Mapas Bogotá (detalle) intervenido por el autor y Revista *Proa*

Para los años 50, los principios del Movimiento Moderno se diversificaron a partir de distintas interpretaciones y apropiaciones de los arquitectos locales. Las nuevas construcciones dan cuenta de la prevalencia del discurso funcionalista (en los usos) y la economía en la solución para las fachadas que se resuelve con ventanería de piso a techo. Con posterioridad a esta década se construirán varios edificios en la avenida con las mismas características donde prevalece el funcionalismo y los valores estéticos se someten al ordenamiento estructural de la edificación. Una razón de peso era que la mayoría de estas edificaciones se levantaron con el fin de instaurar el edificio de renta como expresión de una bonanza económica²⁹⁹, ya fuera como apartamentos, como oficinas o con la mezcla de ambos como sucedió en los primeros edificios de la Avenida Jiménez. La imagen de la derecha da cuenta del discurso de la técnica para muchas edificaciones construidas sobre la avenida que importaron perfilería metálica para construir su estructura y que tuvo que ver con la escasa producción de cemento (para la época) como fue el caso del edificio del actual Banco Sudameris en la esquina de la carrera octava con Avenida Jiménez donde se tuvo que acudir a la importación de la estructura metálica ante la falta de cemento en la ciudad. Podría pensarse que existe algo de contradicción con este hecho pues estos avances técnicos entraron de manera forzada pues primó el deseo de modernización sobre la realidad que presentaba la producción de materiales locales para suplir las necesidades del mercado.

Los edificios de renta hicieron parte de la expansión de los nuevos capitales que imponían las burguesías en ascenso logrando una mayor rentabilidad del suelo urbano al promover unas prácticas acordes a los desarrollos tecnológicos derivados del modelo económico liberal basado en la libre empresa. En este caso, la Avenida Jiménez se convirtió en el centro financiero de la ciudad que acogió los principales bancos, localizados, en su mayoría de la carrera séptima hacia el occidente, mientras hacia el oriente se construyeron los edificios descritos que albergaron una mezcla de variadas funciones. Estas edificaciones representaron un momento de avanzada en la cruzada modernizadora de la arquitectura de la ciudad sostenidos por la fe en el progreso económico y tecnológico. En cada ciclo constructivo cumplieron a cabalidad con su papel como nuevo referente de orden estético y funcional en el ordenamiento urbano en el cual fueron dispuestos al combinar diferentes usos, entre ellos el de vivienda³⁰⁰. Transformaron el perfil urbano de la ciudad con

²⁹⁹ La Revista *Proa* publicó con frecuencia en sus páginas muchos edificios bajo esta denominación.

³⁰⁰ Esas fuentes son de diverso origen y pueden rastrearse en la asimilación de diferentes corrientes vanguardistas europeas como el cubismo o el futurismo, por ejemplo; en las interpretaciones ya adaptadas en otras ciudades latinoamericanas por arquitectos que estaban en la misma línea de innovación y renovación de los presupuestos del diseño fundamentados en el Movimiento Moderno; en las interpretaciones personales que los propios arquitectos nacionales fueron madurando desde sus períodos de formación o de las demandas de los nuevos grupos económicos (comercio e industria principalmente) que, impulsados por el deseo de

volúmenes que alcanzaron en las últimas décadas del siglo XX los catorce pisos contando en su mayoría con mezanine en el primer piso y donde el perfil urbano pierde esa condición primera de homogeneidad en cuanto a las alturas que los diferenciaba de las construcciones heredadas de la colonia y el período republicano, pero que, con el continuo uso de la piedra bogotana, logran un tipo de unidad cromática para el conjunto. De la misma manera, el ajuste a las curvas marcadas en la avenida logra ser un reflejo de la forma del río que configura un largo encajonamiento que replica en superficie la condición original del accidente geográfico. En este sentido, la arquitectura reconoce el valor del accidente geográfico y responde ajustando la forma de sus volúmenes al cauce canalizado que puede interpretarse como una manera de resolver parcialmente la paradoja.

En el largo proceso de renovación y destrucción sufrido a lo largo del siglo XX para configurar la nueva imagen de ciudad, estas edificaciones funcionaron también como dispositivos que pusieron en circulación una serie de atributos asociados al tema de clase y gusto junto con las nuevas prácticas que tomaron distancia de las élites de principios del siglo XX. Para entender mejor este aspecto vale la pena citar a Gutiérrez Girardot (2004) cuando señala que el sistema de valores burgueses “ejerció una “presión de acomodamiento”³⁰¹ en todos los demás estratos de la sociedad, y aunque no modificó automáticamente la estructura, sí transformó las mentalidades, esto es, la selección de las valoraciones, las preferencias por los valores de la nueva sociedad” (pág. 49). Ese sistema de valores, según el autor, está compuesto, entre otros, por los intereses privados, los de utilidad, los del hedonismo, el lujo y la riqueza. En este sentido, el valor que poseen no parece modificarse en esencia, pero sí, en cuanto a lo que representan, es decir, en relación con las tendencias que apuntan a introducir un nuevo orden estético. Así, entran en juego otros referentes como el cine y la moda que van de la mano de esos atributos que se ponen en valor mediante la publicidad como los que señala Castro-Gómez (2009). En estos ciclos de resignificación, los discursos se mueven dialécticamente arrastrados por un Caronte que desplaza los significados de estos objetos y los traslada por una suerte de laguna estigia para depositarlos en la memoria de una ciudad que rápidamente los transmuta en olvido. Un ciclo que se reinicia en cuanto concluye (dialécticamente) para volver a traer al presente las vigencias del pasado, pero ya no como avanzada

novedad, querían moverse en escenarios similares a las grandes capitales de los países más desarrollados. Muchos de estos arquitectos e ingenieros se formaron en el exterior como el ya mencionado caso de uno de uno de los hermanos Carrizosa (Guillermo Daniel Herrera Carrizosa) quien se formó en la Universidad de Michigan. La llegada de arquitectos e ingenieros de otros países también marcó nuevos derroteros. Al respecto dice Dueñas (1996) que “Se conformaron así núcleos de ingenieros principalmente en la capital colombiana, como los judíos y los norteamericanos, que tuvieron una incidencia notoria en la arquitectura de los años 30, y cuyos representantes fueron Otto Marmorek, Fred Ley, Hudgins y Kurt Hecht” (pág. 60).

³⁰¹ El concepto de “presión de acomodamiento” lo toma Gutiérrez Girardot (2004) de Niklas Luhmann en la exposición de su teoría de los sistemas (pág. 49).

o vanguardia sino como tradición o memoria. Con el paso del tiempo, estas edificaciones pasaron a formar parte del patrimonio de la ciudad en menos de cuatro décadas donde fueron resignificados como parte de los discursos patrimoniales con el fin de preservarlos como testimonio de un momento determinante en la historia urbana de la ciudad. Una operación discursiva que apunta, a su vez, a presentarlas como parte del modelo de la ciudad del espectáculo a que aluden Lipovetsky y Serroy (2016), tal como se puede comprobar en las políticas del último Plan Especial de Manejo y Protección PEMP que las ampara³⁰².

La Paradoja de la Geografía vs la Ocupación, de acuerdo con estas políticas, se acentúa en tanto los nuevos discursos, que responden a una economía de mercado neoliberal, privilegian la emergencia de escenarios donde los contrastes deben mantenerse como parte del modelo de ciudad que tratan de imponer o por decisiones donde priman otros intereses de orden político. Así, cuando un accidente geográfico se trata de conciliar con su entorno, como sucedió con la intervención de Kopec y Salmona de traer la memoria del río y conectar visualmente con los cerros orientales, de manera casi inmediata, se plantea una nueva acción que va en contravía de esa idea al introducir un sistema de buses contaminante, no solo por sus emisiones sino por su volumen y frecuencias que terminan desvirtuando la intención primera y acentuando el fenómeno de la paradoja. Como consecuencia de esta acción, el río, traído como memoria a la superficie, permanece la mayor parte del tiempo contaminado y sucio tal como se veía el río San Francisco antes de la canalización. Esta situación es todavía más evidente en el plano que sigue a continuación.

2.2.8 Segundo plano desconfigurado: un nuevo actor sella el destino de la Avenida

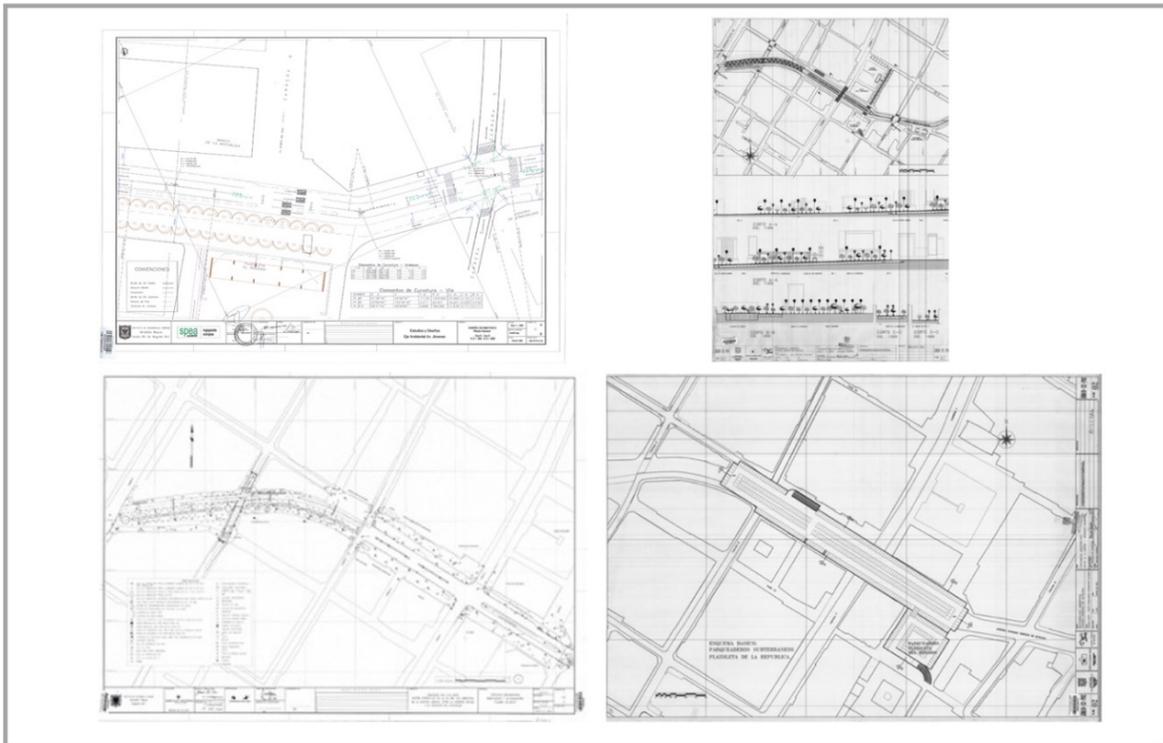
El segundo plano está determinado por la modificación final al proyecto Kopec-Salmona al construir las tres estaciones para el sistema Transmilenio, entre ellas la del Museo del Oro, con su largo vagón metálico que es el elemento estructurante más visible de este plano. Por esta razón, la circulación de los buses articulados que se mueven hacia oriente y occidente se transforman, visualmente, en una suerte de movimiento sinuoso a la manera de una cinta de color rojo que

³⁰² Dicen los autores que: “la ciudad-museo no es solo la que alberga muchos museos, es también la que incentiva cada vez más las actividades orientadas al consumo turístico de las obras del pasado, del patrimonio cultural e histórico. Lo cual no ocurre sin una transformación importante de la ciudad, de su composición, de su organización...La ciudad-museo es una ciudad enjalbegada, maquillada, santuarizada, sacrificada al goce estético de las masas turísticas: constituye la apoteosis urbana del proceso de estetización hipermoderna del mundo”. (págs. 272, 273)

transforma el agrisado ambiente que el vagón metálico ostenta. La siguiente planimetría muestra varios momentos de este proceso de ajuste al proyecto original; en el primero, se registran las modificaciones iniciales planteadas en este sector con la doble vía para transporte público en el costado norte, todavía no para Transmilenio y el canal desplazado hacia el costado sur. En la segunda, el proyecto con el separador central para la instalación del módulo metálico para la estación de Transmilenio. El tercero, la arborización que se tenía planeada y que, al menos en este punto no se sembró (ver figura 2-54).

Figura 2-54:

Modificaciones Eje Ambiental



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

En el plano siguiente se aprecia el diseño original de los arquitectos mencionados donde se proponía la conexión entre el parqueadero que funciona actualmente bajo la Plazoleta del Rosario con uno nuevo que ocupaba todo el espacio subterráneo de la Avenida hasta la carrera octava. Esta obra no se ejecutó, así como el canal de agua que se debió interrumpir a la altura de la carrera sexta para liberar espacio para la instalación del vagón paradero.

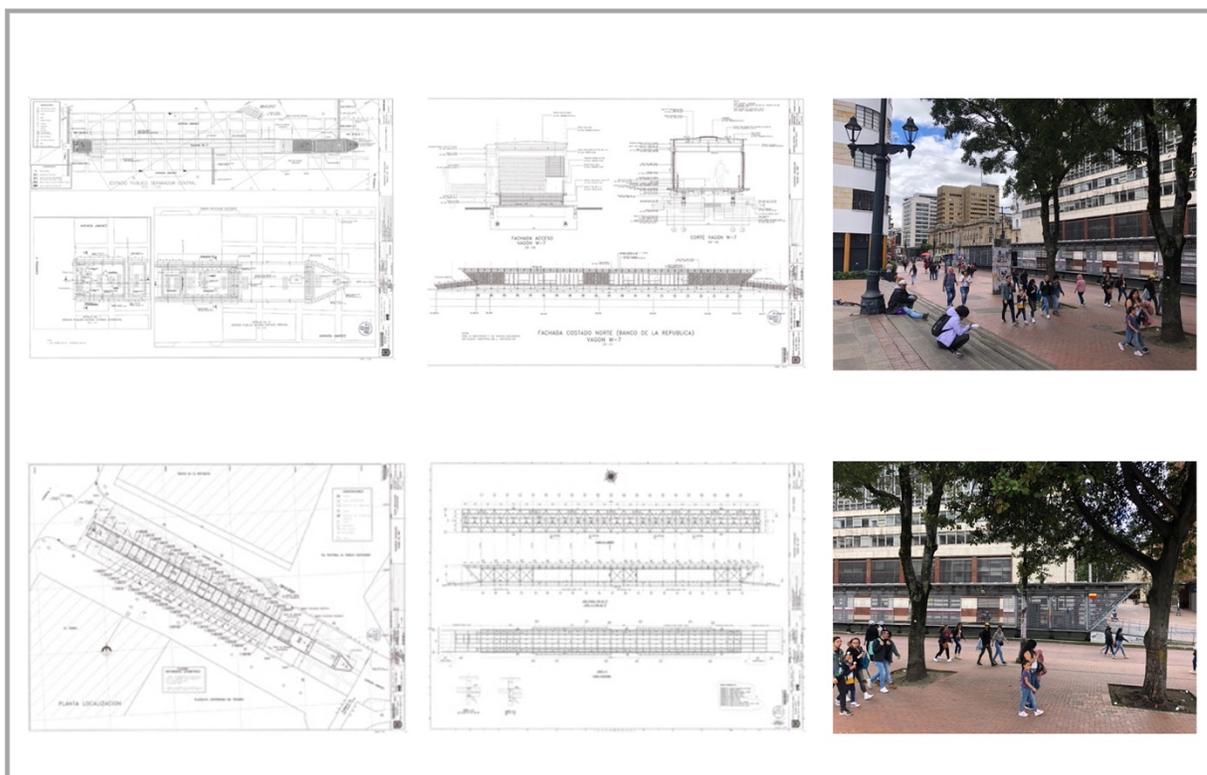
2.2.9 Tres elementos estructurantes que funcionan como un bloque compacto

Estación Museo del Oro

La estación del Museo del Oro fue inaugurada el 15 de junio de 2002 como parte de la entrada en operación del sistema de transporte masivo Transmilenio por la Avenida Jiménez. Se trata de una estructura metálica de forma alargada tipo vagón y cubierta plana con puertas corredizas en vidrio en sus costados laterales para el ingreso de los usuarios a los buses articulados (ver figura 2-48). El vagón es un diseño standard utilizado para todas las estaciones del sistema Transmilenio que se ajustan de acuerdo con el número de articulados y rutas que reciben³⁰³.

Figura 2-55:

Estación Museo del Oro



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

Este diseño representa las tendencias de inicios del siglo XX con el uso del acero y el vidrio como elementos estructurales y de orden estético de origen industrial para las fachadas de edificios

³⁰³ La autoría de estos planos finales que pueden ser Recuperados en el repositorio del Instituto de Desarrollo Urbano IDU corresponde a la Unión Temporal Puentes y Vías Bernardo Ancizar Ossa L.

de renta, oficinas o construcciones de uso comercial donde prima la función y donde los materiales se utilizan para dar una apariencia de limpieza y transparencia. Si bien, el sistema no estuvo planeado desde un inicio, la política para su operación hace parte de la necesidad de contar con un sistema integrado de transporte masivo que, para el caso de Bogotá, adoptó el uso de buses articulados. Las entradas y taquillas de la estación se encuentran ubicadas en los extremos más angostos, esto es en el costado occidental y el costado oriental. Se encuentra instalada sobre el separador de la vía frente al edificio del Banco de la República, pero elevada del nivel de piso para que los pasajeros puedan ingresar a la misma altura del bus.

Estas acciones modernizadoras para el transporte se complementan con otras redes como las de salud con los hospitales, la educación como los colegios y las bibliotecas y la recreación y el turismo con el espacio público que desde finales del siglo XX pretendieron revertir la crisis urbana de Bogotá (Salazar Ferro, 2018) mediante la adopción de un nuevo modelo de ciudad y, por otro, en la necesidad de impulsar el turismo promocionando la ciudad mediante la puesta en valor de sus componentes patrimoniales y otros servicios. La recuperación de los centros históricos, desde los discursos que orientan los POT recurren cada vez más a esa estrategia para su gestión como única opción para lograr su mantenimiento y conservación con un alto costo en materia de gentrificación. Al respecto Lipovetsky y Serroy (2016) señalan que “el patrimonio se rehabilita y se pone a punto a imagen de los decorados cinematográficos. Los centros urbanos se maquillan, se escenografían, se «disneysifican» con el ojo puesto en el consumo turístico” (pág. 22). Estos cambios en la planificación fueron posibles, en parte, por la entrada en vigor de instrumentos normativos que permitieron un mayor margen de gobernabilidad, entre ellos el Estatuto Orgánico del Distrito Capital que venía de la década anterior (Decreto 1421 de 1993) y la adopción de los Planes de Ordenamiento Territorial³⁰⁴. Asimismo, hacen parte de los temas de gestión que dieron paso a la implementación de proyectos de asociación público-privada como es el caso de Transmilenio. Sin embargo, Salazar (2018) señala que en menos de diez años las ilusiones que estaban puestas en esos planes (POT) “tropezaron con la cruda “realidad latina” definida por Violich, con la enorme dificultad de aplicarse en un contexto marcado por la precariedad de los recursos” (pág. 221). Esto se refleja en el sistema de transporte que actualmente se encuentra en crisis pues su capacidad se encuentra desbordada y la contaminación que produce su operación es muy alta, lo cual puede comprobarse a lo largo de la avenida con el hollín que ennegrece tanto el piso como las fachadas de las edificaciones. La congestión en las estaciones es otra constante, pues en este sitio en particular,

³⁰⁴ Estos instrumentos tienen un antecedente en la *Ley 9 de 1983* (de orden nacional) y posteriormente la *ley 388 de 1997*.

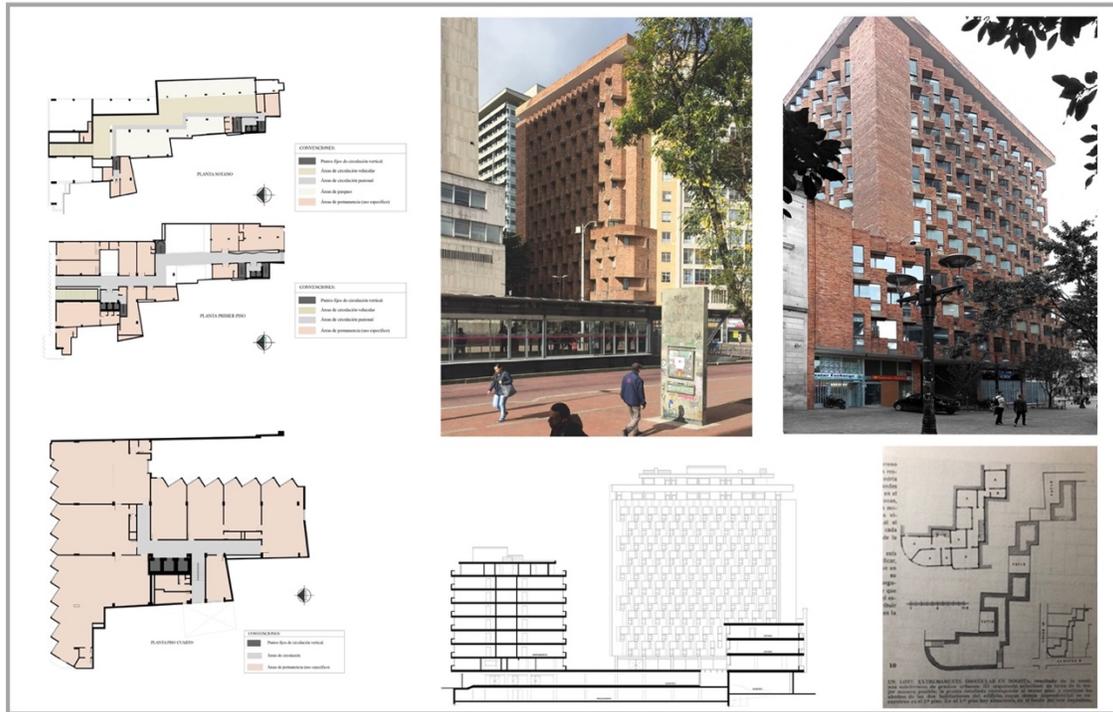
en horas pico, la movilidad de estudiantes que llegan y salen de las universidades ubicadas en el centro de la ciudad supera la capacidad del vagón.

Condominio Parque Santander

La siguiente construcción que hace parte de este segundo plano y que lindera con el Edificio Exprinter ya mencionado, es El Condominio Parque Santander³⁰⁵ que ocupa un lote con dos frentes; uno, sobre la carrera sexta y, el otro, sobre la carrera quinta. El proyecto se diseñó con dos torres independientes de nueve y catorce pisos destinado a comercio, oficinas y vivienda con un pasaje comercial a nivel del primer piso que conecta las dos carreras (ver figura 2-56).

Figura 2-56:

Condominio Parque Santander



Nota. Planimetría de Santiago Ríos Chíquiza y *Manual de urbanismo* (1940)

³⁰⁵ Germán Téllez (2018) en su libro *Camacho y Guerrero Arquitectos* dice que este edificio fue llamado “La concertina” por la solución formal de la fachada. Para él, un edificio equivocado de época e imposible de catalogar. Anota que “Es cierto que ese peculiar tratamiento de ventanería en fachada y el consiguiente “labrado” de facetas es lo único señalable como una fantasía en un edificio de oficinas cuyo interior iba a ser inevitablemente ortodoxo” (pág. 68)

Diseñado y construido en 1963 por la firma Camacho y Guerrero Arquitectos, el proyecto se ajusta de forma correcta a las edificaciones de los dos costados, esto quiere decir que los diseñadores, a pesar de proponer un edificio con unas características muy particulares en su tratamiento volumétrico y de fachada logran integrarse tanto con la antigua sede del Jockey Club en el costado norte como en el costado sur con el Edificio Exprinter, logrando un ajuste en alturas de acuerdo con sus vecinos y respetando sus empates. Es notorio en esta implantación la manera como se resuelve la irregularidad del predio. Ya en su *Manual de Urbanismo* Karl Brunner (1940) señalaba este fenómeno producto de las sucesivas subdivisiones de lotes en Bogotá, tal como se ve en la imagen de la derecha (ver figura 2-49) y, en este caso en particular, por los ajustes prediales con el proceso de canalización del río San Francisco en el encuentro entre el accidente geográfico y el manzaneo producto de la ocupación donde ninguno de los dos logra imponerse sobre el otro.

Los discursos que encarna esta edificación provienen de un proceso de asimilación e interpretación de los principios de la arquitectura moderna para un entorno particular como el de Bogotá, enmarcados en el uso de un material tradicional como es el ladrillo a la vista, que va a encarnar una manera de transmitir un sentido de identidad³⁰⁶. Este proceso se adelantará de la mano de diferentes exploraciones formales que van a trazar nuevos rumbos para la arquitectura moderna colombiana³⁰⁷. La construcción de esta obra se sitúa en uno de esos momentos de inflexión que se encuentra entre lo que Silvia Arango (1989) define como exploraciones escultóricas y la crisis del Movimiento Moderno a nivel internacional. La edificación refleja muy bien este momento pues los arquitectos se decantan por realizar una exploración de tipo escultórico (básicamente en la disposición de los elementos de fachada que se inscriben en un gran volumen cúbico) pero sin dejar de lado el carácter funcionalista que debía tener la edificación en su interior.

³⁰⁶ En el prólogo del libro *Camacho y Guerrero Arquitectos*, Téllez (2018) señala que ambos arquitectos fueron formados “a la sombra de dos modas formales sucesivas: una la de Le Corbusier, el gran hechicero franco-suizo de la arquitectura y el urbanismo modernos, y luego otra, quizás más impactante y duradera, la de la figura profesional y cultural de Alvar Aalto. Las obras de la firma incluidas aquí muestran cómo se produjo por parte de ellos un proceso de decantación de esas modas imperantes, integrando en su obra únicamente lo que consideraban esencial para el enriquecimiento de su propia capacidad creativa” (pág. 3).

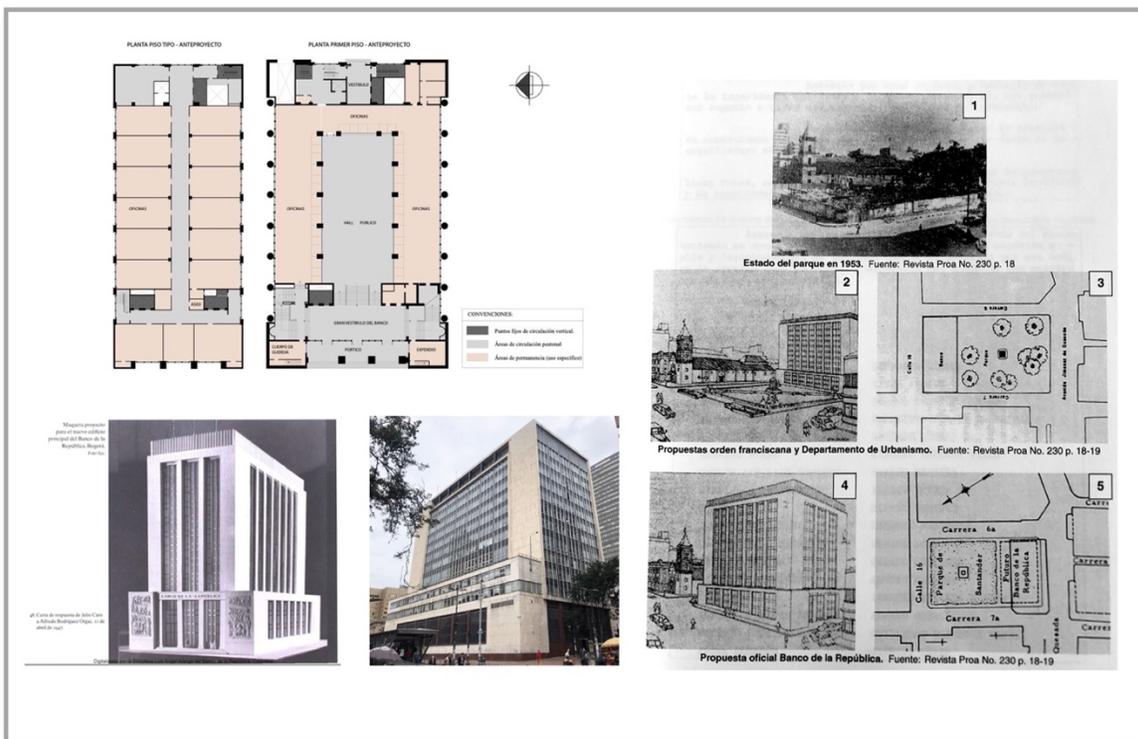
³⁰⁷ Para principios de los años 60's aún no se han decantado las discusiones acerca de una arquitectura de lugar que tomarán forma una década más tarde. Para Silvia Arango (1989) se trata de la corriente topológica que encarnarán Fernando Martínez y Rogelio Salmona que parece derivar de los planteamientos de Bruno Zevi cuando habla de las obras de Wright y Aalto. Se pueden citar, igualmente, las discusiones acerca del regionalismo crítico propuesto por Kenneth Frampton que Beatriz García Moreno (2000) explora en *Región y Lugar. Arquitectura Latinoamericana Contemporánea* donde se discute, también, la incidencia que tuvieron Aldo Rossi o Christian Norberg-Schulz en la necesidad de volver la mirada al *locus*.

Banco de la República

El otro elemento estructurante que hace parte de este segundo plano es el Edificio del Banco de La República, que, como ya se mencionó, fue diseñado por Alfredo Rodríguez Orgaz en 1954 y construido por Cuellar, Serrano Gómez en un lote que ocupó parcialmente el Hotel Granada. La elección de Rodríguez Orgaz no estuvo exenta de polémica y Carlos Martínez desde *Proa*³⁰⁸ hizo señalamientos en torno a su elección por encima de otros arquitectos colombianos y a la cercanía con el régimen militar impuesto por Gustavo Rojas Pinilla. Para Martínez, Rodríguez Orgaz hacía parte de los arquitectos que, según su criterio, rechazaban lo moderno. Al respecto, Jorge Ramírez³⁰⁹ (2017) señala que “Para Martínez, la selección de Rodríguez Orgaz para el diseño del edificio para la sede principal del banco de la República era incoherente” (pág. 167).

Figura 2-57:

Edificio Banco de la República



Nota. Tomado de: *Revista Banco de la República*, propuestas publicadas en la Revista *Proa* 230 y planimetría de Santiago Ríos Chíquiza

³⁰⁸ Ver *Proa* 80. Esta aseveración estaba fundada muy seguramente en algunas obras de Rodríguez Orgaz como la remodelación de la plazoleta de San Bartolomé o las intervenciones en el Palacio Arzobispal, entre otras.

³⁰⁹ Para ampliar este tema ver su libro *Trazas de ciudad. Arquitectura en Bogotá durante el periodo de Gustavo Rojas Pinilla (1953 a 1957)*.

Se trata de una edificación que se resuelve con un cuerpo de base a la manera de plataforma y un volumen cúbico sobrepuesto que funciona como torre central (ver figura 2-50). Se integra a su entorno más como un símbolo de poder que representa la estabilidad económica de la nación al regular la emisión de moneda legal y establecer las tasas de interés que mantienen en funcionamiento el sistema financiero. Por sus funciones, el edificio se cierra a su entorno negando su relación por los costados norte con el Parque Santander y sur con la Avenida Jiménez. Esta edificación, hizo un retroceso adicional sobre la avenida, ampliando el espacio de la vía, pero, como ya se mencionó, sin dejar accesos por ese costado. Así, se niega la relación directa con la calle dejando un amplio andén con poca actividad. En términos volumétricos, se ajusta con sus trece pisos a las nuevas alturas impuestas por el Edificio Exprinter ubicado enfrente por la carrera sexta, que marca la tendencia para los edificios construidos en la década de los años cincuenta y sesenta, es decir, para el tercer ciclo de construcciones.

Se caracterizan por implantarse bajo presupuestos similares: ventanería de piso a techo con formato continuo, eliminación total de ornamentos o cualquier referencia estilística, plantas casi libres, diferenciación entre el punto fijo y las áreas útiles y remates superiores con cubiertas planas o terrazas. Se presenta como parte de una visión de ciudad que introduce otras líneas de tensión con visiones diferentes de los procesos de modernización en oposición a la “otra” modernidad promovida desde *Proa*. En este sentido, vale la pena citar a Subirats (1989) cuando señala que los principios vanguardistas del Movimiento Moderno transformaron la arquitectura en objeto de consumo que se reprodujo como moda en cualquier ciudad. Por otra parte, con este proyecto se intentó la regularización del manzaneo³¹⁰ acompañado de un nuevo trazado para la avenida que “rectificó” los anteriores diseños que fueron producto de esa larga discusión a lo largo del siglo XX acerca del ancho final de la avenida y sus andenes. Sin embargo, la paradoja de la Geografía vs la Ocupación permanece, pues en el intento de regulación de la canalización, la forma del río no desapareció y continúa presente en los desajustes prediales que fueron quedando en algunas manzanas en ese largo proceso.

2.2.10 Tercer plano desconfigurado: múltiples sustratos se acumulan en un cruce vial

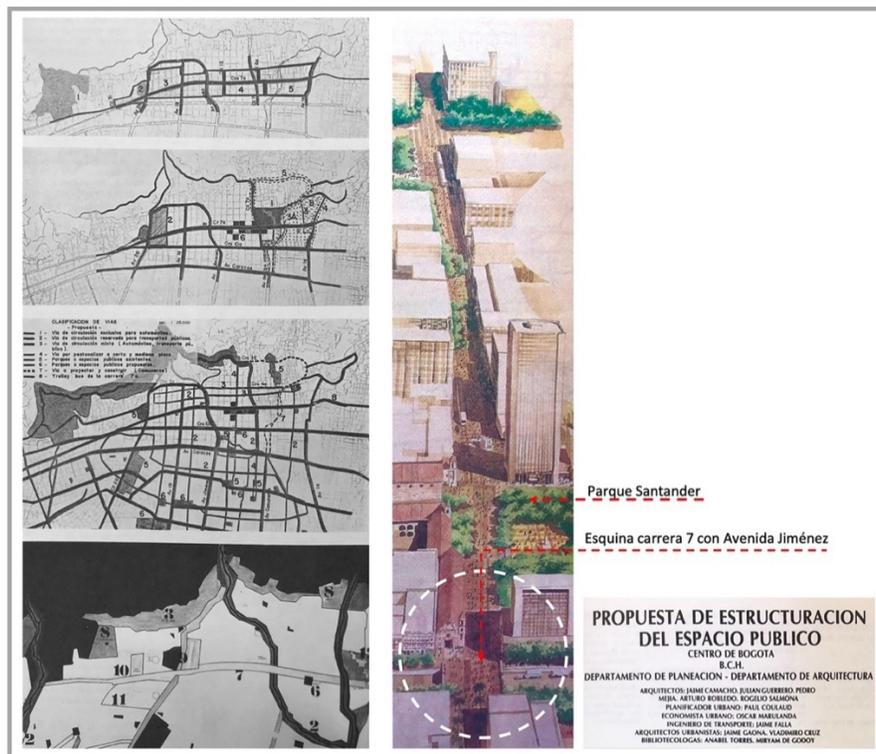
Este tercer plano que recoge el cruce de la carrera séptima con Avenida Jiménez está orientado hacia el occidente donde la vía, a partir de la carrera octava recobra la forma sinuosa del río para fundirse con la sabana al cruzar la carrera décima. El trazado de esta vía como elemento

³¹⁰ Gracias al englobe de los predios vecinos al antiguo Hotel Granada que configuraron una manzana más regular.

estructurante da cuenta de un diseño urbano que racionaliza el accidente, alinea sus bordes y lo somete al orden de la cuadrícula para integrarse al manzaneo de origen colonial (ver figura 2-51). En este sector se percibe con mayor fuerza la imposición del modelo pues logra, en cierta medida, borrar la referencia al río. Un cruce vial que ha tenido, por ambas vías, importantes intervenciones a nivel urbano³¹¹. Al indagar en los discursos y planes urbanos que se encuentran ocultos en este tercer plano, se encuentran algunos proyectos que antecedieron a las intervenciones del presente siglo y que se impulsaron desde entidades como el Banco Central Hipotecario B.C.H en los años setenta y ochenta del siglo XX, pero que no fueron ejecutados, o se ejecutaron muy parcialmente.

Figura 2-58:

Estructuración espacio público B.C.H. 1986



Nota. Tomado de: Revista *Escala* 132. Imágenes intervenidas por el autor

El proyecto de peatonalización de la carrera séptima³¹² ya se pensaba dentro del plan de estructuración del espacio público como estrategia para la recuperación del Centro Histórico de la

³¹¹ La más drástica a partir de los hechos acaecidos el 9 de abril de 1948.

³¹² Finalmente, después de muchos años, se iniciaron los trabajos de peatonalización para el primer tramo de la carrera séptima (carrera 12 – Avenida Jiménez) una vez la Secretaría de Movilidad otorgó el permiso de cierre de la vía en agosto de 2014.

ciudad que se proponía articular parques, plazas y algunas calles con el fin de hacerlo atractivo desde un enfoque patrimonial con la reactivación de ciertas funciones, pues, durante las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX, habían migrado muchas de las actividades tradicionales que por años habían tenido asiento allí, dejando esta área vulnerable a procesos de deterioro e inseguridad. Un fenómeno que marcó a muchos centros históricos en América Latina promovido por los nuevos desarrollos inmobiliarios que hicieron atractivo el desplazamiento a otras áreas de las ciudades³¹³. Este proyecto, en particular, bajo la premisa de un *ordenador paisajístico*, pretendía peatonalizar la carrera séptima integrando el Parque Santander y otras áreas adyacentes como parte de un eje donde se destacarían las edificaciones de carácter histórico.

Continuando con esta pesquisa arqueológica y como parte de lo que se percibe en este tercer plano, se incluyen en esta investigación algunas fotografías y grabados que, si bien, no entran dentro del marco exacto del plano visual referido, si ayudan a comprender las pervivencias que han estructurado el espacio urbano actual. Las dos primeras imágenes que se analizan fueron publicadas en el periódico *El Siglo* en agosto de 1938³¹⁴. La de la izquierda es un grabado de Ricardo Moros Urbina publicado originalmente en el *Papel Periódico Ilustrado* en 1884³¹⁵ (ver figura 2-52). La imagen de la derecha es una fotografía tomada en el año de 1938, sin autor registrado en la publicación y, aunque pertenece a un momento posterior a la canalización del río, se observa la permanencia de algunas edificaciones que se conservan con más de 50 años de diferencia. La fotografía de 1938 intenta reproducir el mismo ángulo del grabado de 1884 en dirección sur hacia la Plaza de Bolívar. En el registro de Moros Urbina se alcanza a percibir el contexto general que para ese momento tenía la entrada al centro de la ciudad desde el norte marcado por la secuencia de templos religiosos que, en cierto sentido, eran indicio de la fuerte influencia católica que se ejercía en la ciudad. Los elementos sobresalientes son las dos espadañas que corresponden a la pequeña capilla del humilladero a la izquierda y a la Iglesia de la Veracruz a la derecha, seguidas de la torre de la iglesia de San Francisco y, muy al fondo, las torres de la Catedral³¹⁶. Este espacio parece funcionar como una suerte de umbral porticado entre esas dos espadañas en el grabado de Ricardo Moros Urbina y que, gracias al trabajo de luces y sombras, deja marcado un camino de luz en el centro de la imagen. La penumbra que cubre el primer plano oculta la figura de un mendigo junto

³¹³ En el caso de Bogotá, por ejemplo, la actividad de la banca se trasladó a la Avenida Chile en el norte de la ciudad.

³¹⁴ La fotografía del diario *El Siglo* fue publicada el 4 de agosto de 1938. (En esta edición se hizo esta misma comparación incluyendo el grabado de 1884).

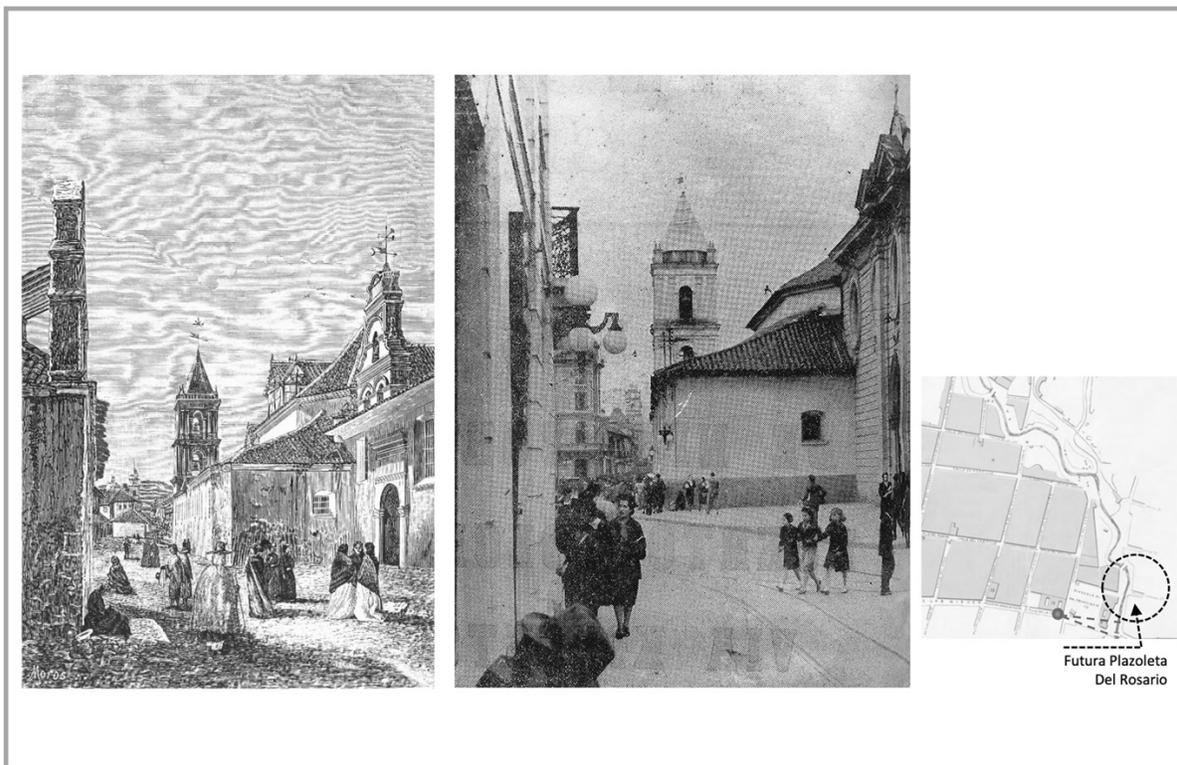
³¹⁵ El grabado fue publicado en el *Papel Periódico Ilustrado* el 15 de marzo de 1884.

³¹⁶ Se acompañan estas imágenes con un detalle del plano del barrio oriental de Las Nieves con la forma de la plaza de San Francisco tomado del libro *Calles de Santafé de Bogotá* de Moisés de la Rosa (pág. 169).

con la de un paseante que camina envuelto en una capa, mientras, la vía empedrada resplandece llenando de luz el camino hacia la catedral.

Figura 2-59:

Carrera séptima vista hacia la Plaza de Bolívar



Nota. Tomado de: *Papel Periódico Ilustrado* 1884 N.61, grabado de Ricardo Moros Urbina, *Diario El Siglo* 1938 y Moisés de la Rosa (1938). Plano intervenido por el autor.

Este sitio, conocido como antigua plaza de las yerbas, se encuentra muy cercano al cruce de la carrera séptima con el río San Francisco en el llamado puente de San Miguel. Se hace evidente la irregularidad de la traza urbana y la distribución de las construcciones que no siguen la paramentación que debía regir la retícula, lo cual sigue siendo evidente todavía en 1938.

El diario *El Siglo* de orientación conservadora, por su parte, reproduce la fotografía tomada desde el mismo ángulo del grabado con el mismo contenido ideológico donde el elemento central es la torre de la Iglesia y al fondo las torres de la catedral ³¹⁷. Al lado izquierdo se ve la esquina de lo

³¹⁷ La mayoría de estas imágenes se publicaron con motivo de la celebración del IV Centenario de la ciudad.

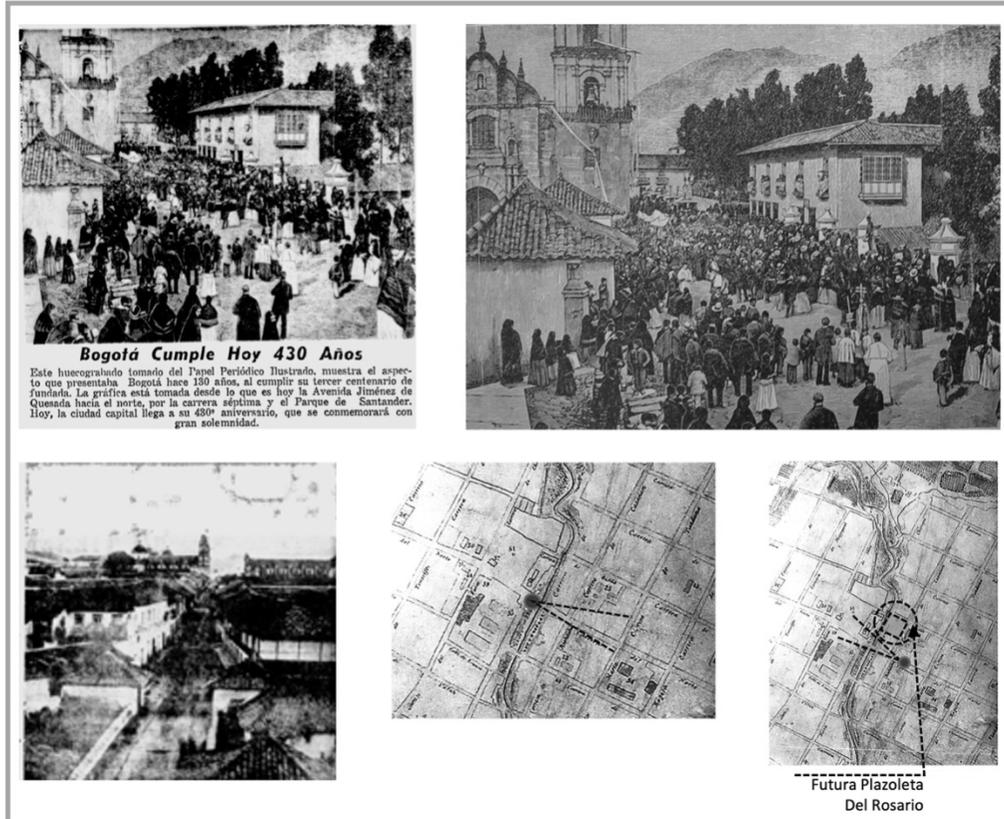
que parece ser el Hotel Regina y al frente la fachada de la iglesia de la Veracruz ya modificada por Julián Lombana donde se forma un espacio irregular. Se aprecia, igualmente, un predominio de grupos de mujeres en forma muy similar al grabado de 1884. En esta fotografía ya se ha perdido la percepción de un umbral y en la vía se destacan los rieles del tranvía. La fotografía muestra, incluso, un mendigo en primer plano, del cual solo se ve la cabeza con un sombrero puesto. La comparación parece estar orientada no solo a mostrar esas permanencias de las edificaciones heredadas de un pasado lejano, sino a las vigencias que para ese momento se mantenían con la continuidad de un estado confesional que seguía funcionando al amparo de las tradiciones religiosas católicas. Una situación que arrastraba el país desde la colonia como un lastre que impedía que los procesos modernizadores en muchos temas educativos principalmente, se movieran a las mismas velocidades de la idea de progreso que pretendían impulsar la economía y las nuevas prácticas urbanas.

A continuación, se incluyen tres imágenes más; la primera, publicada en el diario *El Tiempo* el 4 de agosto de 1968, la segunda, en la Revista *Proa* 230 de 1972 y la tercera, el 6 de agosto de 1938 en *El Tiempo*. Muestran varias perspectivas del puente de San Miguel. La primera, (ver figura 2-60), de acuerdo con el pie de foto, corresponde al tercer centenario de fundación de la ciudad (1838). Se incluye al lado derecho un grabado de la misma fotografía tomado del *Papel Periódico Ilustrado* publicado en la Revista *Proa* 230 (1972) acompañando el artículo *La Plaza de Santander en Bogotá. Apuntes relacionados con su historia*. Se trata de una toma en dirección norte donde se destaca la torre de la Iglesia de San Francisco y otras construcciones como las pequeñas capillas al lado del puente y una casa de dos plantas ubicada donde queda actualmente el edificio del Banco de la República con un balcón de gabinete que daría frente con el río. Es claro que en estas imágenes la preponderancia del accidente geográfico parece ser determinante en la configuración urbana, asunto que tratará de ser regularizado o geometrizado, si se quiere, con la canalización posterior del río. Por tanto, las paramentaciones son todavía más irregulares que en las imágenes anteriores, es decir, que para ese momento la traza sufre una alteración en el encuentro con el río que no se aprecia desde donde fue registrada la imagen y donde es difícil deducir que existe un puente. Al fondo, se aprecian los árboles mencionados de la plaza de San Francisco y la silueta de los cerros orientales. Al respecto vale la pena aclarar que, en otras imágenes de la plaza de San Francisco, con fecha posterior como la publicada en el *Atlas Histórico de Bogotá 1538-1910* (2004) datada en 1863 no se ve ningún árbol en la plaza. Lo que indica que en algún momento se decidió cortar estos árboles o que las fechas de las imágenes no corresponden. Este no es un dato menor puesto que los árboles

que se aprecian en el “huecograbado” como lo denomina *El Tiempo*, son de tamaño considerable, al parecer eucaliptos que podrían ser un indicador del cambio de plaza a parque.

Figura 2-60:

Bogotá 430 años



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo*, Revista *Proa*, Plano Codazzi 1849 (fragmento) Archivo General de la Nación, intervenido por el autor. <https://www.archivogeneral.gov.co/agn>

En la Revista *Proa* 230 (1972) esa misma fotografía está fechada en 1862. La tercera imagen, de acuerdo con el pie de foto, es de mediados del siglo XIX, está enfocada en dirección sur, es decir, hacia la actual Plaza de Bolívar. Pareciera tomada desde la torre de la iglesia de San Francisco, pues el puente y el río no se perciben claramente, teniendo en cuenta que este corría a una profundidad importante con respecto al nivel de las incipientes vías. Al fondo, destacan la Iglesia de Santo Domingo y la Catedral. A diferencia de las imágenes de arriba, esta fotografía no muestra ninguna actividad³¹⁸ y la vía (Calle Real) evidencia irregularidades en el encuentro con el puente y la

³¹⁸ Esto puede deberse a que las primeras fotografías requerían de largas exposiciones para el registro de la imagen, por lo cual, desaparece todo lo que se encuentre en movimiento.

paramentación que no se ajusta a las construcciones. En la fotografía se percibe una imagen de ciudad que da cuenta de un proceso de urbanización donde el accidente natural, en este caso el río San Francisco, no es visible. En todas ellas se hace evidente un espacio urbano donde la referencia al damero colonial no es tan regular y en esa desconfiguración se intuye un desajuste entre el modelo de ocupación y el proceso de implantación, es decir, la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación está presente haciendo evidentes esos desajustes.

Otras imágenes que complementan las anteriores, pero desde otros ángulos, son las siguientes. Las primeras, fueron publicadas por el diario *El Tiempo* el 6 de agosto de 1938 y en 1987 respectivamente, así como en *El Gráfico* también de agosto de 1938³¹⁹. En ellas se aprecian los costados oriental y occidental teniendo como centro el puente de San Miguel y como eje la torre de la Iglesia de San Francisco. En el grabado de la izquierda se menciona que en ese sitio estaría ubicado el edificio del diario *El Tiempo* del que se habla más adelante. Las condiciones del borde del río remiten a una imagen de ciudad del medioevo donde la superposición de construcciones sin orden da lugar a una imagen caótica que no representa el aparente orden que trata de imponer la traza de damero. La correspondencia entre el trazado y el desorden en la ocupación revelan esos desajustes entre la idea abstracta del plano, es decir, el patrón geométrico de la traza y la realidad construida que no sigue la lógica del manzanejo. Asimismo, sucede con las construcciones que desconocen el accidente geográfico que no logra ser comprendido ni asimilado³²⁰. Si bien, estos desajustes se fueron intentando corregir con el paso del tiempo es claro que la ocupación obedecía a unas lógicas que dependían en mayor medida de factores relacionados con la calidad de las construcciones, una deficiente mano de obra y la escasez de materiales adecuados que permitieran adelantar obras de gran factura. A pesar de estas condiciones, algunas de estas construcciones sobresalían logrando convertirse en elementos importantes como referentes simbólicos para la ciudad como fue el caso de la torre de la iglesia de San Francisco. La fotografía de la derecha muestra una vista desde occidente hacia los cerros orientales ya depredados y con signos de erosión. La ribera del río está acompañada de una rala vegetación y de algunas construcciones de un piso, con techos de paja y dispuestas sin ningún orden y se asemejan más a ranchos que a construcciones

³¹⁹ La prensa escrita y las revistas locales publicaban siempre para las efemérides de la ciudad este tipo de recopilaciones que incluían grabados, pinturas y fotografías con la intención de mostrar los avances de la ciudad o plantear críticas acerca de los atrasos en muchos aspectos que seguían presentes como temas sin resolver.

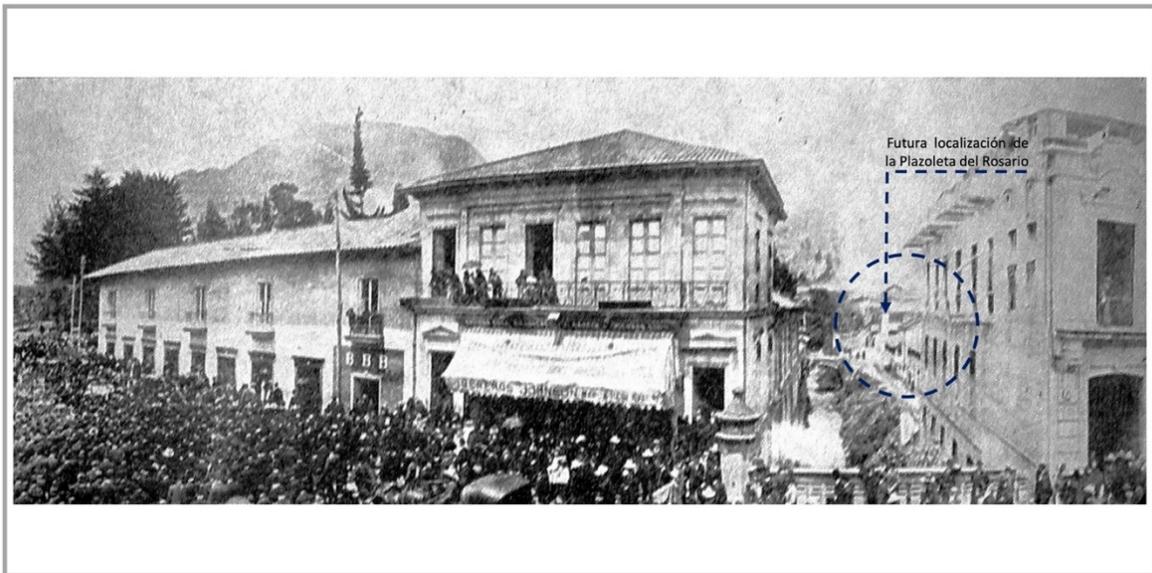
³²⁰ No deja de llamar la atención que, a pesar de la amenaza de las crecidas y el desborde del río en muchas ocasiones, las construcciones continuaran aferradas a ese borde como si con ello logran revertir esa condición de amenaza.

de alguna calidad. Estas imágenes contrastan con la del pintor Ricardo Borrero Álvarez, ya mencionada.

Si se retrocede aún más en el tiempo se deben levantar otros sustratos que fueron quedando ocultos por efecto de los procesos de ocupación a lo largo de los siglos³²¹. En la fotografía siguiente publicada en la *Revista Proa 230* se puede ver un antecedente del espacio que ocupa hoy la estación Museo del Oro con el río San Francisco corriendo a cielo abierto (ver figura 2-61).

Figura 2-61:

El río San Francisco a cielo abierto



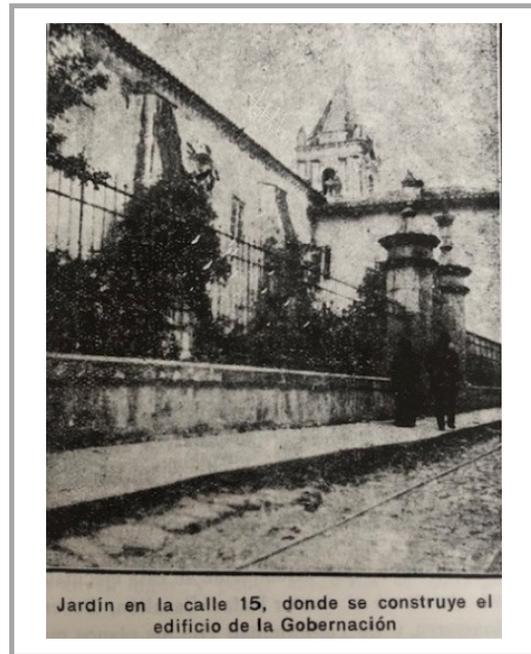
Nota. Fotografía publicada en *Revista Proa 230*. La imagen corresponde al funeral de Miguel Antonio Caro Tovar, Bogotá, 1909. Estudio Fotográfico Navas Borrero. Copia fotográfica (Albúmina sobre papel) 6 x 15 cm. Registro 1002. Colección del Instituto Caro y Cuervo. Imagen intervenida por el autor

³²¹ El largo ciclo de ocupación territorial desde la fundación que, temporalmente llega hasta finales del siglo XIX puede denominarse como el ciclo de los modelos urbanos coloniales basados en la forma de damero. Corresponde a la herencia del trazado colonial y a la imposición de los modelos geométricos en el proceso de ocupación que entran en conflicto con los accidentes geográficos generando diferentes grados de tensión. Es claro que los hechos urbanos producidos en estos ciclos no desaparecen del todo como es el caso de la traza urbana, por ej. Estos ciclos se traslapan o superponen unos sobre otros, como ha sido el caso del embellecimiento que ha renovado sus postulados bajo nuevos ordenes estéticos o que opera bajo la égida de nuevas formas discursivas que devienen de los enunciados conservacionistas. La diferencia se establece a partir de los cambios de dirección en la mirada sobre el manejo del territorio que traza sobre él nuevas líneas de tensión.

La perspectiva sobre el río en dirección oriente está prácticamente negada y las edificaciones invaden su ronda. Al fondo de la imagen se aprecia el puente sobre la carrera sexta, llamado Frutos Joaquín Gutiérrez o de Latas³²². Esta fotografía da cuenta de una ciudad que se va consolidando bajo los parámetros de la denominada arquitectura republicana donde la verticalidad de las construcciones va suplantando poco a poco las proporciones y austeridad de la arquitectura colonial³²³.

Figura 2-62:

Antiguo Convento de San Francisco



Nota. Tomado de: *Arquitectura de Bogotá*, Alfredo Ortega Díaz (1988)

Por otro lado, en el relato de Alfredo Ortega (1988) se trae una imagen del costado noroccidental de lo que fue este cruce con una fotografía del antiguo convento de San Francisco antes de su demolición y donde ya funcionaban dependencias de la gobernación de Cundinamarca³²⁴. Se puede

³²² De acuerdo con la información consignada en el *Atlas Histórico de Bogotá 1538-1910* (2004).

³²³ Al respecto, José Luis Romero (1976) señala que este fenómeno estuvo marcado por el reemplazo de la vieja casona patricia o colonial por residencias modernas “de estilo francés preferentemente, decorada y amueblada de acuerdo con el estilo y la categoría, sin que faltara el alarde esteticista que se manifestaba en la presencia de cuadros, esculturas y *bibelots* acorde con el gusto de los *snob* del momento” (pág. 288).

³²⁴ Dice Ortega (1988) que “La necesidad de proveer la casa de gobierno de Cundinamarca de oficinas cómodas y adecuadas, más que el vano deseo de modernizar la ciudad, obligó a demoler el pintoresco rincón, anexo a la vieja torre de San Francisco, cuyas paredes, un tanto agrietadas por la acción del tiempo, se sostenían merced a la acción de grandes y pesados bastiones de cal y canto” (pág. 21).

ver el edificio retrocedido con un jardín al frente y una reja con una portada en piedra que marca el acceso al edificio (ver figura 2-62). Se aprecia en la imagen lo que parecen unos rieles sobre la vía sin pavimentar.

De las edificaciones que se encontraban bordeando el río San Francisco al momento de la canalización no quedan vestigios para el espacio urbano actual. Se pueden rastrear en algunas imágenes que muestran, en cierta medida, el perfil irregular de las edificaciones y la pobreza de sus características formales. En general se trataba de casas de uno y dos pisos con tejas de barro o paja que sufrían continuamente del desbordamiento del cauce del río en épocas lluviosas como ya se ha reseñado anteriormente. Es coincidente en la mayoría de registros gráficos encontrar los mismos lugares representados mediante diferentes técnicas. Es el caso del pintor Luis Núñez Borda³²⁵ que ilustra ampliamente el texto escrito por Daniel Samper Ortega (1938) para la conmemoración del IV Centenario de la ciudad y donde se recogen con bastante precisión algunos de los sitios cercanos al cruce entre la actual carrera séptima con el río San Francisco (ver figura 2-63). Si bien, estas pinturas pueden contener un sesgo romántico o bucólico, muestran la configuración urbana en distintas temporalidades que van desde 1830 con el puente de San Francisco; el año 1877 en el mismo lugar, pero desde una perspectiva que tiene como fondo la torre de la iglesia de San Francisco³²⁶ y terminan en 1901 con la del Puente de Lesmes que ofrecen un panorama del contexto general e imaginario de las casas cercanas.

Al continuar esta indagación se debe tener en consideración que este río y los cerros que lo acunaban perdieron rápidamente el significado simbólico que pudieran tener para los pueblos originarios que habitaron la sabana³²⁷ ya por haberse convertido en depósito de desechos, ya por qué rápidamente se convirtió en un obstáculo para el crecimiento de la ciudad. Con el acto fundacional, no solo se dispuso de un modelo urbano para dar orden al territorio, sino que se procedió a sustituir todo aquello que tuviera un significado para los indígenas que debían ser sometidos para dar

³²⁵ En nota publicada en la página web del Museo Nacional de Colombia con motivo de los 50 años de fallecimiento del maestro se menciona que: “Hacer de la naturaleza de la Sabana y los paisajes de Bogotá un motivo pictórico por mérito propio. Ese fue el precepto que guió el trabajo del artista Luis Núñez Borda quien, junto a otros estudiantes, fue cautivado por el género del paisaje gracias a la cátedra que impartieron los pintores Luis de Llanos (1843-1895) y Andrés de Santa María (1860-1945) en la recién creada Escuela de Bellas Artes. Para ellos, la modernidad no inició con la rueda del automóvil o el tren sino con las suelas de sus zapatos.” <https://www.museonacional.gov.co/exposiciones/Paginas/ver.aspx?id=295>

³²⁶ Es probable que estas pinturas hayan tenido como referencia los grabados de Moros Urbina y algunas fotografías de la época como las ya reseñadas anteriormente.

³²⁷ Para Germán Mejía (2000) “El paisaje bogotano cobró su primera forma con las transformaciones operadas sobre el entorno Muisca por el acto de conquista y posterior proceso de colonización española” (pág. 30).

continuidad al proyecto colonizador español suplantando las creencias y mitologías preexistentes por las que la religión católica imponía por medio de las comunidades religiosas mendicantes que llegaron al nuevo mundo³²⁸.

Figura 2-63:

Río San Francisco y cruce carrera séptima



Nota. Tomado de: *Bogotá 1538-1938. Homenaje del Municipio de Bogotá a la ciudad en su IV Centenario* por Daniel Samper Ortega (1938). Pinturas de Luis Núñez Borda

De acuerdo con Manuel Lucena (2006) la ciudad barroca acude “a las tinieblas del Antiguo Testamento para buscar su genealogía, puede inventar por sí misma un ciclo mítico... pues la Jerusalén celestial a la que imita nace de los signos de la predestinación esparcidos por un Dios ubicuo” (pág. 129). Si bien, esas tinieblas terminaron por ocultar el contenido simbólico que pudo

³²⁸ En las narraciones históricas Bogotanas se encuentra la de Daniel Samper Ortega (1938) quien para el IV Centenario de la fundación escribe con emoción en su libro *Bogotá 1538-1938* “¡Maravilloso paraje éste de la indígena Cundinamarca que a don Gonzalo Jiménez de Quesada plugo dar asiento a Santafé, en tierras de solaz del cacique de Bogotá, al socaire de cerros majestuosos, arrullada por dos ríos que en el siglo de Carlos V aun vestían espumas, y escondida al naciente que corona y ornamenta la abrupta Cordillera Oriental de los Andes colombianos!” (pág. 62).

tener el río para los Muiscas, en décadas recientes comenzó un proceso de resignificación, ya no bajo los presupuestos soportados en los mitos y las creencias del mundo prehispánico, sino como parte de las nuevas políticas públicas amparadas en los discursos ambientales y patrimoniales promovidos desde finales del siglo XX, al igual como sucedió con los cerros orientales.

Para Lefebvre (2013) las representaciones simbólicas permiten mantener las relaciones sociales en estado de coexistencia y cohesión “Las exhibe y desplaza- y en consecuencia las disimula de un modo simbólico- con la ayuda y sobre el fondo de la naturaleza” (pág. 92). En este caso, esas representaciones simbólicas en América sufrieron una suerte de simbiosis muy particular, pues tal como señala Rojas Mix (1992) a partir del descubrimiento se generaron representaciones que mezclaron los imaginarios europeos con las mitologías americanas. América se convertía, así, en el escenario para que esos imaginarios construyeran en el nuevo mundo sus propias utopías. Un caso paradigmático fue la leyenda del Dorado asunto sobre el cual Rojas Mix (1992) manifiesta que recogió todas las leyendas consignadas en la biblia, así como “los romances de caballerías sobre ciudades fabulosas, ricas en oro, y las unió a una leyenda aborígen, la del cacique Dorado, a quien se le cubría el cuerpo de oro antes de bañarse ceremonialmente en un lago” (pág. 64).

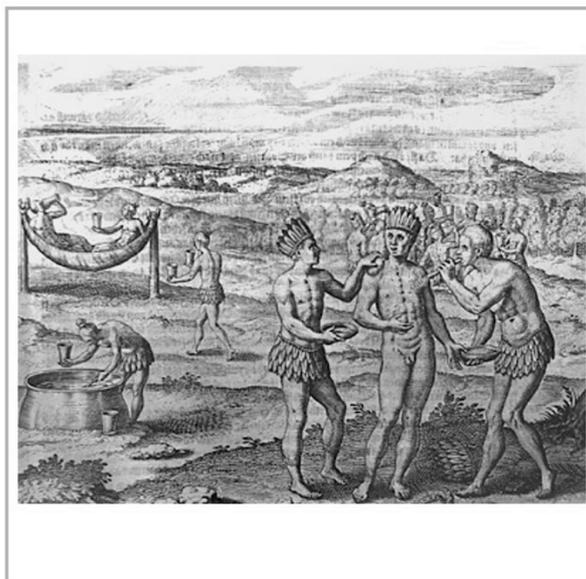
El grabado siguiente (ver figura 2-64), hecho por Teodoro de Bry (1988), quien, entre otras cosas nunca visitó el Nuevo Mundo, muestra una interpretación de esa leyenda³²⁹. Este grabador contribuyó con sus representaciones a nutrir los imaginarios sobre América en la Europa de los siglos XVI y XVII. Al lado de estas representaciones se encontraban las de tipo religioso que son las que en mayor medida moldearán la percepción acerca de la naturaleza circundante y resignificarán los lugares que ocuparon. Esto sucedió con los dos ríos principales que bajaban de los cerros cuyos nombres fueron reemplazados por los de las comunidades religiosas asentadas en sus riberas. El río Vicachá, que en lenguaje chibcha significaba resplandor en la noche, perdió su poder evocador frente a la ocupación urbana que lentamente lo transformó y que, a partir de la construcción del claustro y la iglesia de San Francisco en el cruce del camino real con el río hoy carrera séptima, cambió definitivamente su nombre. Según Carlos Martínez (1987) con la

³²⁹ Teodoro de Bry nació en Lieja en 1528 y murió en Fráncfort en 1598. En la edición facsimilar del libro *Idea verdadera y genuina de América* (1988) publicada por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá se menciona que: “...Los de Bry, cuya obra bastaría por sí sola para comprobar la influencia americana en el arte europeo del siglo XVI, son la repercusión plástica de la concepción de una América utópica, supervivencia de la pérdida de la edad de oro; sus grabados son el equivalente estético de las concepciones ideológicas de un Tomás Moro, de un Miguel de Montaigne, de un Vasco de Quiroga...” (pág. 18).

consagración del templo de San Francisco en 1566³³⁰, en el costado norte del río y en inmediaciones de la plazuela del mismo nombre, se instituye el apelativo que tomará en adelante el principal cuerpo de agua de la ciudad.

Figura 2-64:

Idea Verdadera y Genuina de América, Teodoro de Bry 1602. Leyenda de Eldorado



Nota. Tomado de: *América Imaginaria*, Miguel Rojas Mix (1992)

Al respecto, vale la pena traer a esta discusión a Jean Delumeau (2014) quien *En busca del paraíso* señala que las comunidades franciscanas pretendieron depender únicamente del Rey o del Virrey, como sucedió en el caso de México, por lo cual fueron acusados de separatistas pues no solo querían ocuparse de las conciencias, sino que se inmiscuían en la jurisdicción civil y criminal. El autor cita el caso del primer obispo de México Juan de Zumárraga que pertenecía a la comunidad franciscana, quien en 1528 “trajo la Utopía de Tomás Moro y llenaba sus sermones con citas de Erasmo” (pág. 123). De acuerdo con su argumento, este obispo, al igual que el de Michoacán Vasco de Quiroga, también franciscano, imaginaban la posible creación de grandes ciudades indígenas de tipo utópico donde los pueblos originarios entraran en una edad de oro con una iglesia similar a la

³³⁰ Esta misma afirmación se encuentra en el *Atlas histórico de Bogotá 1538-1910* (2004) donde se menciona que “Ese año (1550) el cabildo determinó que los franciscanos se instalaran en un solar, al margen del río Manzanares... Allí los franciscanos erigieron el primer convento hecho en bahareque, hasta que por determinación de fray Juan de Barrios se trasladaron a unos solares que este le adquirió a Juan de Collantes en la margen del río Vicachá, que luego sería conocido como San Francisco... Las obras de la iglesia y el convento se iniciaron en 1557 y el mismo Arzobispo las bendijo en 1566” (pág. 84).

del cristianismo primitivo³³¹. A esto se sumaba otro franciscano, Jerónimo de Mendieta, quién en 1596 planteaba la creación de comunidades indígenas separadas pues “la masa de indios tiene las disposiciones necesarias para llegar a ser la mejor parte, la más santa y más civilizada de la cristiandad” (pág. 123).

Esas utopías europeas no solo eran de orden mental o moral, sino que apuntaban a hacerse realidad en un espacio ideal. En América parecieran haber encontrado ese lugar, pues tal como señala Lefebvre (2013), frente al paisaje medieval europeo “invirtió el espacio anterior del «mundo»” (pág. 296). El nuevo entorno proclamaba una utopía benéfica y luminosa de la mano del saber que tendría autonomía y se emanciparía del poder opresor para contribuir a una autoridad razonable. Esa inversión del espacio que señala el autor, en el contexto geográfico de Bogotá, representado por sus cerros, quebradas, lagunas, humedales y la extensa sabana, comienza a ser transformado por el proceso de ocupación bajo los parámetros de un nuevo orden económico, político, religioso y cultural que impuso un modelo urbano con una traza ortogonal que llegó, asimismo, cargada de simbolismo³³². Este momento lo describe Lucena (2006) cuando hace la distinción en el tránsito entre los dos modelos de ciudad y las visiones de mundo que arrastran, pues mientras la metrópoli barroca es orgánica por naturaleza y se configura como un organismo que asimila materias de todos los orígenes culturales y étnicos sin descartar nada porque puede con todo y todo le sirve, “la ciudad ilustrada es mecánica, se concibe como una máquina perfecta gobernada por el diseño del progreso y se dirige a toda velocidad hacia un futuro obligatorio de felicidad y utilidad públicas” (pág. 129).

Si se revisa el texto de Tomás Moro (2012) se encuentran obvias coincidencias que pudieron apuntalar los imaginarios de esas comunidades religiosas franciscanas acerca de la relación entre el río Vicachá y la Santa Fe colonial, si las intenciones que descubre Delumeau (2014) son acertadas. En la *Utopía* de Moro (2012) la ciudad ideal se describe así: “Tienen además otro río, no grande éste a la verdad, pero sumamente plácido y alegre, pues manando del mismo monte en que está

³³¹En esta apreciación coincide Sandra Reina (2008), quien menciona que “El hecho de que los franciscanos, desde la Nueva España, decidieran vivir entre los indios, para que siguieran su ejemplo y recibieran la doctrina, les facilitó convencerlos de destruir sus ídolos, acabar sus desplazamientos hacia sitios de adoración y santuarios; de esta manera atraer a los naturales hacia el pueblo de indios, era atraerlos a una nueva ritualización religiosa” (pág. 30).

³³² Lefebvre (2013) citando a Panofsky dice: “La escolástica produjo un hábito mental, un habitus, esto es un modus operandi derivado de un modus essendi, de una razón de ser. El habitus del arquitecto provenía en línea recta de una razón providencial que promulgaba en ese tiempo la unidad de la verdad, de la razón y de la fe, culminando en la Suma Teológica” (pág. 297). Según el autor, no existe dificultad hacer derivar de una representación abstracta un espacio mental y, a su vez, hacer derivar este espacio mental en un espacio social.

asentada la ciudad, discurriendo por medio de ella pendiente abajo, se mezcla con el Anhidro”³³³ (pág. 64). En la descripción del autor, el río se encuentra canalizado “por diferentes canales de barro cocido” y termina llenando un amplio foso que circunda por fuera el muro que rodea la ciudad. Es claro, que esta imagen de un río que provee de vida a la ciudad y que pudo ser el émulo para el río San Francisco está lejos de haberse convertido en el elemento articulador de la Santa Fe colonial y más bien, se transformó rápidamente en barrera y obstáculo para su crecimiento³³⁴. Si bien, esta descripción aplica a muchos contextos de ciudades, interesa aquí esta reflexión en los términos que plantea Delumeau (2014), pues como vehículo de transmisión de discursos ese libro podría ser relevante en la manera como se apropió y se suplantó un hecho significativo como fue el simbolismo que tenía el río para los Muiscas. Sin embargo, no hubo allí, al menos no comprobado, una comunidad ideal de indígenas entregados al misticismo cristiano para ser avanzada de esa cruzada de la cristiandad. En esos términos, la efectividad del texto terminaría siendo relativa pues el río no se cargó con un nuevo significado, sino que se apropió como un recurso más para ser explotado por los habitantes de la ciudad. La utopía, entonces, pareciera quedar en cierto grado, al menos en esa primera ocupación de Santa Fe, vinculada a la relativa implantación del modelo filipino que describe con detalle Jaime Salcedo (1996) y que tomó como émulo la traza limeña.

De acuerdo con lo anterior surgen varias inquietudes con respecto al papel que jugaron los ríos en esos modelos ideales dentro de la imposición de la traza urbana. Por un lado, se tiene un espacio geográfico rico en recursos y, por otro, unos referentes que son la suma de muchas ideas y preceptos que no logran hacer un ajuste entre ambos, como son los accidentes geográficos y los modelos geométricos impuestos. Salcedo (1996) afirma, en coincidencia con Lucena (2006) que: “La ciudad indiana sería una ciudad ideal cristiana, la Nueva Jerusalén de la visión de San Juan, que ciertamente nada tenía que ver con la ciudad renacentista y sí mucho con la serie de representaciones de la Jerusalén celestial que Titus Bukhardt menciona...”³³⁵ (pág. 60). Ese modelo de ciudad, de acuerdo con el autor, “sería un modelo de ordenamiento cósmico, en el cual el mundo

³³³ En el texto se consigna que sus habitantes “Los amaurotanos han protegido con fortificaciones y unido a la ciudadela la cabecera y fuente de este río, que nace un poco afueras de la ciudad, para, si sobreviniera algún ataque enemigo, que no se pueda cortar y desviar el agua, o envenenarla” (pág. 64).

³³⁴ En este caso, se trata, más bien, de una relación ambivalente en su relación con el proceso de ocupación, pues tal como señala Germán Mejía (2000) el río san Francisco “con su profundo lecho de orillas escarpadas e irregulares, se erigió en muralla que separaba entre sí a las parroquias de La Catedral, Las Nieves y San Victorino, y sólo hasta muy entrado el siglo XIX se construyeron los puentes necesarios para facilitar la comunicación entre ellos” (pág. 32).

³³⁵ De acuerdo con Salcedo (1996), “...se encuentran en manuscritos medievales «de origen español en su mayor parte, y cuyo prototipo es un comentario del Apocalipsis por el Beato de Liébana, un monje asturiano de la segunda mitad del siglo VIII...»” (pág. 60).

indígena, en cuanto pagano, era considerado como el caos primordial” (pág. 60), lo cual contribuye a eliminar de tajo el significado simbólico que pudiera tener el río y que posteriormente es suplantado por otro que proviene del nuevo orden impuesto. No deja de llamar la atención que Eiximenis (2004) recomiende igualmente “que quien edifica una nueva ciudad ha de tener presente la influencia de los astros: el signo de cáncer es propicio para la construcción de villas, castillos, casa y albergues aunque al ser signo femenino e inestable no ofrece garantías de duración y firmeza del edificio; no es aconsejable construir en el signo de leo, a pesar de su fortaleza, porque leo es mal señor y mala es la señora de quien tiene su comienzo en este signo...(pág. 18). La introducción del espacio que correspondería al de la metrópoli barroca, según Lucena (2006), con su traza de damero dentro del espacio ocupado por una naturaleza cargada simbólicamente por los Muiscas, comienza a revelar las tensiones derivadas de ambos modos de percibir el mundo e introduce y acelera poco a poco sus transformaciones. Se podría decir, entonces, que, a partir de ese encuentro, y parafraseando a Lefebvre (2013), lo que se evidencia son desfases pues las ideologías se superponen y las ilusiones se interponen. Estos desfases se pueden rastrear también en los sustratos dejados por las sucesivas etapas de construcción de las edificaciones que conformaron el borde de la avenida.

A continuación, se exploran las maneras en que los discursos, las políticas públicas y los modelos de ciudad dieron origen a las edificaciones que componen este tercer plano.

2.2.11 Diálogos ocultos que aún persisten entre la traza y las edificaciones

Interesa en este momento indagar en un sustrato que muestra una memoria ligada al sitio donde se encuentra actualmente el edificio del Banco de la República, manzana donde había funcionado el Hotel Granada que se había convertido en uno de los más importantes de la ciudad desde finales de los años veinte. Sin embargo, los parámetros estilísticos bajo los cuales fue concebido se diferenciaban en gran medida de los que iban consolidando el perfil de la Avenida Jiménez (ver figura 2-65). En este caso, el edificio incorporó en su fachada elementos tomados del repertorio academicista que se remataron en su cubierta con una serie de mansardas y detalles con ornamentación en metal³³⁶. El hotel tenía su frente principal sobre el Parque Santander, pero no

³³⁶ De acuerdo con Silvia Arango (2017), la autoría del diseño del hotel es difícil de establecer pues se atribuye en primera instancia a Diego Suárez Costa, un colombiano residente en París y a Luis Alberto Gutiérrez Nieto que adaptó los planos. El proyecto estuvo a cargo de la oficina del arquitecto Alberto Manrique Martín quien había contactado a los arquitectos chilenos Julio Casanovas y Raúl Manheim para participar en su diseño. Gutiérrez Nieto estaba vinculado con la firma Echeverry Hermanos. La historia de la

ocupaba toda la manzana, solo el frente sobre el parque y una L que daba sobre la carrera séptima. El resto de la manzana tenía otras edificaciones construidas a inicios del siglo XX que no se integraban al nuevo perfil propuesto para la Jiménez.

Figura 2-65:

Las fachadas del Hotel Granada y un perfil de avenida que no terminaba por consolidarse



Nota. Tomado de: Museo de Bogotá, fotografías de Daniel Rodríguez y Saúl Orduz intervenidas digitalmente por el autor. Las dos fotografías de Daniel Rodríguez, clasificadas por el Museo en años diferentes, deben pertenecer al mismo año, pues los manifestantes son los mismos en ambas imágenes

Indagando más atrás en el tiempo, se pudo establecer que esa parte posterior de la manzana se había empezado a gestionar para ampliar el hotel desde 1938, es decir, diez años después de haber entrado en funcionamiento³³⁷. La idea era conformar la fachada sobre la Avenida Jiménez y ajustarse a la ampliación propuesta para la vía, pues, hasta ese momento, solo se veía una culata en

edificación puede consultarse de manera más amplia en el libro *Alberto Manrique Martín*, en el apartado *La obra arquitectónica de Alberto Manrique Martín* escrito por Silvia Arango (2017, pág. 48).

³³⁷ El hotel se había inaugurado en 1928.

la esquina de la carrera séptima y la parte de atrás de la edificación. La noticia de esta negociación se publicó en agosto de 1938 en el diario *El Tiempo* (ver figura 2-66).

Figura 2-66:

Ampliación Hotel Granada y Avenida Jiménez

La Casa de la Calle 12 con la Carrera 7ª Será Demolido Ahora

Aprobada la negociación con la familia Ricaurte Medina, por la suma de \$ 647.570. El Hotel Granada tendrá cuatro frentes y ocupará toda la manzana, con más de 400 habitaciones. La solución de este problema.

Antes de dos meses la administración Linares, al servir para el tránsito de automóviles, la carrera 7ª, entre las calles 12 y 13, que será ampliada sobre el paramento del palacio de comunicaciones y del templo de Santo Domingo. En la esquina de la calle 12, con la carrera 7ª, donde está actualmente la amplia casa de la familia Ricaurte Medina se adelantará la obra de demolición que depositará este sector infeluzmente ya para el futuro la ampliación de esta importante arteria urbana. De acuerdo con las informaciones que nos ha suministrado el alcalde Linares, el propósito del ejecutivo municipal es abrir al tránsito de este sector de las calles nuevas para descongestionar el intenso movimiento circulatorio que en horas del día se registra allí. Los vehículos podrán salir por la calle 12, cruzar por la carrera 7ª, y volver a bajar por la calle 12, evitando la vuelta a la manzana comprendida entre las calles 12 y 13 y las carreras 7ª y 6ª, lo cual hacen actualmente.

Aprobado el contrato
El contrato que celebró el municipio de Bogotá con las señoras Elina Medina de Ricaurte y Dolores Medina Ricaurte, propietarias de este inmueble fue aprobado ya por el concejo y sancionado por el ejecutivo municipal.

Cuesta \$ 647.570
El precio de la negociación es de \$ 647.570, considerando la extensión total de los inmuebles de 282,20 metros cuadrados a razón de \$ 229,00 cada una, incluyendo en tal precio las edificaciones, accesorios, etc. De este precio corresponden a doña Elina Medina de Ricaurte, la cantidad de 208.241,75 y a doña Dolores Medina Ricaurte \$ 439.328,25, o sea una suma proporcional a la de \$ 89.000 y \$ 130.000 en que respectivamente fueron vendidas las dos casas en el juicio de las sucesiones acumuladas de doña Mercedes Ricaurte de Medina y doña Elina Medina Ricaurte. El municipio hará el pago del precio señalado en la cláusula anterior en bonos del progreso urbano (Pro-Tiro) tan pronto como las vendedoras hayan entregado los inmuebles vendidos.

Solucionado el problema del Hotel Granada. En su última sesión la junta asesora de la administración municipal, convocada a reunión extraordinaria por el alcalde Juan Pablo Linares, le dio definitiva solución al problema del Hotel Granada que fue por efecto de más de tres años nuestro de controversia en el municipio. En torno de este asunto se suscitaron dificultades de carácter jurídico y económico. El alcalde Linares viose muy interesado en resolver este problema y en terminar las obras que la Avenida Jiménez de Quesada solicitó a los concejales miembros de la junta asesora que entrarán a discutir el asunto y lo resolverán.

El problema ha sido resuelto, pues en definitiva en la siguiente forma: el municipio apropiará tres lotes de la carrera 7ª, para incorporarlos al hotel, demolerá las viejas construcciones ubicadas actualmente en la carrera 6ª, entre la Avenida Jiménez de Quesada y el Parque de Santander; se continuará la Avenida Jiménez de Quesada entre las carreras 6ª, y 7ª, sobre el paramento actual del Hotel Granada y éste por su parte procederá a la construcción de su nueva fachada sobre la Avenida, frente al edificio de EL TIEMPO y al Puente Santa Fe.

Ampliación del hotel
Se calcula que la zona cuadrada en este lugar vale a \$ 500. El hotel Granada lo comprará la zona correspondiente a don Manuel Botello—en la carrera 6ª— y el municipio la comprará al Granada al mismo precio. Luego el Granada estará obligado a ceder de 4 a 6 metros para ampliación de la carrera 6ª, que inmediatamente valorizará las zonas adquiridas. Cobrando el impuesto de valoración correspondiente, el municipio podrá adelantar todas las obras de este importante sector urbano, sin objeciones de ninguna clase.

El Hotel Granada quedará pues con cuatro frentes: uno sobre el parque de Santander, otro sobre la carrera 7ª, otro sobre la Avenida Jiménez de Quesada y otro sobre la carrera sexta. El plan de mejoras y ampliación del Hotel le permitirá al Granada elevar en el futuro cerca de 450 habitaciones.

NOTAS EDITORIALES
PRESENTEMOS BIEN NUESTRO PUEBLO

LA ALCALDIA ha trabajado en estos días con empeño y entusiasmo que marcan época en la historia de Bogotá.

Luchando con el invierno, uno de los mayores enemigos que ha tenido el plan del centenario, según lo manifestó el escarso que está realizándose seguramente tendrá su culminación para los próximos días de fiesta.

Se dejaron por lo menos iniciadas las nuevas avenidas. La Caracas, que está casi terminada, y la Jiménez de Quesada, que muy positivamente dentro de tres meses quedará extensamente delimitada.

En todos los barrios obreros se intensifican los trabajos. Pero nos falta algo muy interesante: Es necesario que las autoridades y los particulares hagan activa propaganda y ejerciten acción intensa, con el fin de conseguir que el pueblo, este pueblo bogotano tan apartado del agua y de la higiene, se presente mejor en las fiestas del centenario. Cada individuo debe hacer un esfuerzo por estar limpio y presentarse, para los turistas, los visitantes se formarán un concepto muy desagradable si cada obrero, cada trabajador, cada individuo no se preocupa por estar decente y aseado.

Llamamos la atención a los inspectores de los barrios, quienes pueden hacer una preparación, esa labor de cultura, que seguramente será bien atendida por los vecinos. Sólo así se necesita un poco de esfuerzo y otro poco de voluntad.

LA AMPLIACION DE LA AVENIDA JIMENEZ ES YA UNA REALIDAD

La negociación con los señores Valenzuelas.—Algunas minucias y "cortos" sobre aspectos varios de la ciudad.—Las artesas del altozano.—Los gimnasios.

En el curso de pocos días quedará cerrada la negociación, entre los señores Valenzuelas, propietarios del edificio en donde funcionan los gimnasios Richard, contiguo al Hotel Granada, y el municipio de Bogotá. En virtud de esta negociación, el municipio adquiere la mitad del dicho edificio, en dirección oriente-occidente, con el objeto de derribarlo y proceder inmediatamente a la ampliación de la Avenida Jiménez de Quesada, sobre su costado norte, entre carreras sexta y séptima (Puente de Latas al Puente de San Francisco).

La otra mitad del edificio, que colinda con el Hotel Granada—cuyo edificio también es de propiedad de la familia Valenzuela—será rodeada como una prolongación de dicho hotel, dentro del mismo estilo de construcción, con el objeto de aumentar el cupo del mismo.

La Avenida Jiménez
El actual alcalde de Bogotá se ha venido caracterizando—a plena satisfacción de la ciudadanía—por derribar casas-estorbo, es decir, por realizar la obra que Bogotá necesita con mayor urgencia. Gracias a esta labor, ya casi está lista la zona definitiva que ocupará la Avenida Jiménez de Quesada hasta la plaza de Narfijo, sobre la cual—en la esquina terminal de la Avenida, confluencia de la calle 13 y la carrera 12—se acabaron de tumbar el sótano de dos casas. Quedan ahora por derribar la que ocupaba «Mundo al Día», y la contigua al occidente, que ocupaba un hotel.

Luego, y para que la avenida sea una realidad, falta tumbar la parte

trasera de algunas casas entre la carrera 10 y la calle 13, y una con la baja, contigua a los talleres de la Energía Eléctrica.

La Plaza de los Jubilados
Aprovechando la magnífica ocasión que hay en Bogotá por la finalización de las piezas metálicas con los nombres de las antiguas calles sanrafaelinas, no sería ésta la oportunidad de quitarlo a la Plaza de la Concordia, ese nombre afrancesado que nada dice y restituirle su denominación deliciosa de Plaza de los Jubilados? Bien está... a las plazas del centro de la ciudad se les dan nombres de nuestros próceres, quitándoles el tradicional. Pero: ¿primicias esta última para ponerles un nombre tan absurdo como el que le han «comodado» a la Plaza de los Jubilados, no es comprensible.

El vertido de los cerros
De la mayor urgencia es continuar la siembra del pasto «Kikuyu», en las laderas de los cerros que dominan a la ciudad por el oriente, para que presenten a la vista un aspecto de verdor agradable y de alegría. Esos cerros de color terrazo que hoy vemos, son «algo muy feo, muy triste».

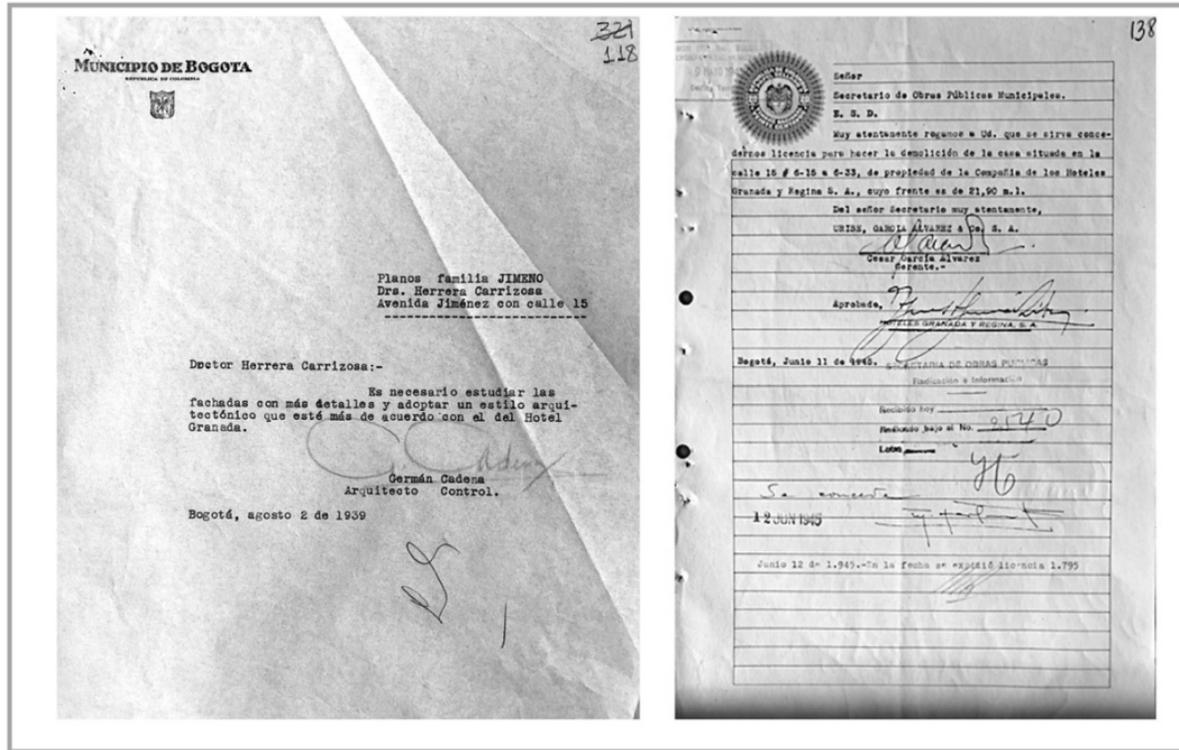
El altozano
Esto no le corresponde realmente al municipio sino a las autoridades eclesiásticas, pero es la oportunidad de decirlo, tanto más que es bien sabido el interés que la Curia y el clero vienen mostrando en favor de la ciudad. Sería posible que se levantaran las leas de piedra del atrio de la catedral, se pulieran de nuevo y se colocaran otra vez? Por

Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 29 de agosto de 1938 y *Mundo al día* 1938

Esta idea se ajustaba al discurso del progreso que encarnaba esta acción celebrada por el diario al manifestar que el alcalde del momento derribaba las "casas-estorbo" que se interponían en la anhelada modernización de la ciudad. Los reclamos por la terminación de la avenida eran motivo de atención por todos los medios de comunicación como fue el caso de la revista *Mundo al día* (1938) que con frecuencia se refería al tema. Interesa en esta investigación reconocer no solo los discursos determinantes en las decisiones tomadas sobre el predio sino los continuos acuerdos y desacuerdos a nivel urbano que terminaron por configurar la paradoja en el espacio urbano actual.

Figura 2-67:

Solicitud para conservar el “estilo” del Hotel Granada de 1939 y solicitud Urigar 1945



Nota. Archivo Distrital de Bogotá, fondo Secretaría de Obras Públicas S.O.P.

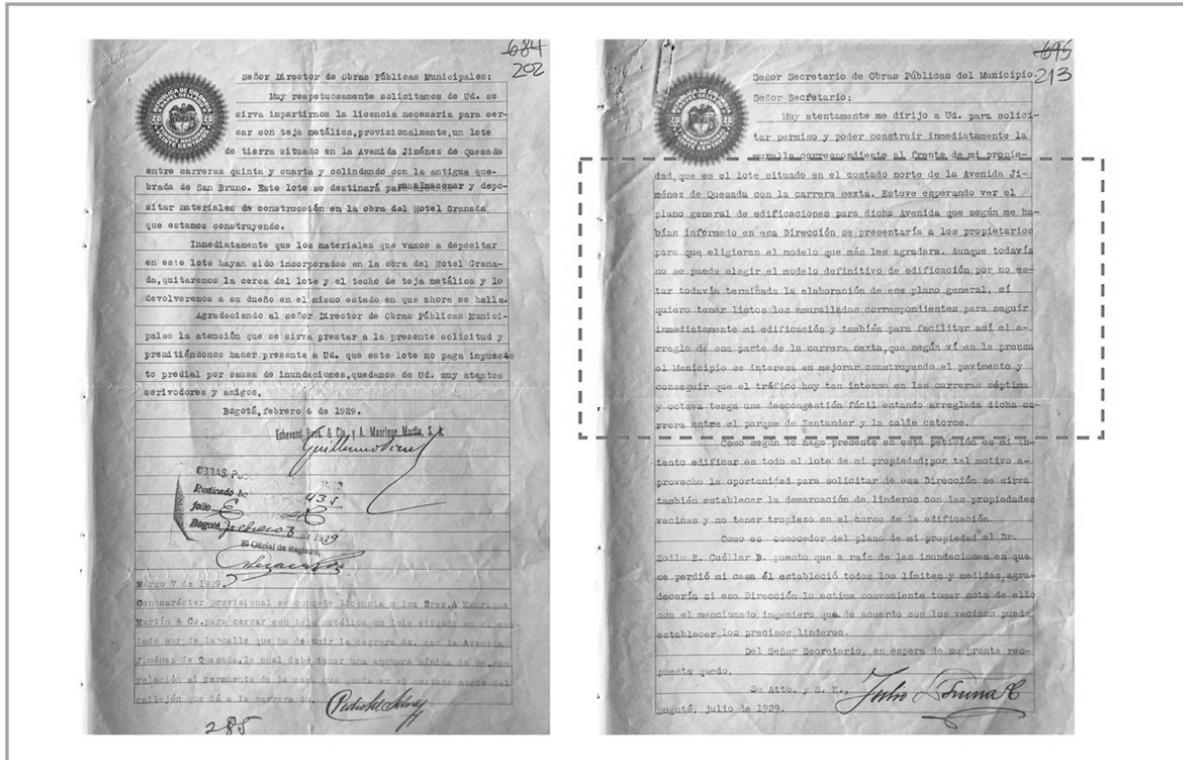
En el caso del lote que ocuparía el hotel y que había sido adquirido por el municipio, significaba la ampliación a una capacidad de 400 habitaciones y poder terminar de configurar el perfil urbano de la avenida entre las carreras sexta y séptima. Por tanto, la posibilidad de completar la manzana se veía como la oportunidad de contar con “una edificación de inspiración neoclásica” que diera una mejor imagen a la avenida. Los documentos presentados muestran algunos hechos y decisiones tomadas con relación a los predios en cuestión. Uno de ellos, es la directriz que pretendió que se mantuviera el “estilo” del Hotel Granada en las edificaciones vecinas, tal como se exige en el documento adjunto dirigido a la firma Herrera Carrizosa representando a la familia Jimeno donde se insta a seguir esa recomendación. Una solicitud que iba en franca contradicción con el espíritu modernizador que se imponía en la avenida³³⁸ (ver figura 2-67 y 2-68).

³³⁸ En contravía de esta solicitud se puede citar a Carlos Niño (1996) en su *Estudio Histórico* de la Avenida Jiménez que menciona un documento de Gutiérrez-García que se refiere al articulado que regía para esta avenida en 1937 y que estuvo guiado por Karl Brunner como director del Departamento Municipal de Urbanismo. En el Artículo 11 se señalaba que “Los propietarios pueden adoptar el estilo de arquitectura y ornamentación que estimen conveniente, siempre que su conjunto y detalles no sean contrarios a la estética y reglas del arte y guarden armonía con las construcciones ya existentes” (pág. 57).

La solicitud para la demolición de la casa que se adicionaría al hotel alcanzó a ser tramitada por parte de la firma Urigar (Uribe, García, Álvarez) en 1945, casi diez años después de iniciada la negociación (ver figura 2-60).

Figura 2-68:

Solicitud de Alberto Manrique Martín en 1929



Nota. Archivo Distrital de Bogotá, fondo Secretaría de Obras Públicas S.O.P.

Otros documentos indican que la mayoría de lotes estaban vacíos o en tránsito de ser demolidos para nuevas construcciones como se constató en las licencias consultadas. A un año de la inauguración del hotel, en 1929, el Arquitecto Alberto Manrique Martín había solicitado permiso para la utilización de uno de estos lotes sobre la avenida como depósito de materiales pues, para esa fecha, la avenida no estaba del todo configurada y en el sector oriental existían muchos lotes que funcionaban como parqueaderos o predios a la espera de su demarcación definitiva. (ver figura 2-69).

Figura 2-69:*Demolición del Hotel Granada*

Nota. Tomado de: Museo de Bogotá. Fotografía de Saúl Orduz intervenida digitalmente por el autor

Para el lote ocupado por el hotel, futuro banco de la República, operó con mayor efectividad la dialéctica del impulso renovador que transformó en forma radical esta manzana pues, en un giro inesperado, la compañía Hoteles Granada y Regina S.A. negoció el terreno ocupado por el hotel y lo vendió en 1948 al Banco de la República³³⁹. En esta decisión, es probable que haya incidido la pérdida del Hotel Regina, socio del Granada, cuyas instalaciones fueron incendiadas en los disturbios del 9 de abril de 1948 y las afectaciones que sufrió el Hotel Granada esa misma fecha. El edificio estuvo en pie tan solo dos décadas pues fue demolido para dar paso a la nueva imagen de ciudad que destruyó ese referente y lo reemplazó por una construcción que respondía a un nuevo ciclo de modernización como representación simbólica del poder y la estabilidad económica de la

³³⁹ Al respecto señala Luis Fernando Carrasco (2012) que “Estando Rodríguez Orgaz fuera del país, la gerencia del Emisor en 1948 había llegado a un acuerdo con la Compañía de Hoteles Granada y Regina S. A. para la adquisición del terreno sobre el parque Santander en donde se levantaba el Hotel Granada” (pág. 92). De acuerdo con Carrasco (2012) “Alfredo Rodríguez Orgaz, dio inicio en marzo de 1953 a los planos para el diseño del nuevo y polémico edificio principal del Banco Emisor, la segunda y actual sede, en cuya planimetría, la más numerosa de los proyectos de su archivo (471 planos), trabajó durante los siguientes seis años (marzo de 1953-mayo de 1959) aunque su construcción se concluyó en junio de 1958. Proyecto que incluyó el diseño del espacio inicial que alojó al Museo del Oro en el primer piso del nuevo edificio” (pág. 92).

nación localizándose en un cruce vial que era considerado una de las esquinas más importantes y valorizadas de la ciudad. En este caso, se impuso un elemento que, si bien expresa solidez en referencia a la institución que representa, también se puede leer como un objeto arquitectónico pesado, encerrado en sí mismo y con poca empatía con su entorno.

2.2.12 Sueños y celebraciones se materializan en la avenida

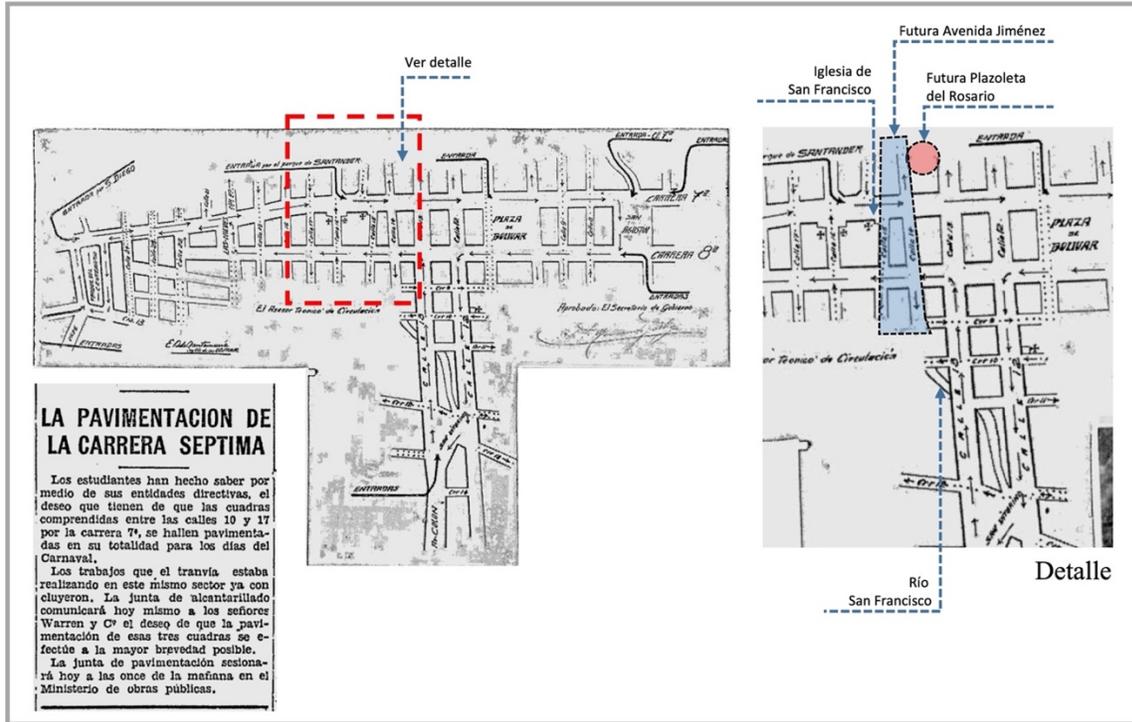
Otro hecho que ya se ha mencionado está relacionado con la celebración del IV Centenario de la fundación de Bogotá que motivó todo tipo de acciones para mejorar su imagen y en particular, la de la Avenida Jiménez, que se consideraba el corazón de la ciudad. Como se sabe, allí se concentraba una gran actividad comercial acompañada por la presencia de los más importantes bancos que se habían localizado entre la carrera séptima y décima. Para ese momento se contemplaba que la ampliación de la Avenida Jiménez debía llegar hasta la Plaza de Nariño hoy San Victorino para terminar de conformar ese gran espacio urbano. Si se retrocede hasta finales de la década de los años veinte, se observa en los documentos revisados que, para ese momento, julio de 1929, el Municipio estaba interesado en construir el pavimento para mejorar la circulación vehicular³⁴⁰. Pero, en realidad, esta mejora había sido solicitada por los estudiantes de la época con el fin de que el Carnaval de ese año pudiera transitar sin problemas por la carrera séptima como puede corroborarse en nota publicada en el diario *El Tiempo* el 2 de julio de ese mismo año (ver figura 2-70). Esta solicitud tiene relación con una publicación del mismo diario unos días después, el 7 de julio, y contrario a lo que se podría suponer, parecería que la importancia de la avenida para ese momento fuera poca pues las rutas del desfile del Carnaval de Estudiantes, el más importante que se realizaba en la ciudad, no contemplaban el paso por la Avenida como puede verse en el plano adjunto donde se constata la ruta que debía seguir el cortejo festivo. Es decir, la avenida aún no estaba lo suficientemente consolidada para finales de la década de los años 20 del pasado siglo como para que el evento de mayor acogida en la ciudad transitara por allí.

En ese momento la nomenclatura de la vía correspondía a la calle catorce y se podría deducir, igualmente, que ya estaba terraplenada hasta la carrera octava para esa fecha, de acuerdo con este plano. Para el mes de marzo de ese mismo año se había programado una reunión entre el Concejo Municipal y los propietarios ubicados entre las carreras cuarta y sexta donde se elevó a escritura pública el acuerdo para las áreas de la nueva avenida (ver figura 2-71).

³⁴⁰ Sobre el tema de los pavimentos vale la pena referirse al informe, ya citado, del Concejo de Bogotá de 1925 donde se expone la necesidad de pavimentación de las vías de la ciudad con distintos acabados de acuerdo con su importancia. El macadam era uno de los más utilizados para la época.

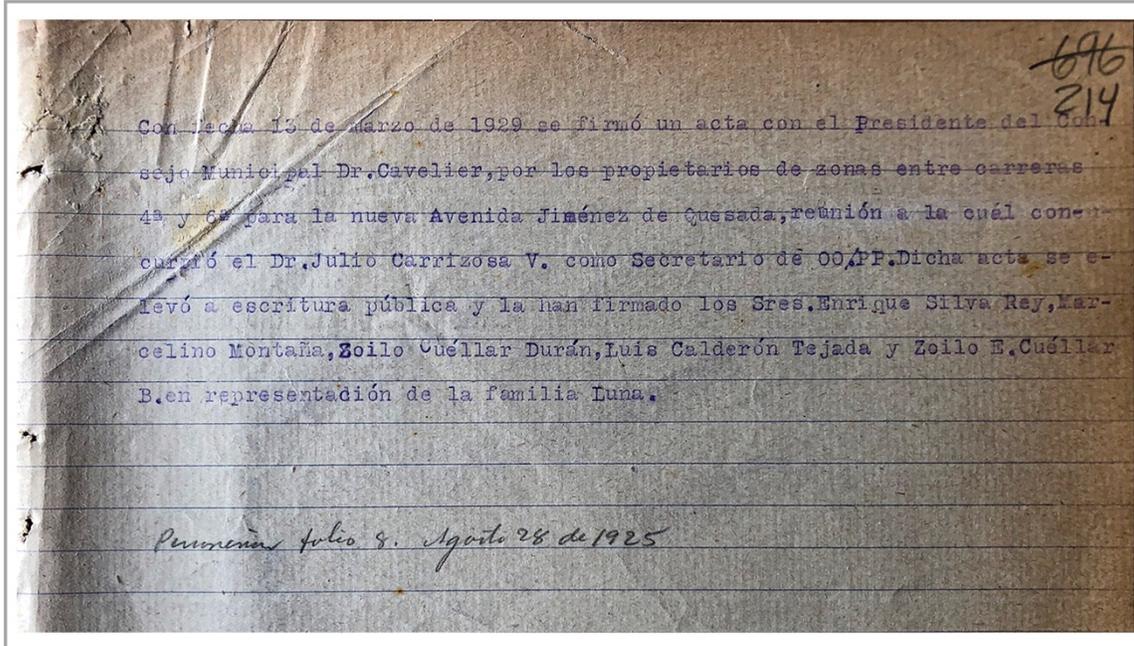
Figura 2-70:

Carnaval de los estudiantes 1929



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1929, imágenes intervenidas por el autor

La reglamentación de alturas para la Avenida Jiménez se estableció en cuatro pisos, pero esta decisión se modificó rápidamente para permitir más alturas. Esta medida apuntaba a consolidar un perfil urbano de características homogéneas en cuanto a las alturas de las construcciones imponiendo un tipo de volúmenes más compactos. Vale la pena mencionar aquí, un documento de 1929 donde se informa que se presentaría a los propietarios un “modelo de edificación” para las construcciones nuevas que debían construirse sobre la avenida y que para esa fecha aún no estaba terminado. Se trata del lote ubicado en la esquina noreste de la carrera sexta con Avenida Jiménez donde se encuentra actualmente el Edificio Exprinter ya mencionado. Si bien, el edificio que existe hoy inició su construcción a finales de la década de los años cuarenta, desde el año de 1929 se estaba solicitando la demarcación del predio que, por la ampliación, debía ser demarcado. Posteriormente, las edificaciones tuvieron entre seis y nueve pisos con fachadas que continuaron utilizando el revestimiento en piedra bogotana lo que les daría unidad cromática. Para el año de 1942 aún no se había definido el ancho final de la Avenida Jiménez en el tramo correspondiente a las carreras sexta y séptima.

Figura 2-71:*Acta 1929 para la Avenida Jiménez*

Nota. Archivo Distrital de Bogotá, fondo Secretaría de Obras Públicas S.O.P.

En las indagaciones realizadas en distintas fuentes no fue posible confirmar si ese plano que se menciona finalmente se aprobó. En todo caso, lo que esto devela es la intención de configurar una nueva imagen de ciudad de la mano de la arquitectura y es posible que la similitud entre las primeras construcciones derivó de esa intención de contar con modelos de edificaciones ya preestablecidos.

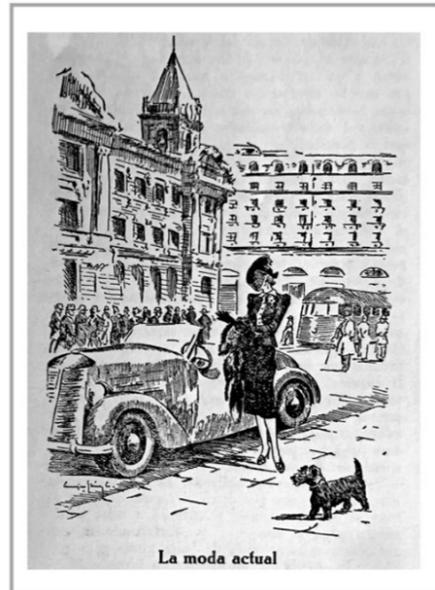
2.2.13 La avenida como escenario: publicidad, discursos y prácticas se ponen al día

Con motivo de la Conferencia Panamericana en 1948 el tema de la publicidad había tomado protagonismo como parte de ese nuevo escenario de la ciudad al inundar con anuncios de neón muchos edificios localizados sobre la Avenida Jiménez y sobre la carrera séptima que ya se venía adecuando desde la década anterior. De hecho, la instalación de los nuevos avisos luminosos debía pasar por el filtro del comité organizador de la conferencia. Un hecho no menor corresponde a la culata del Hotel Granada que daba sobre la Avenida Jiménez la cual era alquilada para fijar avisos publicitarios y promocionar los diferentes espectáculos que llegaban a Bogotá. Es importante anotar que la localización de las casetas para la venta de boletas de estos espectáculos se localizaba en la carrera octava. Si bien, desde los años veinte el tema de la moda y el cine se venían imponiendo con

unos claros referentes que miraban más hacia Norteamérica que a Europa; desde la arquitectura y el espacio urbano la avenida se posicionó como el escenario más importante de la ciudad con sus amplios andenes, con el perfil homogéneo de sus edificaciones que adoptaron la forma del accidente geográfico y con la amplia vía que discurría llena de automóviles por encima del río San Francisco.

Figura 2-72:

La publicidad en la Avenida Jiménez



Nota. Tomado de: Revista *Pan*, 1934

Las imágenes dialécticas, en el caso de la publicidad, revelan en el presente unas prácticas que requerían de un escenario de carácter ciudadano donde se hicieran realidad algunos dispositivos modernos como los denomina Castro-Gómez (2009). A continuación, se presenta un dibujo publicado en la revista *Pan* en 1934 donde la Avenida Jiménez se transforma en el escenario para esas nuevas prácticas de la mano de la moda (ver figura 2-63). En ella, en medio de la aglomeración de personas en este tradicional sector, aparece en primer plano una figura femenina que parece abstraída del atribulado tráfico mientras acomoda su guante de manera desprevenida acompañada de un caniche de raza, un terrier, y de un automóvil descapotado, un dispositivo de velocidad poco apropiado para el frío bogotano. Cierra la imagen en su parte posterior con tres edificaciones que representan tres momentos de la ocupación urbana: el Palacio de San Francisco, la iglesia del mismo nombre y el Hotel Granada. La mujer se diferencia notablemente de la masa anónima de personas del fondo e introduce una actitud donde la distancia social se marca de manera evidente.

En este caso, la publicidad muestra una ciudad cerrada por dos grandes planos con edificaciones de distintas épocas que no son propiamente “modernas” y una gran avenida que no da indicios de que discurre por encima de un río canalizado.

La realidad es que, con la expansión de las industrias estadounidenses en América Latina, la publicidad se tomó cada vez más escenarios en la ciudad y la Avenida Jiménez al concentrar las principales actividades de la banca y el comercio cumplía con el propósito de servir como la imagen encarnada del discurso del progreso y los avances técnicos en sus edificaciones. Según Castro-Gómez (2009), las cinco ramas de la industria americana que más dinero invirtieron en publicidad a partir de los años veinte fueron las de cosméticos, alimentos, drogas, automóviles y tabaco. En ellas, se repetían ciertas palabras³⁴¹ que apuntaban a la construcción de una subjetividad cinética que se identificaba con el torbellino de la vida moderna llena de experiencias, situaciones cambiantes y velocidad continua. La Avenida Jiménez, encarna este espíritu cinético en la ciudad con el movimiento continuo de personas, las aglomeraciones, el caos del tráfico vehicular y la circulación del tranvía. Este espíritu de movimiento se mantiene vigente aún hoy en día y la avenida se percibe como una arteria por la que circulan no solo los vehículos articulados del sistema Transmilenio sino un río que discurre con su caudal desde los cerros hacia la sabana y que, aunque oculto y aprisionado por las tuberías por donde fue encauzado, sigue presente como accidente y como símbolo de la ciudad.

La publicidad también estuvo muy vinculada con la arquitectura y la construcción sostenidas en los discursos del progreso y de la técnica. Como se puede observar en los siguientes avisos la palabra “moderno” se repite de manera insistente, las similitudes entre los diseños de las edificaciones descritas son evidentes y la Avenida Jiménez se presenta como la arteria más importante de la ciudad. Es importante anotar que junto a esta generación de arquitectos prosperó otro grupo de industriales que respondieron al desafío de modernizar los procesos de construcción con accesorios y acabados producidos en el país o importados que mejoraron la calidad de vida y aceleraron los procesos constructivos (ver figura 2-73). La Avenida Jiménez de las tres primeras décadas del siglo XX se configuró como un escenario para las prácticas y una vida urbana que tomó distancia definitiva del pasado colonial y que, para la celebración del IV Centenario de fundación de la ciudad, se transformó en uno de sus epicentros.

³⁴¹ De acuerdo con el autor la mayoría de palabras utilizadas en la publicidad de esas décadas están vinculadas al deseo. Estas palabras tenían que ver con la rapidez, luchar, afrontar, dominar, pensar y tener éxito. Todas como parte del discurso del progreso.

Figura 2-73

Publicidad para la arquitectura



Nota. Tomado de: Revista *Cromos*, *Mundo al Día*, *Pan*, *Diario El Tiempo*, Paul T. Frankl (1928) *New Dimensions. The decorative arts of today in words & pictures*

Vale la pena citar en este aparte a Manuel Delgado (1999) quien, desde la antropología, hace una distinción entre la ciudad y lo urbano. Dice: “La ciudad no es lo urbano. La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables. Una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí” (pág. 23). Esa colonia densa y heterogénea se ha movido indistintamente por la Avenida Jiménez durante su larga existencia. Delgado (1999) precisa que lo urbano tiene otras implicaciones: “Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias” (pág. 23). En tal sentido, urbanización sería el proceso mediante el cual se vertebra la movilidad espacial con la vida cotidiana³⁴².

³⁴² Delgado (1999) plantea su concepto de urbanidad así: “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»” (pág. 33).

De acuerdo con estas definiciones y para que la ciudad adquiriera algún grado de significación debe estar atravesada por esas “urdimbres relacionales” que le dan sentido. Así, los sujetos no solo se movilizan espacialmente para establecer las relaciones y reglas que se organizan en el contexto de su vida cotidiana sino para apropiar los espacios urbanos que le otorgan una identidad ciudadana, tal como ha sucedido con la Avenida Jiménez. Este proceso implica una poética que se recoge en imágenes como paisaje urbano.

2.2.14 En el subsuelo, algunos meandros se transforman en sótanos

Otro tema que vale la pena mencionar en este punto tiene que ver con la conformación del nuevo espacio urbano con relación a la diferencia de niveles y espacios aledaños al río, es decir por sus meandros. Ellos, formaron una serie de espacios subterráneos que se conocen hoy como los sótanos de la Jiménez y son de dos clases; por un lado, los que pertenecen a las edificaciones que se destinaron a diferentes usos como es el caso del Edificio Santa Fe que cuenta con un gran sótano donde funcionó la bolera San Francisco que aún se conserva (ver figura 2-74).

Figura 2-74:

Construcción sótanos Avenida Jiménez



Nota. Tomado de: Museo de Bogotá. Fotografías de Daniel Rodríguez intervenidas digitalmente por el autor

Por otro lado, los que se encuentran a lo largo de la Avenida Jiménez desde la carrera séptima hasta la carrera octava que se componen de dos franjas largas ubicadas en los costados norte y sur con acceso directamente desde la calle. Hoy en día solo hay ingreso por el costado sur de la avenida, pero, en décadas anteriores, tuvieron acceso también por el lado norte. De hecho, el proyecto Kopec-Salmona pretendía utilizar estos sótanos proponiendo parqueaderos para conectar con los que funcionan bajo la Plazoleta del Rosario. En la actualidad, los sótanos del costado sur están siendo utilizados por la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital. Karl Brunner (1940, pág. 353) se refiere a este tipo de propuestas en su *Manual de urbanismo*, donde destaca precisamente un proyecto de hotel que el mismo diseñó con el fin de dar utilidad a estos espacios remanentes para la Avenida Jiménez. A este tipo de actuación sobre los espacios residuales bajo suelo lo denominó “urbanismo subterráneo” (ver figura 2-75).

Figura 2-75:

Urbanismo Subterráneo, propuestas de Rivas y García Reyes y Karl Brunner

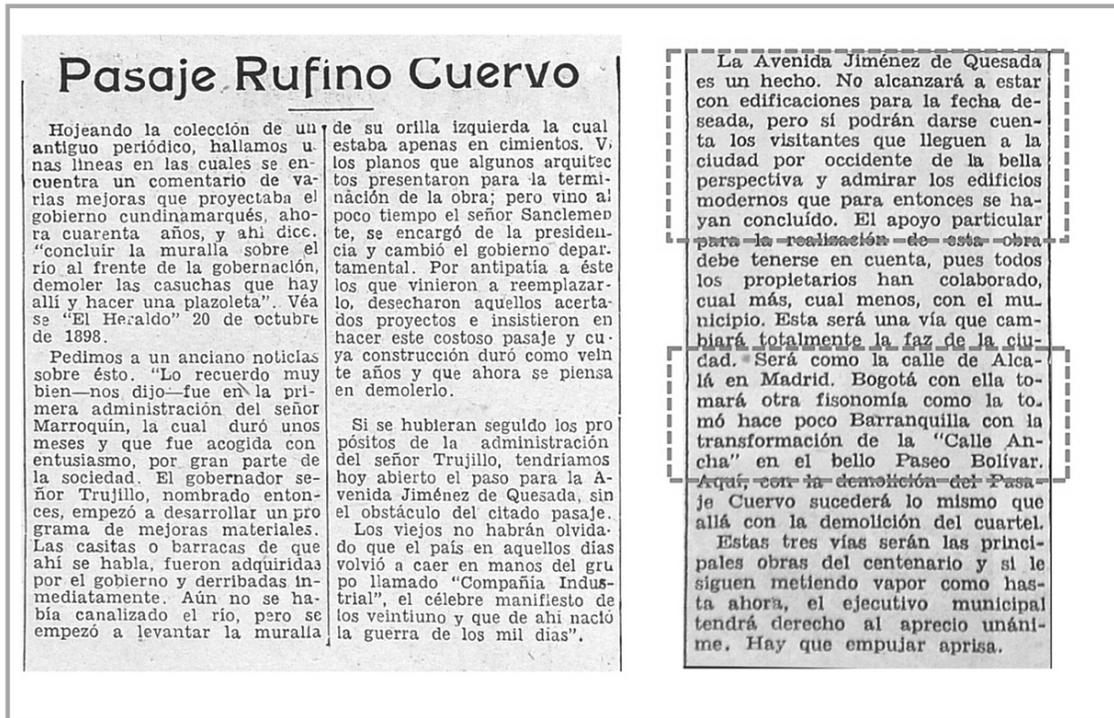


Nota. Tomado de: diario *El Tiempo* 1938 y *Manual de Urbanismo* (1940)

Estos espacios residuales fueron objeto de varias propuestas como la que aparece en nota publicada en el diario *El Tiempo* en 1938 por parte de los arquitectos Rivas y García Reyes quienes propusieron un proyecto para darle uso a estos sótanos con restaurante, cine, bolos y otros servicios. En este mismo sentido, pero retrocediendo en otros sustratos del tiempo, se descubre en este cruce el Pasaje Rufino Cuervo, una construcción que aprovechó los muros de contención que se habían hecho sobre el borde del río previo a su canalización organizando un pasaje comercial que funcionó hasta bien entrado el siglo XX. En artículo publicado por *Mundo al día* en 1938 se rememora esta edificación. Llama la atención el hecho de que en ese lugar se pretendía construir una plazoleta para finales del siglo XIX. En la nota se hace referencia a la ciudad deseada y al discurso del progreso en el sentido de transformar el sector para asimilarlo a la calle Alcalá de Madrid (ver figura 2-76). Un modelo de ciudad que parecía atractivo para ciertos sectores de opinión que veían en los discursos del embellecimiento la posibilidad de situar a Bogotá a la altura de sus pares del continente y de ultramar.

Figura 2-76:

Pasaje Rufino Cuervo



Nota. Tomado de: *Mundo al Día* 1938

2.2.15 El plano se cierra, pero la paradoja continúa

Este tercer plano se cierra con dos edificaciones localizadas en el costado sur de la avenida que corresponden al edificio del diario *El Tiempo* y al Edificio Santa Fe. En ellos se manifiestan dos tendencias, por un lado, la que ingresa a la década de los años sesenta del siglo XX eliminando unas edificaciones de carácter republicano poco valoradas para ese momento y un edificio que albergó el diario en su primera etapa de modernización. Por otro lado, la otra tendencia marca la aparición de la plazoleta, pero conservando parcialmente una de las edificaciones que representaron el segundo ciclo modernizador. A continuación, se presentan individualizadas ambas construcciones.

Edificio *El Tiempo*

El edificio del diario *El Tiempo* fue diseñado por el arquitecto Bruno Violi e inaugurado en el año de 1960 (ver figura 2-77). Esta edificación fue planeada originalmente para contar con doce pisos, sin embargo, esa segunda etapa nunca se concretó quedando el edificio tal como se ve hoy día con siete niveles. Leopoldo Rother (1986) señala que, si bien, esta no es la obra mejor lograda de Violi, ya que sus proporciones le restan armonía por haber quedado sin concluir, “el edificio contiene muy hermosos detalles arquitectónicos” (pág. 94), un cuidado en los detalles que es característico de la obra de Violi³⁴³. Las observaciones de Rother (1986), señalan la manera de entender y apropiarse el espíritu de las vanguardias en Colombia “con un neoclásico apropiado”³⁴⁴. Pero asumir el neoclásico como vanguardia no deja de llamar la atención en el comentario de Rother. Esto por supuesto no le resta méritos a la obra de Violi que sigue siendo reconocida como una de las mejores arquitecturas de su momento en relación con la calidad constructiva y la sobriedad en sus fachadas que han logrado conservar cierto aire de atemporalidad como uno de sus mayores atributos.

Este edificio, junto a sus compañeros situados en las cuatro esquinas del cruce de la carrera séptima con Avenida Jiménez ha permanecido representando cuatro momentos o sustratos de la ciudad. La primera edificación, anclada en el pasado más remoto, es la Iglesia de San Francisco y mantiene en el presente las vigencias de la fe católica; la siguiente, es el Banco de la República que

³⁴³ Según Rother (1986), Bruno Violi domina el panorama de la vanguardia arquitectónica colombiana entre los años de 1939 y 1949 para decantarse como el representante de la escuela neoclásica en el país. Dice Rother (1986) respecto a la obra de Violi que: “En una síntesis apretada pueden reducirse a dos fases. Durante la primera, entre 1939 y 1949, predomina un arte moderno con algunas resonancias clásicas (...) Durante la segunda época, entre 1949 y 1971, hay un intenso neoclasicismo, a veces normativo y en otras oportunidades muy innovador. Se alterna con creaciones de exploración en la vanguardia y otros diseños que se acercan más a la arquitectura popular” (pág. 9).

³⁴⁴ Las comillas son del autor de esta investigación.

representa la estabilidad económica y la regulación del libre mercado de la nación; a continuación, los medios de comunicación con el Edificio del diario *El Tiempo* y finalmente, el Edificio Faux que tiene una doble carga, por un lado, representa la fuerza del mercado inmobiliario como motor de la economía y por otro, marca el luctuoso escenario del asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán.

Figura 2-77:

Edificio El Tiempo, diseño de Bruno Violi



Número registro: 11759
Rodríguez, Manuel H. (1920 - 2009)
Sociales /
Panorámica construcción
edificio El Tiempo
1960
Fotografía. Negativo B/N (Acetato)
6 x 6 cm

Número registro: 11731
Rodríguez, Manuel H. (1920 - 2009)
Construcción Edificio El Tiempo
1959
Fotografía. Negativo B/N (Acetato)
6 x 6 cm

Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1960 y Museo de Bogotá, fotos de Manuel H. Rodríguez 1959 y 1960

El diario *El Tiempo* había funcionado inicialmente en una edificación adquirida por Eduardo Santos, su fundador, a la familia Carrizosa Valenzuela³⁴⁵. El *Atlas histórico de Bogotá 1911-1948* remite a una crónica pública por ese diario en noviembre de 1960³⁴⁶ donde Juan de Dios Uribe rememora su trasegar como linotipista en el diario. En esta crónica no solo se recuerda “el maloliente” riachuelo San Francisco que discurría con sus pestíferas aguas por el centro de la ciudad, a cuyo costado se erigía la vieja casa, sino el edificio construido posteriormente que fue

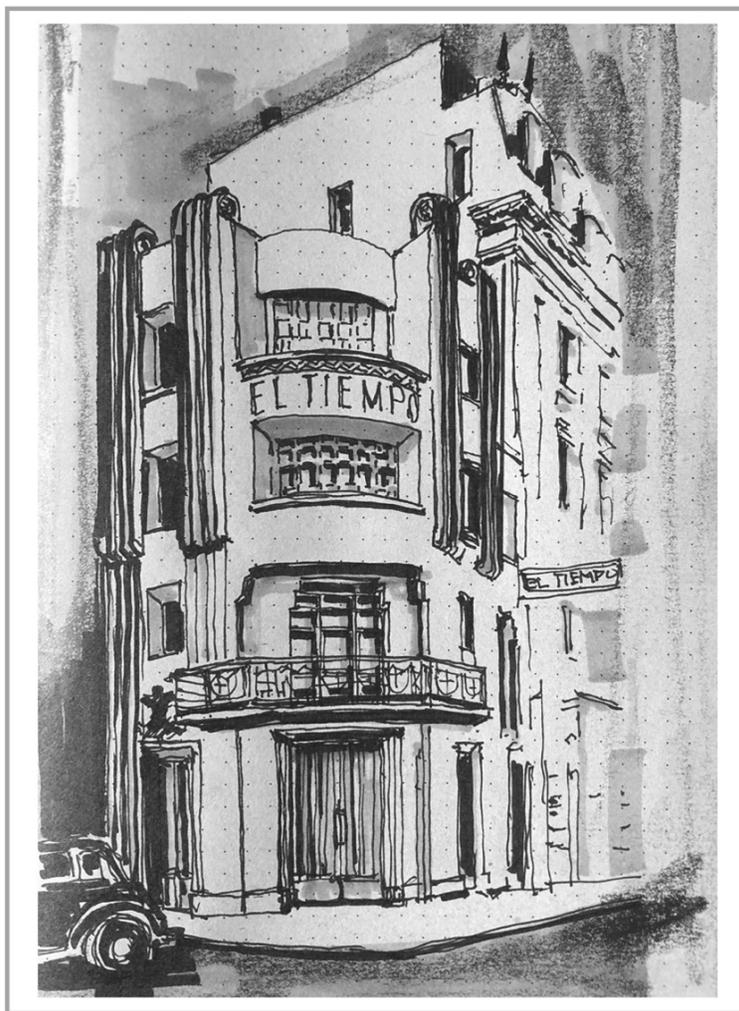
³⁴⁵ Ver *Atlas histórico de Bogotá 1911-1948* (2006, pág. 157).

³⁴⁶ Ver crónica completa en el diario *El Tiempo* domingo 20 de noviembre de 1960 página séptima del Suplemento Dominical.

demolido “casi nuevo” y que sería reemplazado por “esta hermosa fábrica que hoy admiramos” en referencia al edificio de Violi que surgió “como una flor de piedra, vidrio y cobre que, en la noche, parece tuviera los pétalos rojos encendidos”. Un efecto inusual en las fachadas de los edificios de la ciudad gracias al uso de la perfilería de ventanas, puertas y barandas fabricadas en cobre.

Figura 2-78:

Antiguo edificio del diario El Tiempo



Nota. Dibujo del autor

La demolición de edificios “casi nuevos” como bien señala el cronista, reafirma lo que se ha podido establecer en esta investigación y tiene que ver con el hecho de reemplazar la mayoría de edificaciones construidas entre la década de los años veinte y mediados de los treinta del siglo pasado (ver figura 2-78). La presión del progreso y el deseo como motor de renovación hicieron que

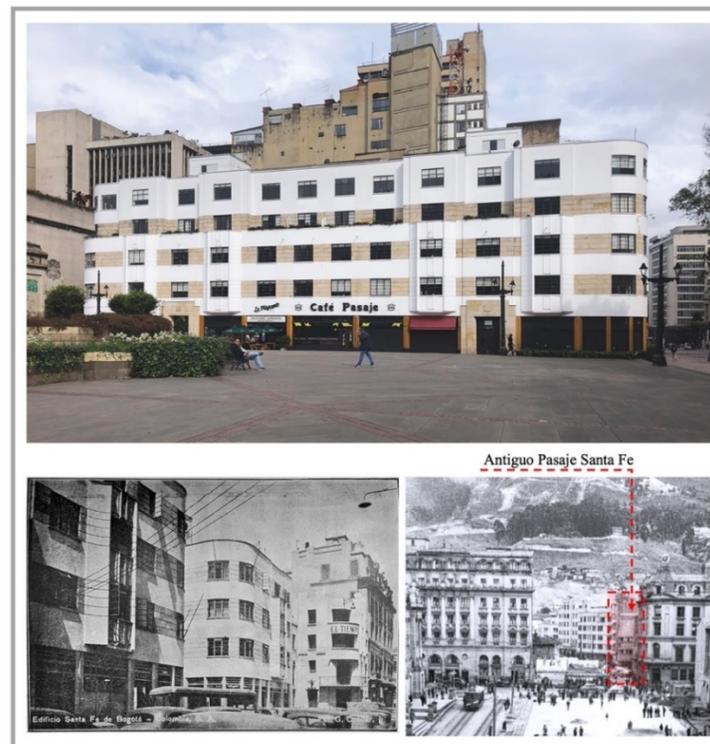
esas edificaciones de tres y cuatro pisos recién construidas desaparecieran rápidamente para ser reemplazadas con otras de mayor altura, a las que, a su vez, se les sumó un piso más con posterioridad. Esa primera etapa, que podría llamarse como el primer ciclo de construcciones, solo alcanzó a estar vigente durante una década³⁴⁷.

Edificio Santa Fe

Su vecino por el costado oriental es el Edificio Santa Fe que hace esquina con la Plazoleta del Rosario y ocupa todo su frente occidental. En la actualidad, el edificio consta de cinco pisos y su fachada se resuelve con franjas horizontales donde se intercalan las ventanas de formato cuadrado. Originalmente, la edificación constaba solo con cuatro pisos a la que se añadió uno más con posterioridad (ver figura 2-79).

Figura 2-79:

Pasaje y Edificio Santa fe



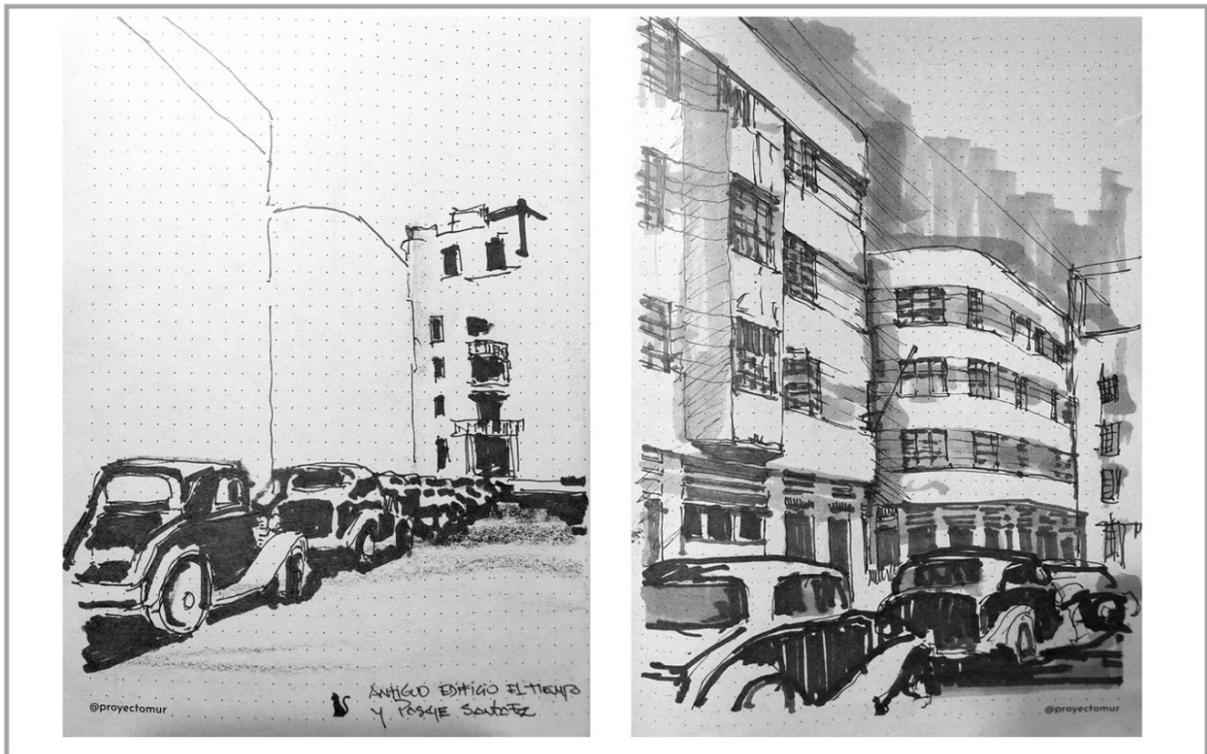
Nota. Tomado de: *Mundo al Día*, Biblioteca Luis Ángel Arango fondo Gumersindo Cuellar y Museo de Bogotá. Detalle de fotografía intervenida por el autor
<https://www.banrepcultural.org/bogota/biblioteca-luis-angel-arango>

³⁴⁷ Se hace referencia a las primeras construcciones una vez se inició el proceso de canalización.

El acabado de su fachada es en pañete pintado de color blanco y enchape con piedra bogotana de color crema. El volumen es simétrico y se remata como la mayoría de edificaciones de este sector con formas curvas en sus esquinas. Hacía parte de un conjunto de dos edificios similares separados por un callejón, el Pasaje Santa Fe, donde funcionaron algunos cafés muy reconocidos en la ciudad. En la actualidad el café Pasaje continúa funcionando como memoria de aquel momento (ver figura 2-80).

Figura 2-80:

Antiguo pasaje y el Edificio Santa Fe con cuatro pisos



Nota. Dibujos del autor

Construido en 1936 por la firma Urigar (Uribe García Álvarez & Cía.) formaba un conjunto arquitectónico que se integraba con el antiguo edificio del diario *El Tiempo* que presentaba características similares en altura y forma. Como puede apreciarse en la fotografía de la izquierda, el perfil urbano presenta, para ese momento, un alto grado de homogeneidad en su arquitectura pues las edificaciones cuentan con el mismo número de pisos y se resuelven en el formato de franjas longitudinales con ventanería que se alterna con ritmos similares de formato cuadrado, principalmente, y remates curvos en las esquinas. Sin embargo, es notorio en ese perfil, las irregularidades en cuanto a la paramentación que hacen que no exista un plano virtual continuo para

las fachadas. Esto es el reflejo de la evidente toma de decisiones erráticas sobre el perfil urbano y, producto, también, de la irregularidad de los lotes en el encuentro con el accidente geográfico que no habían podido ser regularizados. En este caso, la paradoja evidencia un momento de gran tensión pues el debate sobre el perfil final de la avenida continuaba en la indeterminación. Mientras las edificaciones que se construyeron hacia el occidente de la carrera séptima contaban con más altura, las construidas hacia el oriente, es decir hacia los cerros, conservaban, para la fecha, cuatro y cinco pisos como se aprecia en la fotografía de la izquierda, en parte porque ese sector se desarrolló y configuró de manera más lenta.

2.2.16 Cuarto plano: un meandro se transforma en plazoleta

En la actualidad, el sector de la Plazoleta del Rosario como se ha mencionado, hace parte de la unidad de paisaje de la Avenida Jiménez en el actual Plan Especial de Manejo y Protección PEMP ya descrito en el primer plano (ver figura 2-81).

Figura 2-81:

Plazoleta del Rosario



Nota. Tomado de: <https://idpc.gov.co/> Plan Especial de Manejo y Protección PEMP, página web Universidad del Rosario <https://urosario.edu.co/>

En los recientes procesos de resignificación de que son objeto los bienes públicos urbanos de la ciudad, se pone de presente el sesgo de carácter político que permea la aplicación de las normas y acuerdos para la gestión del patrimonio pues cada paso está orientado a producir réditos que benefician a quienes los implementan. Este juego de relaciones traza nuevas líneas de tensión en el espacio urbano producto de inéditos libretos que son asignados a partir de las visiones que orientan los modelos y planes para la ciudad. La última intervención de la Plazoleta llegó de la mano de la Universidad del Rosario³⁴⁸ y del Instituto de Patrimonio Cultural IDPC con el programa “Adopta un Monumento” en el año 2017. Este trabajo se llevó a cabo con la idea de recuperar, no solo la plazoleta, sino la de mantener el espacio ocupado por el pedestal y la figura del fundador de la ciudad Gonzalo Jiménez de Quesada³⁴⁹ bajo la modalidad del tratamiento de revitalización. El cambio principal consistió en transformar la pileta central donde se encontraba el monumento sembrando diferentes especies vegetales que aludían a la expedición botánica y que ocuparon tanto el primer nivel que configura la estrella como el espacio circular que rodea al pedestal con el fin de evitar que los grafiteros accedieran a él, tal como se aprecia en la fotografía³⁵⁰. Esta propuesta³⁵¹ se sostiene en un discurso culturalista que pretende, mediante la resignificación del uso de la plazoleta, incorporar actividades artísticas como motor de su recuperación y apropiación. En la figura se observa cómo se asigna una práctica artística a cada arista de la estrella, incluida la arquitectura. Esa nominación quedó plasmada en este plano y se trató de llevar a la práctica con una serie de actividades culturales que se han venido desarrollando en la plazoleta en diferentes momentos. Este esquema está planteado de manera similar al utilizado en la intervención del Parque Bicentenario donde a cada plataforma se le asignó un nombre que refería a un hecho significativo de la cultura colombiana.

³⁴⁸ La página web de la Universidad del Rosario contiene amplia información acerca de la plazoleta y su historia pasada y reciente. <https://www.urosario.edu.co/Home/Principal/Eventos/Inauguracion-Revitalizacion-Plazoleta-del-Rosario/>

³⁴⁹ La plazoleta albergó hasta los primeros días del mes de mayo del año 2021 la estatua de Don Gonzalo Jiménez de Quesada fundador de la ciudad, derribada por miembros de la comunidad indígena Misak llegados desde el departamento del Cauca en las movilizaciones en contra de la reforma tributaria propuesta para ese momento. Este tipo de acciones, se suma a las muchas emprendidas por grupos excluidos tradicionalmente como la comunidad afroamericana en Estados Unidos que, desde una postura revisionista, intentan derrumbar los símbolos que han representado el poder hegemónico durante varios siglos.

³⁵⁰ Parte de esta intervención buscaba que no se invadiera la fuente para llenar de grafitis el pedestal, una estrategia que funcionó hasta el momento en que fue derribada la estatua. Igualmente, se trabajó en el embellecimiento de la plazoleta en algunos lugares específicos como el frente del claustro y el costado oriental con la instalación de bancas y materas.

³⁵¹ Tomado del documento *Revitalización integral Plazoleta del Rosario “Protegemos patrimonio, construimos ciudad”* (2018) de la Dirección de Hábitat de la Universidad del Rosario. <https://www.urosario.edu.co/Periodico-NovaEtVetere/Documentos/Noticias-Nuestra-U/Revitalizacion-Plazoleta-del-Rosario-Un-ano-despue.pdf>

Al continuar con el mismo método de ir hacia el pasado levantando los diferentes sustratos para encontrar los discursos ocultos detrás de la concepción de la plazoleta, vale la pena detenerse en el año 1988 cuando la plazoleta había entrado en un período de abandono que se convirtió en tema de la prensa bogotana (ver figura 2-82).

Figura 2-82:

Trabajos en la Plazoleta



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1988 y 1974

En reseña del diario *El Tiempo* del 15 de agosto de ese año se menciona que se estaba planeando una “moderna” transformación³⁵² para este sector de la ciudad para convertirlo en algo “mucho mejor, más estilizado y bonito de lo que era”, en franca alusión al discurso del embellecimiento que sigue apareciendo de tanto en tanto como un reclamo recurrente de la opinión pública y la prensa al que se le adicionaba un nuevo elemento, en este caso proveniente del campo simbólico, como fue el

³⁵² De acuerdo con el artículo se trataría de la mayor inversión en dinero en los 71 años de historia de la avenida (hasta ese momento), la suma de \$180 millones de pesos.

traslado de la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada, que se instalaría allí con motivo de la celebración de los 450 años de fundación de la ciudad³⁵³.

De acuerdo con lo anterior, la insatisfacción se transforma en uno de los motores que aceleran el movimiento dialéctico que impulsa los ciclos del embellecimiento para mejorar el espacio urbano pues las intervenciones parecen decaer con demasiada rapidez y requieren de un nuevo impulso acompañados de los discursos de la renovación urbana para resignificar esa imagen perdida.

Al retroceder más de una década se encuentra que la plazoleta fue inaugurada el 5 de agosto de 1974 por el alcalde Aníbal Fernández de Soto³⁵⁴ con el nombre de Guillermo Valencia gracias al *Acuerdo 10 de 1973* del Concejo de Bogotá con motivo del centenario de su nacimiento. Este acuerdo, indicaba la construcción de un pedestal para colocar una estatua³⁵⁵ que debía ordenar el Congreso de la República y una placa que debía decir: “El Concejo de Bogotá se asocia al homenaje al maestro Guillermo Valencia, en el centenario de su nacimiento”, un monumento que nunca se instaló en la plazoleta. En el acuerdo se sigue llamando a la plaza “Plazoleta del Colegio de Nuestra Señora del Rosario” lo cual mantiene la doble denominación para ese espacio urbano.

Este proyecto está enmarcado en la idea de combinar planeación urbana con urbanismo moderno y planeación integral, tal como señala José Salazar (2018), aspectos que se intentaron conciliar en las alcaldías de Jorge Gaitán Cortés y Virgilio Barco³⁵⁶, pues, fue el momento donde “este objetivo se asumió explícitamente con todas las bases teóricas, prácticas e institucionales necesarias para llevarlo a cabo” (pág. 91). Al mismo tiempo, desde la administración Barco se incentivó promover un sentimiento de “bogotanización” para motivar el sentido de apropiación por la ciudad. Castaño (2013) recoge las palabras del alcalde Virgilio Barco hablando de su administración: “Era urgente... crear ese imperativo territorial. Esto lo denominamos la “bogotanización” de los habitantes de Bogotá...Fue necesario, ... informar permanente y detalladamente a la ciudadanía sobre la magnitud de los problemas y sobre la amplia gama de las responsabilidades de la

³⁵³ En el artículo del Diario *El Tiempo* publicado el 23 de diciembre de 1967, ya citado, se menciona la rivalidad y tensión entre la Avenida Jiménez y la nueva Avenida diez y nueve. Los miembros de la junta creada para la conservación de la Jiménez insistían en que esta avenida no podía perder su protagonismo frente a al desarrollo que implicaba la construcción de la Avenida diez y nueve como nuevo eje de desarrollo y por ello se enfocaron en su embellecimiento para su recuperación.

³⁵⁴ Publicación del diario *El Tiempo* del 5 de agosto de 1974.

³⁵⁵ De acuerdo con la nota publicada en el Diario *El Tiempo* el 5 de agosto de 1974, la estatua se encargó al escultor Luis Alberto Maldonado.

³⁵⁶ Para ampliar el tema de la alcaldía del período Barco consultar *La Bogotá de Virgilio Barco Vargas. Obra pública y pensamiento urbano (1966-1969)* (2013).

administración distrital” (pág. 127). La idea de crear ambientes ciudadanos para incentivar el sentimiento de apropiación mediante la inserción de elementos urbanos capaces de fortalecer su capital simbólico ha sido constante a lo largo de la historia urbana de la ciudad y hacen parte de la dialéctica impuesta por la velocidad que caracteriza los procesos de modernización que acompañan los diferentes modelos de ciudad. Sin embargo, estos ciclos no parecen ser de larga duración y, en algunos casos, como el de la Plazoleta del Rosario entran en un rápido proceso de deterioro, olvido y abandono lo cual lleva a plantear novedosos planes de intervención que ponen en funcionamiento nuevos ciclos transformadores.

La planeación integral del alcalde Cortés, por ejemplo, iba de la mano de los aspectos sociales y económicos e hicieron parte de esos ciclos. Salazar (2018) cita el documento del DAPD³⁵⁷ *La planeación en Bogotá* en el cual señala que “el desarrollo urbano, con planificación o sin ella, crea situaciones y configura tendencias, que determinan la estructura económica y social real, e imponen un reajuste a los programas de desarrollo económico” (pág. 97). El Plan, propendía dotar a la ciudad de construcciones y servicios comunales, así como de “sitios agradables y cómodos para vivir, y que el trabajo y la recreación sean también funciones urbanas, complementarias entre sí, sin las cuales el plan no existe” (pág. 97). Estructurado sobre un plan de usos del suelo que tuvo continuidad en la administración Barco se acompañó de un ambicioso plan vial para la ciudad además de aspectos relacionados con las nuevas urbanizaciones y la ampliación en la cobertura de los servicios públicos, entre muchos otros. Esta idea de embellecimiento no sería ya la que provenía de los modelos de la *City Beautiful* o de la *ciudad de los monumentos* sino de un paradigma de ciudad heredado del urbanismo científico donde prima una estética sin ornamentos en la cual se privilegia la limpieza de los espacios transitables con una imagen de ciudad donde destacan los elementos construidos o artificiales sobre los naturales, tal como sucedió con la avenida en ese momento. La plazoleta, para el articulista citado, representa la recuperación de unos valores aparentemente perdidos y que se restauran con la intervención que corresponden a la “Vida, la luz y la alegría” para este sector de la ciudad. En este sentido, el análisis del discurso aplicado a la prensa escrita permite develar, no solo la encarnación del deseo de modernización, del embellecimiento y del progreso que circula en los artículos y reseñas, sino que es la expresión misma de los deseos colectivos que se hacen realidad en la imagen de ciudad que se reclaman e instauran.

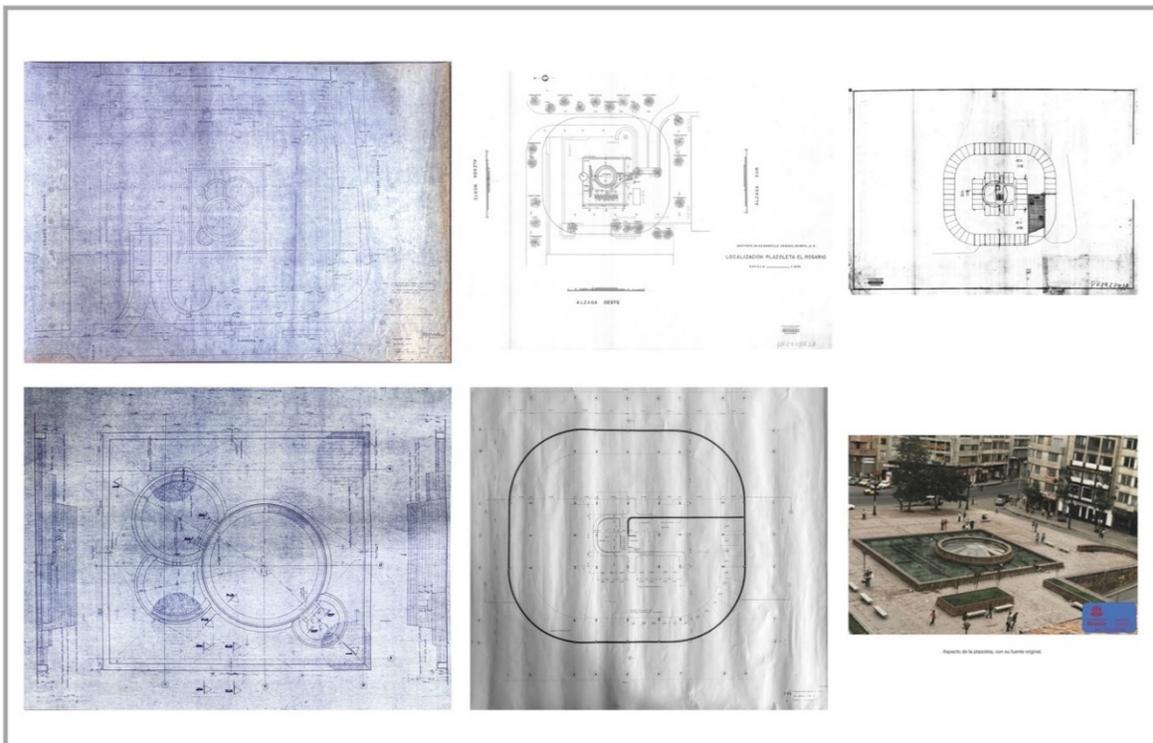
La plazoleta nació de una decisión política tomada en el año de 1968, cuando el Concejo de Bogotá decide demoler una manzana para darle una apertura al centro histórico al declararla como

³⁵⁷ Sigla del Departamento Administrativo de Planeación Distrital.

de interés para la ciudad³⁵⁸. Este hecho, va a reconfigurar el sector de la Avenida Jiménez entre las carreras sexta y séptima dejando un vacío que funcionará en lo sucesivo como una suerte de umbral que conectará con el Centro Histórico. El proyecto original, desarrollado por la firma Obregón y Valenzuela & Cía. propuso la construcción de cuatro sótanos para parqueos con una plazoleta en dos niveles en la parte superior, zonas verdes en los costados, una fuente en el centro y la eliminación del tránsito vehicular por la calle catorce entre carreras sexta y séptima peatonalizando la vía e integrando el frente del claustro de la Universidad del Rosario a la plazoleta. La parte central contemplaba una serie de fuentes circulares de varios tamaños encerradas en una jardinera de formato cuadrado. El acabado de estas fuentes y jardineras era en ladrillo a la vista y gravilla lavada en sus bases (ver figura 2-83).

Figura 2-83:

Diseños para la plazoleta por Obregón y Valenzuela 1972, 1973 y 1974



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co, Universidad del Rosario <https://urosario.edu.co/> y Archivo de Bogotá

³⁵⁸ Citando a Barbosa & Pérez Niño (s.f.), Díaz menciona que esto se logró mediante el *Acuerdo Municipal 47 de 1968* en la alcaldía de Virgilio Barco.

Estos planos tienen fecha de julio de 1972 pero tuvieron algunas modificaciones en marzo de 1973 donde se cambió el diseño de la jardinera por una marquesina localizada en el centro como aparece en la fotografía publicada en la página web de la Universidad del Rosario. En el diseño final³⁵⁹ se puede observar la plazoleta tal como quedó construida en el año de 1974. Posteriormente, se decidió la peatonalización de la carrera sexta, tal como se aprecia en el plano adjunto con fecha de 1974. En los planos de la firma Obregón y Valenzuela conservados en el Archivo de Bogotá se puede observar otra de las propuestas de diseño que se consideraron en su momento. Para la construcción de esta obra fue necesario ampliar el área de influencia de la plazoleta modificando el *Acuerdo 7 de 1971*³⁶⁰. Asimismo, se pueden ver los levantamientos de las áreas ocupadas por el Edificio Santa Fe que se demolió contiguo al pasaje, el lote vecino a la carrera 6 y otros tres lotes que configuraban el área que fue demolida. Los trabajos iniciales de construcción de la plazoleta tardaron varios años y como se pronosticaba en el pie de foto del diario *El Tiempo* de septiembre de 1970³⁶¹ implicaban una “benéfica transformación” para la ciudad pues “los viejos edificios allí existentes habían sido derruidos” (ver figura 2-84).

La contradicción constante entre el deseo de modernización y el de la conservación se filtra todo el tiempo en los escritos que dan cuenta de las obras de la ciudad y también en los que transitan entre los acuerdos y decretos. En este pie de foto se menciona primero “el sector tradicionalmente bogotano del Pasaje Santa Fe” para luego valorar su desaparición. Esta será la expresión de una tensión permanente entre ambos temas. Por un lado, se habla del valor de este sector en términos patrimoniales, pero, por otro lado, se señalan como indeseables sus edificaciones³⁶². Esto es más

³⁵⁹ Pueden consultarse en los archivos del repositorio del Instituto de Desarrollo Urbano IDU.

³⁶⁰ Ver documento original en el repositorio del Instituto de Desarrollo Urbano IDU cuyo objeto fue la delimitación de la zona de influencia de las contribuciones de valorización por la construcción de la plazoleta del Rosario, localizada entre la Avenida Jiménez y la calle 14, la Carrera 6ª y el Pasaje Santa Fe, en la ciudad de Bogotá. Según el documento “La obra consiste en la construcción de la mencionada plazoleta en terrenos que fueron adquiridos desde el año de 1969 por el Distrito por el Fondo de Redesarrollo. Se está adelantando la construcción de una serie de parqueaderos, 4 pisos, por debajo del nivel de la calle de acuerdo con planos de Obregón y Valenzuela & Cía. Ltda.”.

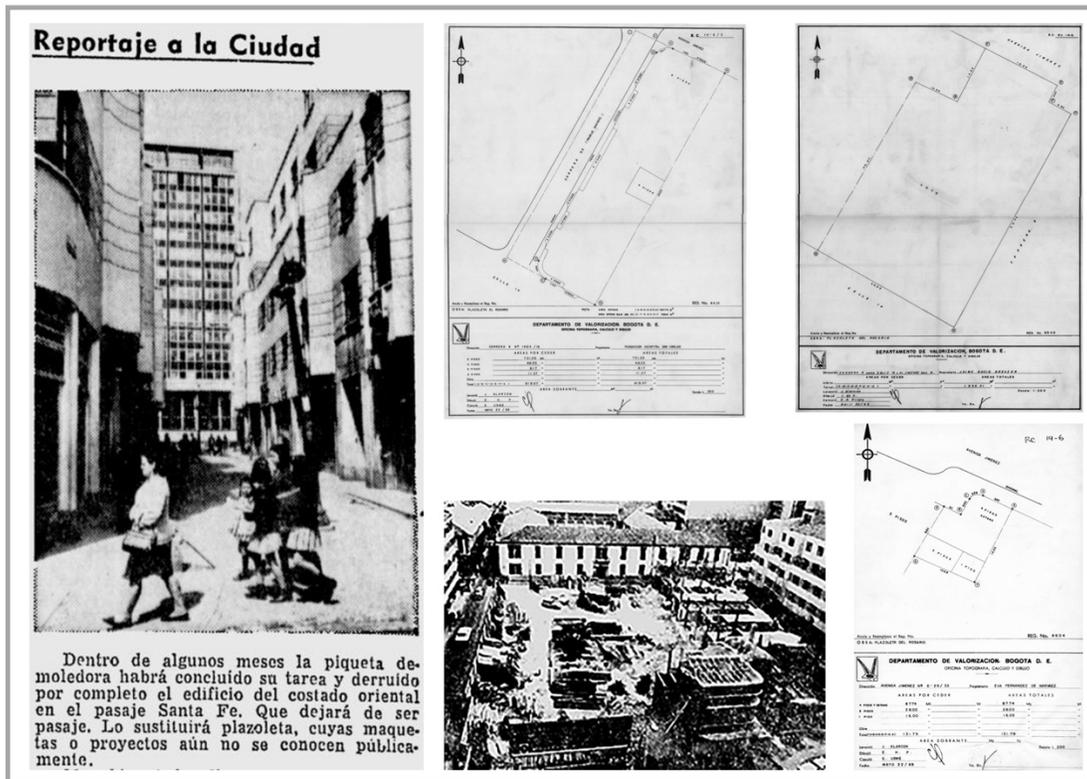
³⁶¹ En el diario *El Tiempo* del 16 de septiembre de 1970.

³⁶² Silvia Arango (1979) en su Tesis Doctoral de abril de 1979 se refiere a esta intervención así: “La cuarta (4) menos feliz, es la apertura de la Plaza del Rosario sobre la Avenida Jiménez, demoliendo las construcciones que se habían hecho allí en los años 30. Esta nueva plaza, de grandes proporciones no estaba comprendida en la tradición espacial del sector, ni respetaba los usos tradicionales de la avenida. A pesar de no tener aún 5 años de vida ya se habla de su remodelación; las fuentes previstas, en estado total de abandono, no cumplen un rol perceptual, funcional, ni estético, ni son remates visuales. La única utilidad que cumple a cabalidad (aunque amenazada por problemas estructurales) es la de parqueadero subterráneo. Esta plaza es un ejemplo de espacio impuesto por decisiones estatales que no consultan los sentimientos espaciales de la población y que se encuentran implícitamente rechazados por su ausencia de uso. Es significativo que el lugar de mayor actividad de la plaza sea el espacio en línea anexo a la parte que queda del edificio Santa Fe, donde aún permanecen algunos cafés anteriores, es decir, la parte correspondiente al antiguo pasaje” (pág. 219).

evidente en la página editorial del diario *El Tiempo* vecino de la plazoleta publicada en marzo de 1970³⁶³ donde se menciona que la “piqueta demolidora habrá concluido su tarea” como símbolo del progreso para la ciudad. En entrevista al alcalde Virgilio Barco³⁶⁴, refería que, para La Candelaria, en ese momento, se estaba adelantado un estudio por parte de la Universidad Javeriana para determinar que “zonas se pueden salvar” así como un inventario, casa por casa, para determinar su antigüedad y “si tienen mérito artístico o no”³⁶⁵ (ver figura 2-85).

Figura 2-84:

Lotes intervenidos para la construcción de la plazoleta



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1970 e Instituto de Desarrollo Urbano IDU www.idu.gov.co

³⁶³ Publicado en el diario *El Tiempo* el 13 de marzo de 1970 bajo el título *Reportaje a la ciudad* en la sección *Cosas del día* de la página editorial.

³⁶⁴ El 5 de agosto de 1967 en el diario *El Tiempo* con el título de *Bogotá debe pedir descentralismo*.

³⁶⁵ Como antecedentes cabe citar la *ley 163 de 1959* que dictaba medidas acerca de la protección del patrimonio de la nación declarando de interés algunos centros históricos. Esta acción tardía, se basaba en lo acordado en la Séptima Conferencia Panamericana reunida en Montevideo en el año 1933 a la cual había adherido Colombia por medio de la *Ley 14 de 1936*. Esta ley solo se centraba en la protección de los bienes muebles de valor histórico. Con el *Decreto 264 de 1963* se perfeccionaron algunos temas de la *Ley 163* y se incluyó el centro histórico de Bogotá. Para la década de los años ochenta entraría a funcionar La Corporación de La Candelaria (creada mediante el *Acuerdo 10 de 1980*) que sería reemplazada por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC creado por medio del *Acuerdo 257 de noviembre de 2006* (Artículo 92).

A pesar de los escollos para el inicio y finalización de las obras de la plazoleta como casi todo proyecto público que se ejecute en Bogotá, ese espacio urbano cambiante evidenciaba las contradicciones y tensiones en el ajuste entre las políticas urbanas y las normas aplicadas sobre la ciudad. Ya el *Acuerdo 3 de 1971* dedicado a la defensa y conservación del patrimonio³⁶⁶ se anticipaba al uso de la denominación de *paisaje urbano* que se incluyó en la categoría de contexto urbano³⁶⁷.

Figura 2-85:

Políticas urbanas para La Candelaria



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1967

Dice en uno de sus apartes que se declara el “contexto urbano como parte de un paisaje urbano característico, dentro de las zonas de interés histórico”. Esta noción de paisaje urbano no parece ser

366 El acuerdo reza en su encabezado: “Por el cual se dictan medidas sobre defensa y conservación de los Monumentos Nacionales y otros bienes inmuebles y sectores de interés histórico o artístico de la ciudad”. Este acuerdo sería derogado por el *Acuerdo Distrital 10 de 1980*.

367 Este acuerdo tenía un antecedente en la *Ley 163 de 1959*.

muy clara pues nunca se definió que se entendía por “paisaje urbano característico”. Lo que sí es claro, es que sólo hasta el *Acuerdo 7 de 1974* se crea la Alcaldía Menor de La Candelaria³⁶⁸ de la que entrará a hacer parte, posteriormente, la plazoleta. Esta acción, que intenta resignificar las edificaciones construidas en el pasado, hace parte del discurso conservacionista que ha impulsado la universidad al adquirir la mayoría de predios que la rodean.

2.2.17 Un ciclo de construcciones que introdujo nuevas tensiones en la avenida

Los antecedentes de estas decisiones se pueden rastrear en el momento en el que se está desarrollando lo que podría denominarse el tercer ciclo de construcciones en la avenida que va desde finales de los años cuarenta hasta principios de los años sesenta. Este tercer ciclo está enmarcado por varios hechos que serán determinantes en la configuración del espacio urbano que motiva este estudio y que prefiguran la aparición de las nuevas construcciones, entre ellos, la organización de la Conferencia Panamericana en 1948, y los hechos luctuosos del 9 de abril del mismo año³⁶⁹.

En marzo 5 de 1949 en nota publicada en la revista *Semana* se menciona que en la primera visita de Le Corbusier a Bogotá el 16 de junio de 1947 se le preguntó su opinión acerca de la ciudad, a lo que respondió: “Bogotá es fea, pero encantadora” (Ver Figura 2-86). Quien hace la nota, manifiesta acerca del Plan Regulador que: “Las ciudades sin plan, crecen desordenadamente y presentan esos contrastes tan comunes en Bogotá, en donde resulta normal que al lado de informes edificios de infeliz arquitectura, se levante la soberbia maestría de una columna romana tallada en piedra noble”. Todos estos hechos incidieron directa o indirectamente en las decisiones que se tomaron sobre las construcciones del borde de la avenida³⁷⁰. Ese deseo de instaurar el futuro como norte se había consolidado en la década anterior como premisa en la celebración del IV Centenario de fundación de la ciudad³⁷¹, pero, la dirección a seguir, quedaba al vaivén de las pasiones y se concentraba en los

³⁶⁸ La Corporación Barrio La Candelaria nació del *Acuerdo 10 de 1980* y comenzó su funcionamiento en 1982.

³⁶⁹ En términos de la planeación de la ciudad están: el *Plan Soto-Bateman de 1944* primera zonificación de la ciudad; el de la Sociedad Colombiana de Arquitectos de 1945; el plan vial de *Proa* de 1946; la *Ley 88 del 26 de diciembre de 1947* que ordena la elaboración del *Plan Regulador de Urbanismo* y el *Plan Mazuera de 1948* para la reconstrucción de la ciudad (Hernández Rodríguez, 2004, pág. 69). Un panorama que se cierra con la llegada de Le Corbusier a Bogotá para la elaboración del *Plan Piloto*, posteriormente *Plan Regulador* de Wiener y Sert.

³⁷⁰ Zambrano (2018) dice que antes de los años treinta, Bogotá se seguía manejando con las mismas instituciones que se habían heredado del siglo XIX y que a “Este nuevo paisaje urbano hacía necesario darle paso al gobierno urbano, es decir, a la capacidad de planear el futuro de la ciudad” (pág. 16).

³⁷¹ Ver presentación de la edición de la revista *Textos 17* (2007).

reclamos que, desde *Proa*, se hacía a las decisiones tomadas por Karl Brunner para el urbanismo de Bogotá y que para Carlos Martínez se consideraban opuestos al orden que derivaba de un urbanismo científico que reconocía el valor de la retícula tradicional como principal atributo de la traza urbana. Un tipo de planificación donde la red viaria articulaba las diferentes áreas de la ciudad y que aparecen en el *Manual de Urbanismo*, tanto para el plan regulador de 1936-37 como para las proyecciones de la Bogotá de 1950.

Figura 2-86

Le Corbusier en Bogotá



Nota. Tomado de: Revista *Semana* 1947

Tal como señala Óscar Iván Salazar (2021), la movilidad, los sistemas de transporte o el rediseño de las vías son una forma de gobierno que pasan por la dimensión material de las ciudades y en las que confluyen diversos actores e instituciones. En este sentido, la decisión por definir el ancho definitivo de la avenida para asegurar la movilidad peatonal y vehicular que la desbordaba era motivo de discusión permanente. A esto, se deben sumar los hechos acaecidos una década después, el 9 de abril de 1948, que abrieron la puerta definitiva para que el centro de la ciudad pudiera ser intervenido bajo los nuevos presupuestos promovidos desde *Proa*³⁷². Hernández (2004) citando a

³⁷² Al respecto Germán Mejía manifiesta que: "En otras palabras, "volver al orden", esto es, hacer moderna la ciudad, tal y como la entendía la Carta de Atenas, fue enunciado como el único futuro aceptable para Bogotá. Sin embargo, muchos se opusieron abierta o soterradamente a que ocurriera tal transformación. Entre ellos, los editores de *Proa*, porque perdieron la oportunidad de imponer sus propias ideas, las que no coincidían en todo con las del Maestro; o los urbanizadores que por decenas estaban desarrollando inmensos predios por fuera de los límites previstos en el plan piloto y su zonificación; o los especuladores, que presionaban por

Bañén señala que, en los preámbulos de dicho plan, se pone de manifiesto que: “El marco filosófico se plantea así: la obra revolucionaria consiste esencialmente en poner en orden aquello que la negligencia, la impericia, el egoísmo y la demagogia han perturbado, desnaturalizado, han hecho grotesco e ineficaz, hostil al bien público” (pág. 78). Si bien, estos principios eran aplicables a cualquier ciudad del pasado, para el caso de Bogotá, encajaban a la perfección como argumento para su imposición. Los calificativos que mueven este discurso condenan las actuaciones previas y proponen “poner en orden” la ciudad bajo la perspectiva funcionalista y zonificada. La tensión con el modelo de ciudad que se venía desarrollando es evidente y las decisiones sobre el perfil final de la avenida se vieron afectadas por los nuevos ajustes que se debieron hacer con posterioridad al bogotazo con la destrucción de gran parte de las edificaciones vecinas al lugar de que trata esta investigación. Bajo esta perspectiva, el accidente geográfico se percibe con un asunto resuelto, es decir, el río carece de importancia desde el punto de vista de la planificación urbana pues con la avenida se asume que el problema que representaba había quedado superado con la canalización. Estas consideraciones se mantendrán hasta la propuesta del proyecto de Kopec y Salmona que trae de nuevo a la superficie la imagen de río.

Cabe recordar aquí, que para el año de 1938 fecha de la celebración del IV Centenario, el plan de obras trazado estuvo respaldado por el *Acuerdo 12 de 1935*³⁷³ donde se establecieron los lineamientos generales para la modernización de la ciudad entre los cuales se destacó el saneamiento del Paseo Bolívar diseñado por Karl Brunner en 1935 con lo cual se empezaba a reconocer la importancia de los Cerros Orientales para la ciudad. Brunner (1940) en su *Manual de Urbanismo*, también se refiere a las grandes edificaciones en altura en Europa que tomaron el ejemplo de los rascacielos de Norteamérica y que aplicaron algunos de sus principios en contextos donde existían edificios monumentales de carácter histórico de cierta altura como París, Roma, Hamburgo o Viena. Dice: “aceptan, cuando hay necesidad de ello, en los barrios céntricos de la ciudad, una edificación continua homogénea hasta de nueve pisos, debiendo escalonarse los pisos de mayor altura. Este sistema ha sido aplicado en el último sector del boulevard parisiense terminado en el año de 1929” (pág. 50). Esta estrategia se aplicó en la Avenida Jiménez

liberar los precios de la tierra, congelados por el gobierno de la ciudad mientras se daba forma en el plan regulador a lo formulado por Le Corbusier en su plan piloto. Y triunfaron. La propuesta soñada por él y convertida en plan regulador por Wiener y Sert desapareció horizonte renovador de Bogotá durante el decenio de 1950” (pág. 201).

³⁷³ Este acuerdo tiene un antecedente en el *Acuerdo 34 de 1933* (Zambrano Pantoja & Barón Leal, 2018, pág. 51) y en el proyecto de *Acuerdo 179 de 1935* (Domínguez Torres & otros, 2007, pág. 21).

inicialmente con edificios de cuatro y cinco pisos³⁷⁴, como en los edificios descritos, pero luego se permitieron alturas mayores de seis, ocho y diez pisos hasta que a finales del siglo XX se llegó a los catorce pisos.

Antonio Gómez Restrepo (1938) en su libro *Bogotá*, reeditado para la conmemoración del IV Centenario, menciona que “Se ha dado el nombre de éste (en referencia a Jiménez de Quesada) a una Avenida en construcción, cuyos meandros siguen el giro caprichoso del antiguo cauce del río San Francisco sobre el cual está edificada. Esta Avenida, cuando esté concluida, le dará un toque moderno al centro vetusto de la capital” (pág. 145) y termina diciendo “Según todas las apariencias, el Centenario va a tener que celebrarse en familia, en una forma modesta, pues no consiente otra cosa el estado en que se encuentran los trabajos de renovación de la ciudad, tardíamente emprendidos” (pág. 146). Dos años después de las celebraciones del IV Centenario de Bogotá en 1938 se publicó en la página editorial del diario *El Tiempo*, el miércoles 7 de febrero de 1940, una caricatura de Serrano que da cuenta de las indeterminaciones para tomar una decisión final acerca del ancho final de la vía³⁷⁵. En primer término, menciona que para el V Centenario de Bogotá se tiene en el programa de actividades el “desenlate” (sic) de la Avenida Jiménez y luego ofrece un premio a quien adivine cuál sería su ancho definitivo (ver figura 2-87).

Ahora bien, para las edificaciones, al igual que la vía, se seguía debatiendo si se debían demoler las construidas entre mediados de los años veinte y finales de los años treinta³⁷⁶, aumentar su número de pisos para ajustarse a las nuevas normas o, definitivamente, construir edificios nuevos. Este fenómeno, fue más notorio en el oriente de la vía pues este sector se había transformado radicalmente y los ajustes entre la traza y el encuentro con el accidente geográfico, ahora canalizado, no se lograban de manera tan regular y ordenada como en el sector de la carrera séptima. Aquí, la paradoja se manifestaba con todas sus tensiones pues ese ajuste implicaba resolver la manera en que se habían localizado las antiguas edificaciones, que ahora debían ser reemplazadas y, al mismo tiempo, implicaban un ajuste desde el punto de vista predial.

³⁷⁴ Dice Arango (1996) que: “En 1937³⁷⁴ se ordena la reglamentación de la altura y aspecto exterior de las construcciones de la Avenida Jiménez, que luego de la canalización del río San Francisco, adquiere un gran impulso y se transforma en el eje urbano más representativo de la primera modernidad en Bogotá” (pág. 78)

³⁷⁵ Esta publicación también aparece reseñada en 1938. *El sueño de una capital moderna* (Zambrano Pantoja & Barón Leal, 2018).

³⁷⁶ Nombradas en esta investigación como las del segundo ciclo.

Al respecto, vale la pena señalar que mientras los planes urbanos se movían a una velocidad más lenta, la construcción de edificios iba en otra mucho más dinámica. La razón radica en las inercias y demoras en la toma de decisiones desde el nivel administrativo y político, mientras, desde el ámbito privado con la disponibilidad de capital para inversión, las intervenciones fueron más expeditas. Esto quiere decir que las acciones que provenían de los planes a nivel urbano como la nueva imagen de ciudad se reflejaron en la arquitectura con un desfase temporal notorio como fue el caso de la definición del ancho de los andenes que afectaron muchos predios. En estas indeterminaciones la forma del río aparecía y desaparecía redibujada en la superficie sin encontrar un ajuste definitivo.

Figura 2-87

El “desenlate” de la Jiménez



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1940

2.2.18 Edificios que revelan sus fachadas en el nuevo espacio urbano

Con la decisión de construir la plazoleta y derribar parte de la manzana construida, la fisonomía urbana de este plano sur cambió definitivamente. Esto podría interpretarse como si el río se hubiese desbordado para recuperar algún meandro perdido por la canalización. Este efecto, le otorgó al río un espacio reticulado como una suerte de playa donde la ciudad manifestaría su devoción al fundador y a un poeta que nunca se hizo presente. En esa reconfiguración espacial, la plazoleta fue puesta para ser vista desde los edificios que se erigieron como borde y también como antesala o umbral para acceder al viejo centro histórico. En esta operación urbana el antiguo claustro de

Nuestra Señora del Rosario se tornó protagonista y señor de este nuevo fundo que ha apropiado en un lento proceso que ya toma varias décadas³⁷⁷.

Claustro de Nuestra Señora del Rosario

A continuación del ya descrito edificio Santa Fe, se localiza el claustro de la Universidad del Rosario que es la edificación más antigua del sector³⁷⁸. Una construcción de origen colonial que data del siglo XVII³⁷⁹ (ver figura 2-78). En la página web de esta institución se hace una reseña de la edificación en los siguientes términos:

Desde la época colonial el patio claustrado conservaba el podio que separaba la galería baja con el espacio descubierto. Hasta el siglo XX se mantuvo la baranda original en madera del segundo piso. El edificio original está compuesto por 4 crujías de 2 plantas alrededor de un patio o claustro de proporciones simétricas con arquerías de medio punto en el primer nivel y pórticos adintelados en el segundo nivel. Una gran geometría de juegos de cubiertas a dos aguas en teja de barro que converge hacia el patio.

La fachada de esta antigua edificación había estado prácticamente oculta hasta el momento en que se abre el espacio de la plazoleta, pues la calle sobre la cual tenía frente, actual calle doce c, era muy angosta e impedía apreciar en su totalidad la entrada principal del claustro. A pesar de las intervenciones y restauraciones que ha sufrido la edificación a lo largo del tiempo esta construcción trae al presente una memoria de ciudad donde prevalece su carácter simbólico vinculado con el poder de las instituciones religiosas y educativas desde la colonia. Asimismo, representa una arquitectura sobre la cual se han reconocido unos atributos a nivel constructivo y estético que, desde finales de los años cuarenta del pasado siglo, distintos actores han venido resignificando como parte de discursos conservacionistas vinculados a la tradición e identidad de la ciudad en términos arquitectónicos³⁸⁰.

³⁷⁷ En el *Anuario de la Arquitectura en Colombia 3* (1975) se dice acerca de la plazoleta que “es importante anotar que se continuó la tendencia del antiguo pasaje Santa Fe, con posible prolongación hasta la calle 13 y se dejó un espacio bordeado de árboles, bancas, para permitir a los restaurantes y cafés que dan a él, utilizarlo como una prolongación de los mismos. Esta plazoleta entra a formar parte del conjunto de vías peatonales proyectadas por la oficina de planeación y que están encaminadas a devolverles la escala humana a esta zona de la ciudad” (pág. 250).

³⁷⁸ Fundado el 14 de febrero de 1654. Fue Fray Cristóbal De Torres quien expidió las constituciones que regirían el Colegio Universitario Mayor de Nuestra Señora del Rosario, aprobadas diez años después por Cédula Real de Felipe IV.

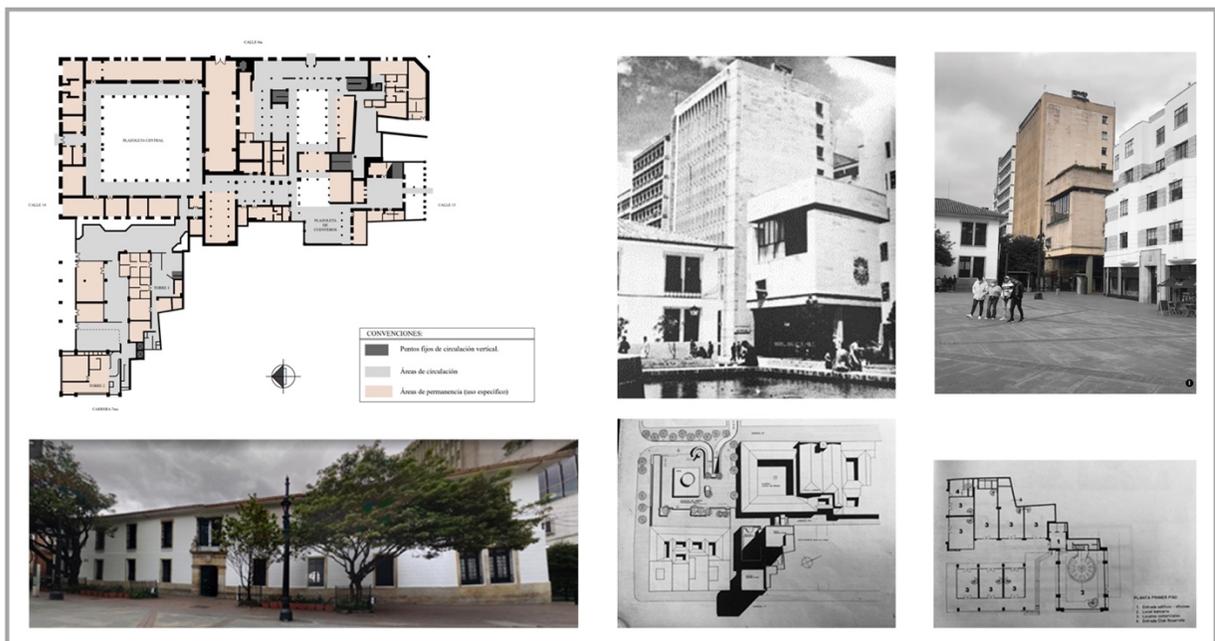
³⁷⁹ La historia del claustro puede consultarse en la página web de la Universidad del Rosario. Recuperado en: <https://www.urosario.edu.co/Home/Sedes-y-horarios/recorrido-historico/El-Claustro-y-su-arquitectura/>

³⁸⁰ Es el caso de la Revista *Proa* con Carlos Martínez y las investigaciones sobre arquitectura colonial adelantadas por Santiago Sebastián, Carlos Arbeláez Camacho, Germán Téllez y Enrique Marco Dorta, para el caso de Cartagena, entre otros.

Carlos Arbeláez Camacho (1980) escribía en 1959 qué: “Nuestro patrimonio, a pesar de las depredaciones realizadas por los “espíritus progresistas”, es todavía bastante grande y valdría la pena por lo tanto, contabilizar nuestro haber para estudiar qué medidas deberán tomarse en beneficio del mismo” (pág. 245). En las últimas décadas la relación entre la edificación y la plazoleta se ha hecho más activa, y tal como se describió en el apartado acerca de ese espacio público, la universidad opera sobre él utilizándolo como un escenario para el ejercicio de algunas prácticas artísticas y socioculturales.

Figura 2-88:

Edificios Universidad del Rosario



Nota. Tomado de: Revista *Escala*. Dibujos de Santiago Ríos Chíquiza

El edificio ubicado en la esquina sur occidental destinado inicialmente al funcionamiento de aulas, está integrado por medio de un puente con el edificio de aulas diseñado y construido por la firma Obregón y Valenzuela³⁸¹ a mediados de la década de los años setenta del siglo XX. Se trata de una edificación en concreto visto que cuenta con dos volúmenes, uno de 11 pisos y uno más bajo

³⁸¹ De acuerdo con la publicación el equipo que diseñó y construyó el proyecto estaba conformado por Rafael Obregón, Edgar Bueno y Obregón y Valenzuela y Cía. Ltda. quienes también diseñaron la plazoleta.

cuatro pisos que se separan del claustro por pequeña plazoeta y que deja vista parte de su fachada lateral.

Figura 2-89:

Edificio Aulas Universidad del Rosario



Nota. Dibujo del autor

En la actualidad esta plazoleta se encuentra separada de la calle peatonalizada por una reja y solo se puede ingresar por el interior de la edificación. Se encuentra localizado en el costado sur-occidental de la plazoleta el cual es descrito en el *Anuario de la Arquitectura en Colombia 3* (1975) donde se enfatiza que “No se pueden tomar los edificios del Colegio del Rosario – aulas-, Banco Nacional, oficinas y la plazoleta del parqueadero del Distrito, como elementos aislados, sino que forman parte de un solo conjunto arquitectónico”.

Edificios Cabal y Riohacha

Al continuar en sentido contrario a las manecillas del reloj, se encuentra en el costado oriental, el Edificio Cabal³⁸² (ver figura 2-80 y 2-81). Su construcción puede ubicarse entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta del siglo pasado. Consta de cinco pisos y se integra al Edificio Riohacha diseñado por Carlos U. Salamanca por las mismas fechas y el Antonio Nariño formando un conjunto homogéneo que se resuelve con parámetros de diseño, volumetría y alturas similares.

Figura 2-90*Edificio Cabal*

Nota. Planimetría y fotografías del autor

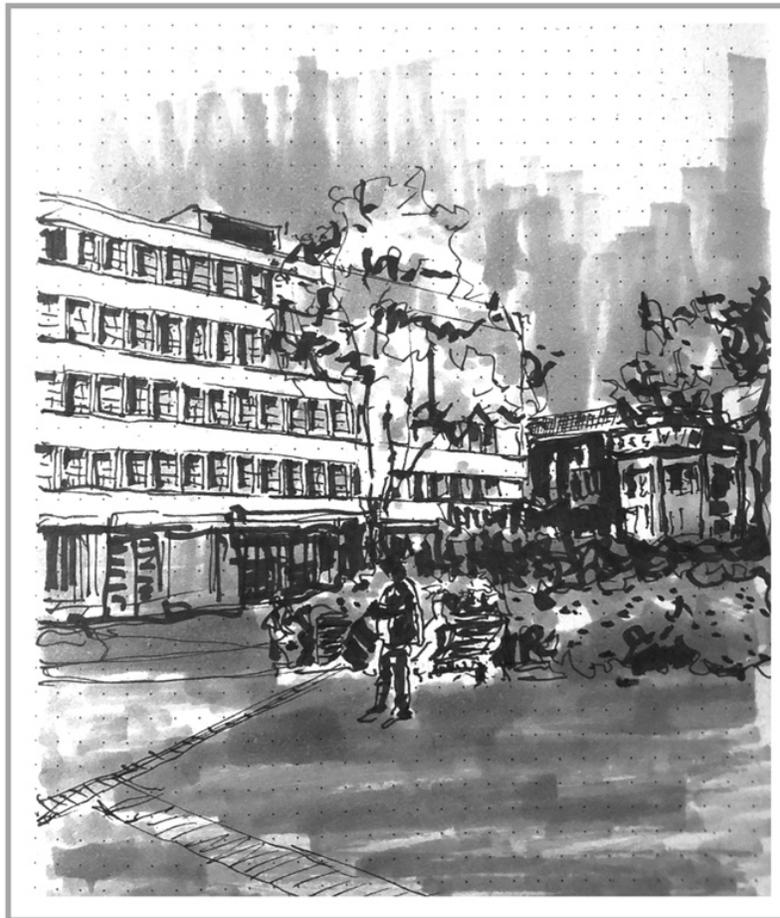
En el Edificio Cabal, la ventanería es continua con separaciones mínimas entre cada uno de los módulos de las ventanas acentuando la horizontalidad del edificio cuya fachada ocupa casi la mitad de la cuadra, mientras, el Edificio Riohacha, por contar con un frente más estrecho, se resuelve con ventanas de gran formato divididas en tres cuerpos simétricos. Este edificio también construyó un piso extra en 1942 como se constata en la licencia que se adjunta. La “marquesina” construida originalmente se transformó en un piso adicional. Cierra este plano el edificio Antonio Nariño con el

³⁸² Pertenece en la actualidad a la Universidad del Rosario donde funcionan algunas de sus dependencias.

cual se inició este segundo momento la desconfiguración y del que cual se dio amplia cuenta (ver figura 2-82). Tanto este grupo de construcciones como el Edificio Santa Fe se pueden enmarcar en las exploraciones que Ramón Gutiérrez (1992) estudia y señala como fenómenos en las tres tendencias anti academicistas que marcaron las tres primeras décadas del siglo XX, a saber: el *Art Nouveau*, el movimiento que denomina “*la Restauración nacionalista*” y el *Art Déco*. Este último, “implica la inserción en los nuevos modelos europeos, la apertura hacia las incipientes líneas del racionalismo y el inicio de la arquitectura del Movimiento Moderno” (pág. 533).

Figura 2-91

Edificio Cabal y la plazoleta



Nota. Dibujo del autor

Para el caso colombiano y, en particular, para las edificaciones reseñadas aquí, estas tendencias se sobreponen unas sobre otras y esto es evidente en los diseños, volúmenes y fachadas de los edificios estudiados que aún conservan elementos de ornamentación que pueden asociarse con esos

tres momentos como fue el caso de los Edificios Antonio Nariño o Herrera Carrizosa por ej. Sin embargo, la tendencia hacia una racionalización es clara en la distribución de los elementos que los definen³⁸³. Puede decirse que representan el impulso modernizador que se orienta bajo unos parámetros estéticos basados en “la simpleza, la nobleza, la pureza, serenidad, fuerza, proporción, buen gusto y sobre todo verdad y fuerza de expresión” en palabras de Mauricio Cravoto, citado por Ramón Gutiérrez (1992, pág. 568) en referencia a la exposición de 1925 y que el autor considera uno de los «leitmotiv» de la arquitectura Déco qué, en el caso de Bogotá, tuvo mayor incidencia a finales de la década de los años treinta.

Figura 2-92

Edificio Antonio Nariño



Nota. Planimetría y fotografías del autor

³⁸³ Jorge Ramírez Nieto (2009) expone en su tesis doctoral que “Lo que allí primó no fue la condición simple del papel de comunidades que actuaban como receptoras pasivas de las novedades que traía consigo la modernización. En cada una de las ciudades latinoamericanas hubo individuos que se dedicaron a imaginar, inventar y desarrollar la potencia del futuro vinculada al avance incontenible de la ciencia y de la técnica. Formaron ellos grupos de vanguardias locales con discursos universales. Los aportes locales se hicieron, en muchos de los casos, paralelos a las novedades técnicas que se recibían de ultramar” (pág. 15). Tomado de: <https://repos.hcu-hamburg.de/bitstream/hcu/532/1/DissRamirezNieto.pdf>

2.2.19 Cerrar los cuatro planos y acoplarlos en un solo plano continuo

Puede decirse que para todas las construcciones de la avenida puede aplicarse la anterior observación pues en el contexto cultural europeo, el impulso de las vanguardias había prefigurado la *voluntad de lo nuevo* como principio para subvertir no solo los academicismos sino los sistemas políticos³⁸⁴. Un deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado que según Schwartz (2006) “está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial” (pág. 49), es decir, a la conformación de las nuevas burguesías que de tanto en tanto reorientan sus intereses y ponen en valor nuevos atributos asociados a la cultura³⁸⁵. Para Schwartz (2006) “casi no hay texto o programa de vanguardia en América Latina que no se someta a la ideología de lo nuevo” (pág. 50).

Mientras, para los años treinta las vanguardias europeas están entrando en un período de declive, en el país apenas comienzan a imponerse con mayor ahínco algunos de sus postulados que fueron asimilados, en parte, de manera desfasada y sin correspondencia con las singulares condiciones que presentaba el país dadas por las inercias que ralentizaban toda acción inmediata, impidiendo lograr transformaciones más profundas en la sociedad³⁸⁶. Esos atavismos funcionarán como un ancla que impida rupturas más radicales, mientras algunos grupos sociales con mayor poder económico sí empezarán a actuar y afianzar su operatividad bajo la lógica que dicta el capital y la libre empresa ahondando la brecha social.

Al respecto, Subirats (1989), señala que la arquitectura complementó las experiencias de la innovación propuesta por las vanguardias³⁸⁷ otorgándole una dimensión social, política y de carácter tecnológico. Ellas “convertían los principios artísticos que aquellos habían creado en la base física del nuevo orden civilizatorio, que en primer lugar debía ser un orden arquitectónico y urbano: la nueva forma cultural de la ciudad” (pág. 17). Para este autor, la nueva voluntad de estilo que puede

³⁸⁴ Eduardo Subirats (1989) respecto a las vanguardias dice que su ruptura “no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura” (pág. 15),

³⁸⁵ Es de anotar que Schwartz (2006) solo menciona en la lista de autores colombianos relacionados con las vanguardias latinoamericanas a Guillermo Valencia y Eduardo Carranza.

³⁸⁶ Por ejemplo, en ese momento se están adelantando algunos procesos de apropiación y resignificación del pasado indígena con un tinte de “nacionalismo”, un calificativo que en algunos casos tuvo una connotación negativa como señala Padilla (2007)) que van a incidir culturalmente en la arquitectura, por un lado, y en la pintura y la escultura por otro como sucedió con el grupo denominado Los Bachués, particularmente. Estas posturas serán cuestionadas, más adelante, con mayor vehemencia por Marta Traba. Al respecto, ver *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*.

³⁸⁷ El agotamiento de las vanguardias se surtió con la misma velocidad con la que surgieron y, en ese proceso, de acuerdo con Subirats (1989), fueron absorbidas rápidamente por el consumo.

asociarse a la *voluntad de lo nuevo* en las vanguardias, está fundamentada en una dimensión utópica y en una dialéctica en la que la arquitectura cumple un papel fundamental. A diferencia del eclecticismo de las décadas previas, la arquitectura vinculada con estas posturas vanguardistas de los años 20's y 30's, en un salto dialéctico, se propusieron configurar, fundamentadas en angulosas formas geométricas y abstractas, un nuevo orden hecho de planos, volúmenes y prismas que, en el caso de Bogotá, no abandonó del todo ciertos usos de elementos de carácter decorativo³⁸⁸ como las cornisas o las formas orgánicas en la carpintería³⁸⁹ pero que, en esencia, se sostuvo en ese deseo de novedad³⁹⁰. Al respecto, puede decirse que los valores estéticos de las nuevas burguesías se expresaron en una doble instancia que no deja de ser paradójica; por un lado, adoptaron posturas más cercanas a las tendencias vanguardistas en los edificios de oficinas y renta (relacionados con el gran capital), pero por otro, insistieron en la recurrencia del repertorio estilístico academicista para sus viviendas en una vertiente que recurre a lo pintoresco que se expresa principalmente en los nuevos barrios residenciales como Teusaquillo³⁹¹, La Magdalena o La Merced, donde la variedad y libertad en apropiar lenguajes de distintas procedencias dan lugar a entornos cargados de todo tipo de manifestaciones formales. En este caso, las edificaciones descritas cumplieron con el papel asignado en tanto objetos disruptores e innovadores en términos formales y constructivos para un perfil urbano que se construía y reconstruía de manera continua. Las asimilaciones, que tantas veces son motivo de crítica o menosprecio, en este caso, permitieron crear el escenario para hacer realidad el sueño colectivo de un sector dominante de la sociedad, así fuera muy fragmentado. Un sueño que sigue siendo recurrente y que, de tanto en tanto, recoge del pasado sus restos para reconfigurar, mediante el soporte de nuevos discursos, un presente cada vez más complejo. En el caso de la avenida, la arquitectura estableció un diálogo con la forma del río y la reflejó con sus volúmenes en la paramentación de la vía. Esto significó la persistencia del accidente geográfico como hecho

³⁸⁸ A partir de los años cincuenta esta práctica va a desaparecer de la arquitectura que se identifica con los postulados del Movimiento Moderno tomando una dirección donde prima el funcionalismo y la simpleza de la forma. Paradójicamente este tipo de recurso estilístico aparecerá asociado a la arquitectura doméstica en las ornamentaciones de las rejas utilizadas en la mayoría de las casas de los barrios bogotanos de esa década y en las posteriores.

³⁸⁹ Un ejemplo de ello es el Edificio Herrera Carrizosa.

³⁹⁰ Ramón Gutiérrez (1992), citando a De Paula y Gómez, dice que los temas del Art Déco pasan por el meridiano de la geometría y que en estas apropiaciones se “contrapuso al cubismo de los prismas y la ortogonalidad de rincones y vanos el empleo de volúmenes piramidales, juegos de entrantes y salientes, ángulos obtusos en los centros de los muros, de jambas, de dinteles, etc.” (pág. 569). Concluye que el uso de siluetas piramidales junto a los planos y las grecas lo aproximaron a las formas prehispánicas. Estos elementos aparecen en las fachadas como remates (particularmente en su parte superior) o en los diseños de rejas, puertas o ventanas.

³⁹¹ Al respecto ver tesis *Arquitecturas incómodas. Una mirada crítica de Teusaquillo como sector patrimonial* (Gutiérrez Aristizábal, 2013)

urbano determinante, sin embargo, la Avenida Jiménez y el río que oculta, quedaron atrapados en la dialéctica de todos estos movimientos y tensiones descritos. Así, se mantiene activa la paradoja.

Si bien, las visiones de ciudad con sus modelos urbanos han intentado dar coherencia al conjunto de elementos urbanos, en este caso, se perciben claramente los encuentros y desencuentros entre unos y otros, derivados, sobre todo, de la aceleración en los procesos de modernización. Esas fuerzas marcadas por la velocidad llevaron a que los planes y acciones a nivel urbano se modificaran con el ritmo que imponía una actualización permanente pero plena de contrasentidos. La fuerza de la dialéctica impuesta por la velocidad hizo que entraran en desuso ideas y propuestas que pocos años antes aparecían como innovadoras³⁹², tal como sucedió con el plano de *Bogotá futuro* y tantos otros que fueron rápidamente reemplazados por nuevas visiones que, a su vez, daban lugar a nuevos ciclos también marcados por esa dialéctica de la modernización. En este sentido, la decisión de ocultar el río lleva en sí misma su carga de contrasentido, pues de un lado se niega la importancia de un accidente geográfico determinante en la configuración de la ciudad ante la incapacidad de integrarlo efectivamente a la forma urbana, pero por otro, se “calca” esa forma en superficie como una huella que finalmente termina por configurar un espacio urbano para el presente que se percibe huérfano pues ha perdido el principal elemento estructurante que le daba sentido.

³⁹² Como fue el caso del Parque del Centenario que pasó por tres reformas en menos de veinte años y desapareció tras la última intervención tres décadas después o, más recientemente, las sucesivas intervenciones ya descritas para la Avenida Jiménez que aún parecen no terminar.

2.3 Reconfigurar: una poética del río, la avenida y la plazoleta hecha paisaje urbano

“El paisaje no es una realidad en sí, separada de quien lo contempla; es la medida subjetiva de un espacio geográfico”
Mathieu Kessler (2000)

“Y ya no nos parece paradoja decir que el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen”
Gastón Bachelard (2012)

En la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación el río y su leve pendiente funcionan como el eje estructurante del paisaje urbano de la Avenida Jiménez y la Plazoleta del Rosario, tanto en su trazado como en sus bordes que se enmarcan por edificaciones de diferentes temporalidades. Este paisaje urbano, que ya fue descrito e individualizado en sus componentes, requirió de un nuevo ajuste en el que todas las piezas tamizadas y decantadas fueran reconfiguradas por el investigador para dar cuenta de las fuerzas en tensión que las imágenes dialécticas traen al presente y que le permitieron develar una poética del paisaje urbano.

Los sucesivos modos de ocupación del sector de la Avenida Jiménez con la canalización del río San Francisco y la construcción de la plazoleta del Rosario revelan para el presente un paisaje urbano no solo hecho de designios, sino de ambiciones, sueños, contradicciones y fracasos³⁹³. Esa armazón de líneas en tensión da lugar a una imagen poética que trae al presente en una sola “tirada de dados” al decir de Didi-Huberman (2014) un paisaje urbano que muestra de manera crítica todos sus atributos pero, también todas sus fisuras.

No se trató en esta reconfiguración de hacer “un inventario de las ruinas” que han quedado en este tramo de la avenida, pues como bien señala Augé (2003) “La humanidad no está en ruinas, está en obras. Pertenece aún a la historia. Una historia con frecuencia trágica, siempre desigual, pero

³⁹³ Dice Aurelio Horta (2015) “Entonces, tratándose de que la ciudad no constituye una entidad artística, pero sí un constructo poético, figurado a partir de designios, o si se quiere, de múltiples proyectos emisores de signos, y por otra parte, colmada de sentidos que la caracterizan y la inscriben como una asunción simbólica, el reconocimiento de su poética habrá de advertirse en la interpretación de ambos planos: El que señala una manera unidireccional entre el sujeto y el objeto, designado un espacio-tiempo-lugar y el instado por la experiencia y apropiación de este, a todas luces definitivo, del carácter y significado del tejido urbano” (pág. 15)

irremediamente común” (pág. 19). Se trató sí, de esa experiencia poética definitiva que señala Horta (2015).

2.3.1 Una persistencia redibujada sobre el suelo urbano con sus riberas y meandros

“¿Cómo encontrar, ¿cómo producir con palabras la conflagración que, en la imagen, nos mira?”

Georges Didi-Huberman (2014)

El accidente geográfico se mantiene presente como un eje articulador de la ciudad que guarda las memorias de los procesos de ocupación en su traza y edificaciones replicando su sinuosidad y sus meandros en un diálogo tenso y siempre amenazado por la dialéctica de la modernización. Estas acciones traen a la memoria otros ámbitos urbanos con soluciones similares donde los ríos desaparecieron para dar paso a grandes avenidas. En este caso, el río San Francisco fluye en una doble instancia como espejo y como reflejo. Como espejo, a lo largo de los socavones de la canalización que ocultaron los destellos que los Muiscas reconocieron como un atributo para otorgarle el nombre de *resplandor en la noche* y que se replica en el discurrir de vehículos y personas sobre la superficie canalizada. En la segunda, en el fulgor de la renaturalización del accidente geográfico que de manera casi inmediata fue consumido por ese Cronos implacable al ponerlo en tensión con el circular de los buses articulados que lo amenazan con sus emisiones contaminantes de manera permanente. En la tradición del río, el expolio de su memoria pareciera ser una condición que se perpetúa en una lucha constante por ser presencia y no ausencia. A pesar de ello, en las noches de luna llena, el agua que corre por el canal refleja, en su ondulante discurrir, esos destellos que en otros tiempos fueron reconocidos como mensajes cifrados de unos dioses ya difuminados en las sombras de la historia. Ni los discursos patrimoniales, ni los reclamos por la calidad de un espacio público democratizado han logrado revertir esa condición de olvido. Aun así, el río se mantiene como una memoria incuestionable de la ciudad y se manifiesta en el paisaje urbano como ese estallido al que alude Benjamin (2009), mediante una poética que reconfigura los fragmentos que surgen de las imágenes dialécticas y que, a pesar de ser parciales e incompletas, logran materializar esa presencia³⁹⁴. Un accidente que se negó a desaparecer y que sacó a flote sobre

³⁹⁴ Beatriz García Moreno (2005) dice: “Para Bergson, la comprensión de la experiencia del mundo implica el movimiento y la transformación. Las imágenes de la realidad virtual que allí aparecen y que en la sección anterior se han tratado como ligadas con mundos visionarios que han acompañado el desarrollo de las sociedades, y del individuo mismo, encuentran, dice este autor, ajuste corporal, lo cual indica que, luego de su distensión, encuentran otras posibilidades de contracción y fusión, diferentes a las imágenes que acompañaron la percepción inicial y que conducen a un ajuste corporal diferente” (pág. 27).

la superficie pavimentada sus riberas y meandros creando pequeños remansos urbanos en placitas, andenes y finalmente en el desborde que significó esa gran plazoleta como antesala del viejo barrio de La Candelaria.

Figura 2-93

Los vendedores ambulantes del costado norte



Nota. Dibujo del autor

La avenida símbolo, la avenida arteria, la avenida “moderna”, la avenida patrimonio todas distintas y todas una. Coincidentes en el fluir y el movimiento. Como símbolo en tensión: fluir para permanecer; como arteria: fluir para nunca parar; como encaje de modernización: fluir para llegar a ser; como patrimonio: fluir para ser memoria activa. En el corazón de la ciudad esta arteria palpita con intensidad y mantiene su actividad intacta. Con la prevalencia del movimiento constante de vehículos y personas se llenan esos espacios que desde hace un siglo fueron abiertos y ocupados inmediatamente por la aceleración que los dispositivos de movilidad imprimieron a la vía dejando atrás los viejos coches de caballos para incorporar vehículos privados y un sistema de tranvías siempre atestados que un día de odio profundo, para parafrasear a Osorio Lizarazo (2014), dejó calcinados sus esqueletos sobre las vías como si las llamas enardecidas fueran capaces de purificar

el alma de una ciudad cargada de resentimientos. Pero este paisaje urbano actual no deja nada oculto y esa herida abierta se mantiene como una sombra que de tanto en tanto, en medio de las marchas y protestas que invaden sus calles aledañas, cubre el cielo con nuevos y sombríos presagios. La fluidez que conlleva el movimiento de personas replica el fluir de las aguas aprisionadas y oscuras. En la superficie adoquinada se acomodan, se concentran como si de remolinos se tratara, se detienen en los meandros a negociar sus verdes ilusiones y se dispersan perdidos entre las estrechas calles que desembocan sobre la avenida.

Pasados casi 50 años y reemplazado ya el viejo tranvía, ahora un nuevo sistema de buses articulados con su característico color rojo serpentea sobre la vía. Esta avenida que fuera pensada para entregarla a los peatones con el fin de recuperar una memoria perdida sucumbe frente a las tensiones de un sistema de transporte que poco deja para el disfrute visual y peatonal. A pesar de ello, la vía y la Plazoleta del Rosario hormiguean de gentes que van, vienen y permanecen abrazados por el color ocre amarillento de la piedra bogotana que refulge en las fachadas de los edificios y que en los días cálidos llena de brillos y destellos la avenida, mientras en los días grises el plumizo color de las nubes se cierne como un ave de presa que desata chaparrones intempestivos acompañados de vientos susurrantes que bajan presurosos desde las faldas de los cerros.

El gran vacío de la plazoleta como muchas de su tipo, alberga en su centro un pedestal en el que ha quedado una fractura. El presente ha impuesto bajo nuevas demandas la revisión de sus símbolos y ha devuelto a la tumba a los antiguos héroes que ahora deben yacer a la espera de nuevos juicios. Entre tanto, la vieja estatua de Jiménez de Quesada quedará mutilada y oculta hasta que otras generaciones decidan su próximo destino. Las flores que ocupan el antiguo estanque que rodea el pedestal desnudo, tan pasajeras como una fracción de tiempo, le otorgan al paisaje urbano una gama de color inusual en medio de la aridez de la plazoleta que solo en sus bordes, al lado de la avenida, se refresca con el verdor de algunos árboles. Este lugar trae a la memoria otras plazas por su forma y proporciones desde donde es posible reconocer un modelo de ocupación, un hacer ciudad que forzado o no, ofrece una inusual perspectiva mostrando fachadas antes ocultas y dejando que los paseantes encuentren un respiro previo a su ingreso a las estrechas calles del Centro Histórico.

Mientras la vía con sus marcadas curvas está determinada por un movimiento continuo que se disuelve al occidente en fugaces atardeceres, la desnudez de la plazoleta ejerce una tensión con ella que se equipara a la de sus usuarios que permanecen allí como un bosque de figuras deseantes que esperan su gran oportunidad para sus triquiñuelas o engaños y que en un juego de prestidigitación

hacen aparecer abalorios como piedras preciosas. En medio del agite de los vendedores y sus pequeños círculos de cofrades, los esmeralderos han hecho suya la plazoleta. Como un rito diario la ocupan en pequeños círculos que se mueven lentamente al ritmo de las demandas y los intercambios de piedras. Cruzar entre ese bosque de figuras deseantes marcadas por el anonimato y la informalidad permite experimentar el recelo con el que abren sus blancos sobres para que las esmeraldas reciban la luz y la refracten con sus verdes profundos de montañas y helechos.

Por su parte, las edificaciones que rodean la plazoleta y que enmarcan la avenida se erigen como riscos que parecieran replicar los antiguos bordes pedregosos que encajonaban el río y que lo hacían ver más profundo en algunos de sus tramos obligando a que los puentes que lo sobrepasaban se resolvieran con grandes arcos o con novedosas estructuras metálicas para intentar que el tradicional manzaneo de la ocupación primera sobrepasara el irregular cauce del río y permitiera el desborde de la ocupación urbana hacia el norte de la ciudad. La preservación de las edificaciones ha mantenido las características de los primeros tiempos, pero también, sus modificaciones y alteraciones, rastreadas en los sustratos del tiempo, muestran un conjunto de piedra y pañete que le otorga identidad a la avenida, sin que merme por ello el valor que se les asigna y que viene a enriquecer la experiencia del transeúnte. Estas edificaciones, se reconfiguran en el paisaje urbano como un conjunto de planos hechos de sombras y luces; sus volúmenes, que replican la forma sinuosa del río, remiten a diferentes tiempos, unos más presentes que otros; llegan filtrados en las imágenes de otras ciudades y lugares donde aquellos arrastraron, al igual que aquí, los sueños de futuros promisorios. Con estas formas ondulantes de las edificaciones, la paradoja pareciera encontrar como conciliar accidente y ocupación. Sin embargo, las tensiones no desaparecen pues la avenida, vista más como un espacio político, se ha transformado en escenario de los acuerdos y desacuerdos de las administraciones que orientan el destino de la ciudad sin que se logren conciliar sus diferentes propuestas.

La desaparición de las edificaciones que existieron en el espacio que ocupa hoy la plazoleta hizo parte de esos últimos destellos de la destrucción y la renovación hecha a punta de piqueta y olvido. Si bien, existen disonancias en las alturas de las edificaciones por efecto de los cambios en normas y decretos, el conjunto logra sobreponerse con suficiente solidez en un diálogo tenso donde prevalece la relación de una escala de ciudad que, para Bogotá, siempre fue discreta y mesurada.

En esta reconfiguración del paisaje urbano de la Plazoleta del Rosario y, a pesar de las tensiones señaladas, pueden identificarse algunos atributos que se destacan en él. Son de orden espacial y

temporal. Los primeros, se pueden definir como proporcionalidad y compacidad. Estas características hacen más evidente la paradoja, pues a pesar de que los modelos de ocupación han revelado sus desajustes y desencuentros, es posible reconocer en ellos ciertas condiciones que permiten poner en valor sus cualidades.

El atributo de proporcionalidad que se percibe en la plazoleta está determinado por la relación de escala entre el observador y los elementos construidos, esto es, entre el plano de la ciudad representado en el espacio público y las alturas de las edificaciones. La decisión de mantener estas alturas controladas ha permitido que se preserve un mayor grado de homogeneidad con unos ritmos relativamente similares.

Figura 2-94

Un movimiento continuo de personas que no cesa



Nota. Dibujo del autor

Asimismo, la decisión de que los volúmenes de los edificios se resolvieran en las esquinas con ochavados en curva, contribuye a que visualmente se perciba una relación de continuidad entre la sinuosidad de la vía y la manera de responder a ella con la solución de los volúmenes. El atributo de compacidad se puede apreciar en el conjunto de edificios que presentan una unidad en materialidad y color. A pesar de las diferentes temporalidades presentes y las tensiones que representa cada momento, paradójicamente se puede percibir una unidad en el conjunto urbano que se traduce en la unión entre usos y funciones. En su mayoría el comercio de los primeros pisos activa la circulación de la avenida, sin embargo, se percibe una diferencia entre la paramentación de los edificios y el espacio público, es decir, que la avenida pareciera no encontrar un diálogo con lo construido pues ambos funcionan como entidades aisladas, como si existiera una barrera invisible que los separara y la vía solo hace posible la circulación de los transeúntes. Los edificios no participan de la avenida y la avenida no participa de los edificios.

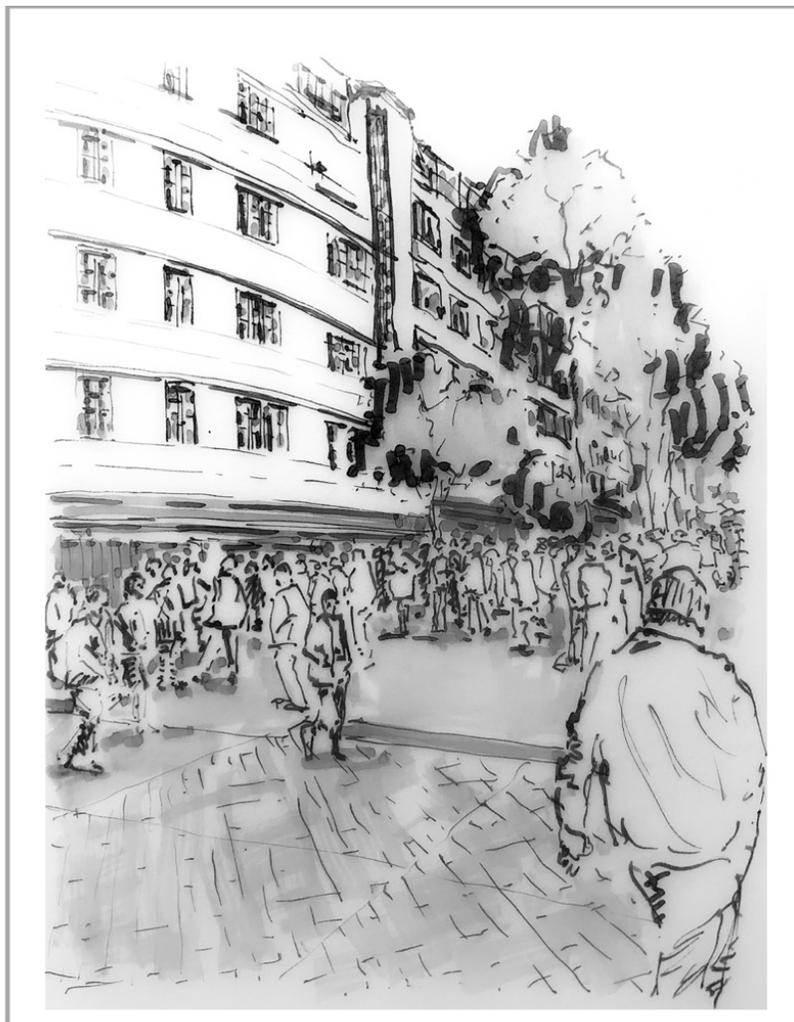
Los atributos de orden temporal están determinados por las actividades en el espacio público y se los puede definir como de continuidad y fugacidad. El atributo de continuidad está representado por las prácticas que día a día se toman la plazoleta y su espacio circundante haciendo de él un lugar de carácter implícito con la prevalencia de una actividad única en la ciudad. Se trata, principalmente, de los comerciantes de esmeraldas que permanecen la mayor parte del día en el costado oriental de la plazoleta y que, como ya se ha mencionado, se han tomado este sitio de manera informal. Si bien es cierto que su presencia es transitoria nada invade ese espacio de intercambio durante el tiempo de permanencia de este bosque de figuras deseantes. Esta es la práctica de mayor arraigo con el lugar, mientras las ventas ambulantes, especialmente las de jugos y café se circunscriben a las frías horas de la mañana cuando llegan estudiantes y personas que trabajan en el sector. Luego, paulatinamente desaparecen para retornar en un ciclo que no declina, al día siguiente y a la misma hora.

El atributo de fugacidad está relacionado con el movimiento continuo de personas que no se detienen y que como fantasmas aparecen y desaparecen entre las grietas del tiempo. Surgen en las memorias de la avenida y en sus viejas fotografías y películas. Continúan apareciendo como espectros que traen al presente las vidas pasadas en un encadenamiento de sombras y luces que la perspectiva sobre la avenida no logra borrar y se funden por instantes con las siluetas actuales en un juego infinito de planos y transparencias. Las horas del día marcan con sus inexorables pulsaciones los ritmos de la vía. En las mañanas, cautelosa recibe los primeros movimientos de indigentes que abandonan el escenario paulatinamente para dar paso al fervor de los estudiantes aun adormilados que descienden de los articulados en hordas de ansiedades y expectación. Al mismo tiempo, el

bosque de figuras deseantes como aquel que tanto temía Macbeth, se va moviendo y situando en la plazoleta para tomar posesión del lugar sin ceder espacios para otras actividades distintas a las ventas de jugos o tinto y solo cuando se monta alguna feria se repliegan hacia el oriente. Se trata de esa corriente continua de transeúntes que, en las diferentes horas del día, se intensifican o decaen determinados por las impredecibles condiciones climáticas de la ciudad. Ya en las noches, el paisaje urbano se torna más sombrío pues llegan los ocupantes que la mañana abandonó a la desnudez del día. En pequeños grupos se entregan nuevamente a la noche para celebrar sus viejos ritos que arrastran fantásticas y oscuras alucinaciones.

Figura 2-95

Un bosque de figuras deseantes



Nota. Dibujo del autor

La experiencia con este espacio urbano trae memorias de encuentros y despedidas; de discusiones y reconciliaciones que pudieran suceder en el café Pasaje o, en un pasado cercano, en la tradicional Romana que sucumbió a la pandemia. Las escenas se repiten en ciclos infinitos y la plazoleta activa en el recuerdo otras plazas y otros encuentros y desencuentros. Su forma ortogonal que se integra de manera tangencial a la avenida se abre como una enorme boca que absorbe en un movimiento centrífugo casi toda la actividad que discurre a lo largo de la vía suavizada por las formas de los volúmenes que la envuelven con una sensación de continuidad y movimiento que remite a formas conocidas en el arte y el diseño. Así, esta reconfiguración muestra una imagen dialéctica hecha poética. Estas imágenes dialécticas son constitutivas de la imagen poética que las reúne en el paisaje urbano reconfigurado. La paradoja, por tanto, como fenómeno viene a señalar una condición inherente al paisaje urbano actual y es la de demostrar que en la relación entre el accidente geográfico y los sucesivos procesos de ocupación esas tensiones no logran resolverse y permanecen como testigos de la historia en el presente. Exigen siempre la búsqueda de algún tipo de reacomodamiento.

Por otro lado, al reconocer los atributos que surgen de las tensiones entre los elementos que configuran el paisaje urbano, se pone en valor una poética de la ciudad que, además, permite entender la naturaleza dialéctica de la paradoja y que es propia de la poética. Las tensiones que derivan de la compleja relación entre geografía y ocupación son recogidas como imágenes de paisaje urbano que desde la experiencia de cada sujeto son tamizadas en un proceso de apropiación que lo carga permanentemente de nuevos significados. Esto ratifica el hecho de que los discursos relacionados con los procesos de modernización, trátase de los vinculados con el progreso o con los patrimoniales (por ej.), mantienen la tensión permanente que se expresa en la paradoja y en la cual adquiere todo su sentido.

3. Paradoja de la Tradición vs la Novedad

La plazoleta de La Rebeca y su paisaje urbano entre el hacer y el deshacer

“Las persistencias (en la ciudad) se advierten a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, pero también a través de la persistencia de los trazados y el plano”

Aldo Rossi (1982)

“La presencia de la arquitectura del pasado en el mundo contemporáneo es incómoda, inquietante. Las ciudades históricas, los pueblos tradicionales y la arquitectura primitiva ejercen cierta fascinación que motiva distintas reacciones, desde ansias turísticas hasta exámenes intelectuales de conciencia e intentos por encontrar allí las claves de una calidad de vida ahora ausente de la ciudad y de la arquitectura modernas”

Alberto Saldarriaga (1986)

La tesis que se sostiene en este capítulo afirma que la Paradoja de la Tradición vs la Novedad se pudo caracterizar mediante la percepción del *espacio urbano* que, en tanto imágenes dialécticas trajeron al presente los acuerdos y disensos entre los discursos que en cada temporalidad han dado lugar a una acción de renovación o transformación de la ciudad. Esas tensiones se evidenciaron en los elementos urbanos que representan la memoria construida de la ciudad en su pugna permanente con la fuerza demoleadora que promueven los discursos del progreso como motor de renovación de sus estructuras en una dialéctica del hacer y el deshacer signada por motivaciones políticas, económicas y sociales propias del modelo de la ciudad capitalista y, más recientemente, por el modelo de la ciudad global, que se traduce en una apremiante necesidad de modernización que no termina por llegar pero que requiere, paradójicamente, de la apropiación de la memoria y la tradición para poder avanzar. Así, el espacio urbano fue apropiado y valorado por el investigador mediante una singular poética en imágenes de *paisaje urbano*.

De acuerdo con los objetivos de esta investigación, en el capítulo anterior se abordó la paradoja de la Geografía vs la Ocupación situada en la dimensión espacial de la ciudad. En este capítulo, se aborda el tercer objetivo que planteó caracterizar una paradoja que aludiera a su dimensión temporal. En este caso a las tensiones que se perciben entre los elementos estructurantes, ya por

pertenecer a la memoria de la ciudad como tradición, ya por representar la fuerza innovadora del progreso como novedad³⁹⁵. Una tensión determinada por el inclemente paso de Cronos³⁹⁶ que deja una estela de huellas y ruinas en un devenir marcado por la pulsión de resignificar aquellos elementos que, en su momento, tuvieron el poder que imprime la novedad como fuerza arrolladora del porvenir. En esos ciclos de renovación impulsados por las utopías modernizadoras, la ciudad acoge, por un lado, las memorias del pasado atesoradas como tradición, mientras, por otro, como un águila bicéfala, mira al porvenir con la esperanza de alcanzar el anhelado futuro. Esta pugna, pone en juego la operatividad de diferentes procesos de resignificación discursiva que intentan mantener en el presente aquellos elementos perdidos en pretéritos significados y ocultas simbologías. Así, al trazar nuevas líneas de tensión, ese implacable Cronos intenta ser burlado a la sombra de nuevos postulados y paradigmas que son asignados a los restos que han quedado esparcidos en la ciudad bajo novedosas categorías discursivas. El resultado de ese enfrentamiento desencadena las tensiones que en el espacio urbano dan lugar a la Paradoja de la Tradición vs la Novedad³⁹⁷.

Los autores y teorías que acompañaron la siguiente reflexión se vincularon considerando sus aportes en los dos temas centrales que la paradoja pone en tensión: tradición y novedad. En primer término, se revisaron algunas reflexiones hechas por Aldo Rossi (1982) respecto a la carga histórica que arrastran las ciudades. Dice el autor que “Las ciudades son el texto de la historia; nadie puede imaginarse seriamente estudiar los fenómenos urbanos sin plantearse este problema, y este es quizás el único método positivo porque las ciudades se ofrecen a nosotros a través de hechos urbanos determinados en los que el elemento histórico es preeminente” (pág. 222). En este sentido, los hechos urbanos permanecen y dejan traslucir algo del aura del tiempo lejano que los dotó de sentido³⁹⁸. Pueden ser vistos también, como restos o huellas, producto del abandono o la obsolescencia, y esparcidos por la ciudad aún conservan algo de ese pasado que se niega a desaparecer y que traen al

³⁹⁵ Con elementos urbanos estructurantes se hace referencia a los monumentos, edificios, trazas y demás componentes del paisaje urbano.

³⁹⁶ Cronos, hijo de Urano “Se casa a continuación con su hermana Rea, tiene seis hijos...e imita a su padre, pero con mayor dureza aún hacia sus hijos, a los que devora conforme van naciendo...” (Ruiz de Elvira, 2020, pág. 76).

³⁹⁷ Brenna y Carballo (2014) señalan que Berman asume la modernidad “como una tensión constante entre lo sólido y lo evanescente, entre lo estático que se aferra y la transformación perenne que impulsa la “crisis”, su propuesta dialéctica ha tenido gran influjo en los diversos ámbitos de las ciencias sociales y humanidades...Desde el campo del urbanismo su influjo ha sido poco vistoso pero de una presencia constante e impacto profundo, ya que a partir de un enfoque de sociología de la cultura resalta la estrecha e insuperable relación dialéctica que se entabla entre sociedad y espacio urbano, pero dicho vínculo se establece dentro de la tensión constante de la transformación” (págs. 25, 26)

³⁹⁸ Al respecto pueden verse los tipos de ciudad propuestos por Carlos García (2016) en los sucesivos tránsitos de las grandes ciudades que el autor divide en: Metrópolis (1882-1963), Megalópolis (1939-1979) y Metápolis (1979-2007).

presente junto con los discursos de otros tiempos, aquello que para parafrasear a Rossi (1982), los constituyeron en materia (pág. 99). Estos elementos se identifican como permanencias que guardan *el alma de la ciudad*³⁹⁹. En su análisis de la ciudad, este autor menciona la identificación de las permanencias cuando se refiere a Poète y Lavedan que advierte en los monumentos, la geografía y el tejido residencial, pues a pesar de su destrucción, permanecen en las formas del *locus*. Asimismo, sucede con los elementos primarios como son la residencia o las actividades fijas⁴⁰⁰.

Por su parte, Marina Waisman (1995) señala que “Los edificios cambian de significado: un tipo edilicio que nació en relación con determinado modelo urbano se ve de pronto desubicado, desempeñando en un entorno extraño un papel para el que no estuvo diseñado y para el cual probablemente no es adecuado. Su función como soporte de la memoria urbana se pierde” (pág. 105). Esto implica, que se debe distinguir el elemento arquitectónico del mensaje contenido reformulando este último sin que se destruya el primero. Pero, otras veces, ese elemento permanece “relativamente intacto, mientras que el mensaje se pierde” (págs. 20, 21).

Para el caso específico de esta paradoja puede afirmarse que en algunos de los elementos urbanos estructurantes relacionados con los procesos históricos de estas ciudades se ve comprometida su carga simbólica por los efectos del paso del tiempo en concordancia con lo mencionado por Waisman (1995) y, que, en esa confluencia de modos de hacer ciudad, son resignificados por nuevos postulados discursivos⁴⁰¹. En este sentido, la Paradoja de la Tradición vs la Novedad trae al presente del paisaje urbano todas estas tensiones que se debaten entre el hacer y el deshacer⁴⁰². Esta autora establece una diferencia entre lo que llama tiempo del reloj y el

³⁹⁹ En los términos propuestos por Rossi (1982). Esta cualidad, es la que se ha reconocido en la figura del palimpsesto cuando se habla de paisaje urbano, a la cual han recurrido algunos autores como Horacio Capel (2002) o Javier Maderuelo (2013), entre otros. Una de las cualidades más visibles de los hechos urbanos, marcados por la temporalidad histórica, es que la mayoría de veces dejan traslucir algo de lo que las nuevas acciones pretenden ocultar.

⁴⁰⁰ Entre las actividades fijas estarían los monumentos, los edificios públicos, los comerciales, los educativos, los de salud, etc.

⁴⁰¹ La sucesión de tiempos y discursos en la ciudad ha sido interpretada por Carlos García Vázquez (2016) en *Teorías e historia de la ciudad contemporánea* y en *Ciudad Hojaldre* como un acumulado de capas que están sostenidas por diferentes formas de pensamiento o visiones de mundo que transformados en modelos urbanos han incidido en la formación de las ciudades desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Las visiones de mundo según Carlos García (2004) son: La visión culturalista, la visión sociológica, la visión organicista y la visión tecnológica. Sin embargo, las capas en las ciudades latinoamericanas no parecen ser tan homogéneas, ni se superponen totalmente cubriendo todo lo que existe debajo. En ocasiones aparecen intercaladas o marcadas en sustratos claramente diferenciados como es el caso de Bogotá en algunos sectores.

⁴⁰² Al respecto dice Waisman (1995): “La ciudad con memoria es lo opuesto a la utopía sin tiempo y sin lugar. Puesto que tiempo y lugar son historia, y a su vez la vida es inseparable de la historia, para ser sede de vida la ciudad ha de tener memoria... La ciudad es un lugar, es una institución, es un centro de producción, y es, fundamentalmente, su gente. En su compleja estructura intervienen, por tanto, objetos físicos y flujos de

tiempo de la experiencia que lleva a entender el significado cultural de la arquitectura por el espesor de la historia, es decir, por los significados que se han agregado y por aquellos que se han dejado perder⁴⁰³. Un tiempo que, en las circunstancias actuales, ha revalorizado los contenidos simbólicos de los monumentos y del patrimonio construido, tal como señala Ilan Vit Suzan (2017) al afirmar que “La interacción que puede existir entre la transmisión de significado de un inmueble y el ritmo al que dicha transmisión decae presenta múltiples variables, puesto que cada generación o grupo étnico que recibe un inmueble antiguo establece distintos paradigmas de significación” (págs. 20, 21).

Otra autora que aporta a esta discusión es Beatriz García Moreno (2010) quien plantea un acercamiento desde las visiones de mundo⁴⁰⁴ que se pueden reconocer en cuatro momentos específicos: la ciudad del mito, que corresponde al formismo y el discurso del amo; la ciudad funcional, que concierne al mecanicismo y al discurso de la ciencia moderna; la ciudad de la utopía o del ideal, que compete al organicismo y al discurso de la histeria y, finalmente, la ciudad de los deseos o del acontecimiento, que se relaciona con el contextualismo⁴⁰⁵. En este sentido, los discursos toman un protagonismo que permite interpretar otro tipo de fenómenos que la afectan. Para el caso de las ciudades de América Latina y en particular Bogotá, autores como José Luis Romero (1976), Jorge Enrique Hardoy (1968), Germán Mejía (2013), Ramón Gutiérrez (1992) o Silvia Arango (1989) para citar solo algunos, permitieron indagar en los discursos que han orientado su desarrollo y crecimiento, en consonancia con lo sucedido en otras ciudades latinoamericanas con las cuales Bogotá comparte ciertos rasgos y tendencias. En ellos, pueden identificarse, a grandes rasgos, periodizaciones coincidentes que refieren a los diferentes ciclos formativos de las ciudades⁴⁰⁶; en primer lugar, a los asentamientos precolombinos que, para algunas

diversa índole, y opera en ella una fuerza cultural que produce ideas, imágenes, tradiciones. De tal modo, su memoria tan bien es compleja, y quizás fuera más acertado hablar de las memorias de la ciudad en plural” (pág. 51).

⁴⁰³ Peter Krieger (2006) en “*Megalópolis*” que en las urbes contemporáneas se proyectan las aspiraciones y esperanzas de quienes las habitan pues en ellas convergen no solo las corrientes del dinero y el mercado sino que se “convierten en núcleo de conflictos sociales...la situación está determinada por la coexistencia de lo viejo y lo nuevo...pero quizás el mismo hecho de hablar de “la ciudad” sea un eufemismo, puesto que en ella coexisten diversas ciudades, específicamente en la mente de los pobladores” (pág. 11).

⁴⁰⁴ Por su parte Carlos García (2004) propone otras visiones de mundo a saber: La visión culturalista, la visión sociológica, la visión organicista y la visión tecnológica.

⁴⁰⁵ García Moreno (2010) citando a Pepper dice que “las cuatro teorías del mundo: formismo, mecanicismo, contextualismo y organicismo, son en realidad cuatro patrones básicos para juzgar y evaluar. Tienen el más alto grado disponible de corroboración estructural. De acuerdo con esto, dimos la armazón estructural de cada una de estas teorías del universo, junto con una detallada estimación razonable de la teoría específica de la verdad de cada una” (pág. 59).

⁴⁰⁶ José Luis Romero (1976), por ejemplo, define a partir del ciclo de las fundaciones varios tipos de ciudades: las ciudades hidalgas, las ciudades criollas, las ciudades patricias, las ciudades burguesas, terminado su

ciudades latinoamericanas, significaron la base sobre la que se implantó el modelo colonial; en segundo lugar, a la política de fundación promovida en la colonia que dejó sus huellas en la traza y en algunas edificaciones que aún permanecen en la actualidad. En tercer lugar, a los discursos de nación para la configuración de la ciudad republicana desde el momento de las independencias y que llega hasta las primeras décadas del siglo XX y que algunos de estos autores identifican con la ciudad burguesa o ciudad de los monumentos. En cuarto lugar⁴⁰⁷, a la ciudad *moderna* erigida bajo la premisa del progreso y los avances tecnológicos que se define por los parámetros del urbanismo científico y los postulados del Movimiento Moderno y, en quinto lugar, el ciclo de las ciudades de la planificación estratégica fundamentadas en el equilibrio entre principios regidas por los Planes de Ordenamiento Territorial, herramienta que ha reconfigurado las ciudades en Colombia desde el año 2000⁴⁰⁸. Aunque estos ciclos no pueden dividirse de manera tan taxativa puesto que los tiempos y acciones se superponen unos sobre otros con diferentes velocidades, es claro que, desde mediados del siglo XIX, los discursos que han guiado estas acciones se han acentuado bajo la premisa de la modernización que los atraviesa y perfila bajo distintos matices, tendencias y sesgos. La lógica de superposición de estos momentos es compartida por la mayoría de las ciudades latinoamericanas que continúan en el proceso de adoptar, con relativa frecuencia, nuevos discursos que promueven acciones urbanas que apuntan a lograr ciudades con mayor grado de competitividad y que siguen moldeando y recomponiendo su espacio urbano propiciando que el factor de la novedad ponga en tensión los valores anclados a la tradición y la memoria.

En la confluencia de visiones y modelos de ciudad coincidentes o en contraposición, la tradición, simbolizada en los monumentos o en las antiguas trazas y algunas edificaciones se percibe una amenaza de la avanzada modernizadora que, en pleno siglo XXI, mantiene aún vigentes sus supuestos al poner en circulación novedosas formas discursivas con el propósito de innovar y reescribir su nuevo destino sobre las viejas estructuras de la ciudad pretérita⁴⁰⁹. En ese empuje

estudio con las que denomina ciudades planificadas. Es a partir de la consolidación de la ciudad burguesa que estas intervenciones se han ido sucediendo con mayor frecuencia amparadas por las diferentes etapas de la modernización.

⁴⁰⁷ Silvia Arango por su parte plantea un momento entre el pasado republicano y la entrada definitiva de los postulados del Movimiento Moderno al que denomina transición. Un momento que también se puede denominar como de primera etapa de modernización a nivel urbano y arquitectónico.

⁴⁰⁸ Los principios de la Planificación Estratégica que orientan en la actualidad la mayoría de los Planes de Ordenamiento Territorial son: equidad, sostenibilidad y competitividad regulados por la gobernabilidad

⁴⁰⁹ Desde los años 80 del siglo XX entraron en circulación nuevos discursos amparados por políticas de estado como fue el caso del Multiculturalismo que afectó la manera de abordar los temas de espacio público. De acuerdo con Van Geert, Roigé y Conget (2016): “Después de Estados Unidos, esta reflexión multiculturalista se extiende al resto del mundo, influyendo en el diseño de nuevas políticas de concepción de la diversidad cultural, plasmadas en las políticas nacionales (...) De manera general, estas políticas, llamadas “políticas de diferencia”, de “multiculturalismo” o de “segregacionismo”, se caracterizan por la segmentación o la

transformador, la táctica de la resignificación ha permitido conservar para el presente algunos de esos elementos urbanos que funcionan como estandartes de la nueva avanzada promovida por la ciudad globalizada en las estrategias para ofertar el patrimonio local en los circuitos internacionales del turismo de masas pero que, paradójicamente, requieren de aquellas memorias del pasado para validar sus novedosos postulados.

La selección del sitio para la caracterización de esta paradoja se definió en un área específica de Bogotá donde se encontraron algunos elementos reconocidos como parte de la memoria urbana de la ciudad que fueron transformados y alterados en diferentes momentos por las acciones impulsadas por el progreso con intervenciones urbanas de gran magnitud⁴¹⁰. Estos elementos hacen parte del conjunto escultórico ubicado en la plazoleta de La Rebeca en el sector de San Diego en el Centro Internacional de Bogotá (ver figura 3-1). Esta plazoleta, está delimitada por varias vías importantes de la ciudad como son la calle 26 o Avenida El Dorado, la carrera décima y la carrera 13. El conjunto, muestra un alto grado de deterioro y, en particular, la escultura, que representa una mujer arrodillada sosteniendo un cántaro en una de sus manos. Esta escultura fue puesta dentro de una pileta circular que hizo parte de otro monumento que se denomina Pileta de Neptuno (Ver figura 3-2).

De acuerdo con Rossi (1982) un área de estudio se define a partir de una forma de la ciudad que esté vinculada de manera muy estrecha con su desarrollo histórico y con la manera como fue constituido⁴¹¹. En este sentido, la definición del sitio para caracterizar la Paradoja de la Tradición vs la Novedad implicó no solo reconocerlo dentro de estos parámetros que ofrecen Rossi (1982) y Waisman (1995) en relación con el patrimonio y la memoria de la ciudad⁴¹², sino, caracterizarlo de acuerdo con los lineamientos que se plantearon en esta investigación que partieron de recoger la

segregación de la población a partir de criterios étnicos” (pág. 29). Una política que terminó por crear más divisiones y segregación, que paradójicamente, recurre al discurso de la inclusión.

⁴¹⁰ Para Rossi (1982) la selección permite definir los fenómenos presentes en estas áreas y entender que, como conjunto, constituyen la proyección de la forma de la ciudad sobre un plano horizontal o por partes determinadas.

⁴¹¹ Al respecto dice: “Para la morfología social, el barrio es una unidad morfológica y estructural; está caracterizada por cierto paisaje urbano, cierto contenido social y una función propia” (pág. 118).

⁴¹² Waisman (1995) precisa que “El concepto de patrimonio es un concepto cultural, y por ende de carácter histórico... estas nociones, inmersas en el transcurrir del tiempo, quedan sujetas a las mutaciones que este transcurrir implica, por lo que resulta indispensable revisar una y otra vez sus significados a medida que la historia así lo exige... Las modificaciones en la valoración y el significado del patrimonio son inseparables de ciertas transformaciones históricas ocurridas a lo largo de la segunda mitad de este siglo (XX), transformaciones que se han hecho cada vez más evidentes en los últimos años” (pág. 109).

experiencia del investigador al percibir la ciudad y apropiarla como paisaje urbano⁴¹³. La anterior circunstancia es la que hizo posible que el investigador estuviera atento a lo que observa continuamente en sus recorridos por la ciudad⁴¹⁴ y a dejarse atrapar por eso que llamó su atención como fue, en este caso, el conjunto escultórico de La Rebeca, su plazoleta y el entorno que la rodea.

Figura 3-1:

Llegada a la Plazoleta de La Rebeca, 2022



Nota. Fotografías del autor intervenidas de manera digital

Se tomó este conjunto escultórico como centro, en tanto aparece allí instalado sin una clara articulación con el contexto, pues se percibe como un elemento suelto que podría estar en cualquier otro lugar de la ciudad. Sin embargo, pareciera que hubiera en esta ubicación alguna

⁴¹³ Este contacto con el área de estudio puede ser reconocido por lo que García Moreno (2005), citando a Bergson, llama “una materia contraída que contiene unas determinadas cualidades mecánicas, plásticas, que pueden describirse” (2005).

⁴¹⁴ En la experiencia con la ciudad media no solo la percepción sino el bagaje cultural, los afectos, las memorias y los recuerdos de la propia experiencia de vida. Deleuze (2015) señala que, en la primera tesis de Bergson sobre el movimiento, este no se confunde con el espacio recorrido pues ese espacio recorrido es pasado, mientras, el movimiento en sí es presente, es el acto mismo de recorrer.

intencionalidad. Por tanto, algo en ella atrapa la atención y lleva a preguntarse sobre esa presencia y lo que se espera de ella en ese contexto que parece fugarse en el tiempo y el espacio.

Figura 3-2:

La Rebeca, estanque y fuente de Neptuno, 2019



La metodología que se siguió y de la cual ya se ha hecho mención, se puede sintetizar, al igual que en la paradoja anterior, de la siguiente manera: *configurar* que implicó, mediante la descripción como imágenes plásticas los elementos que se percibieron como estructuradores del espacio urbano, los tipos de relaciones que se perciben entre ellos, su localización espacial en cada plano, así como la manera como se articulan o yuxtaponen, los lenguajes formales que los caracterizan, la vegetación o accidentes geográficos existentes, los factores climáticos que inciden en la percepción de su materialidad y la actividad humana que, con sus prácticas, hacen uso de ella, es decir, todo aquello que compone el espacio urbano a nivel material.

Desconfigurar que fue el segundo momento de la experiencia, comprendió la individualización de los elementos que estructuran el espacio urbano. Este paso se logró a partir de la localización temporal de cada elemento que se consideró estructurante y en el develamiento de los discursos que los sostienen, así como en su ubicación en los diferentes sustratos del espacio urbano para encontrar

el campo simbólico donde fueron constituidos. Este develamiento implicó, igualmente, referir las resignificaciones discursivas de que han sido objeto en virtud de su veloz tránsito desde los escenarios de la novedad hacia el intangible campo de la memoria, el patrimonio o la tradición. En el momento de la desconfiguración se tuvo presente que los elementos que estructuran el espacio urbano se han sustentado en teorías, discursos filosóficos, políticos, económicos o estéticos⁴¹⁵ y estos, a su vez, en visiones de mundo, aunque estas puedan estar presentes o no ser tan explícitas en ellos. Esto implicó situar esos elementos estructurantes en relación con los diferentes modelos y teorías de ciudad⁴¹⁶ y determinar la coherencia o no de los discursos. Asimismo, se trató de develar la manera en que ellos fundamentaron y legitimaron los diferentes hechos urbanos que se encuentran en este sitio específico de la ciudad y comprender que impulsos guiaban ese actuar urbano para que surgieran de la manera en que fueron apareciendo en cada momento. Esto condujo a establecer relaciones y vínculos con referentes externos que están ligados a la historia o a la memoria social.

Reconfigurar, el tercer momento de la experiencia, se surtió a partir de la interpretación de las imágenes dialécticas que, vistas por el investigador desde el presente, evidenciaron las tensiones entre los elementos estructurantes permitiendo un nuevo ajuste de la imagen⁴¹⁷. Se reconfiguró, así, ese *espacio urbano* como *paisaje urbano* dado por un compendio de variables culturales e históricas que el investigador puso en juego al interpretar y valorar de manera crítica esas imágenes dialécticas. Ellas, se transformaron, mediante el tamiz cultural del investigador en imágenes poéticas que recogieron las tensiones presentes en la Paradoja de la Tradición vs la Novedad.

Tal como sucedió con la paradoja anterior, en este caso fue necesario para abordar el primer momento de la experiencia dejar que el fenómeno hablara para determinar la mejor manera de aproximarse a él. En este caso, para llegar al sitio escogido de forma peatonal, se tomó la carrera trece a la altura del Centro Internacional de Bogotá en dirección al sur de la ciudad. Al cruzar el puente sobre la calle veintiséis se pudo apreciar a lo lejos, en medio del gran vacío urbano que se

⁴¹⁵ Para la metodología propuesta para el análisis del discurso por Cortés y Camacho (2003) remite a los siguientes aspectos a considerar: descubrir la coherencia del discurso, revelar y determinar lo que se da por sentado y/o sus intenciones y, por último, especificar las implicaciones sociales que estos discursos han generado.

⁴¹⁶ Ya se ha mencionado en este sentido lo propuesto por Carlos García Vázquez (2016) en *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*.

⁴¹⁷ De acuerdo con García Moreno (1993) corresponde al momento donde la experiencia con la ciudad se da a través de las asociaciones que presenta y de las imágenes que evoca, “mediante fragmentos específicos que entran en un movimiento tendiente a una nueva configuración, a un nuevo ajuste mecánico, sea en una nueva obra o en un texto que la presente de manera crítica” (págs. 27, 28).

aprecia en este sector, una pequeña figura instalada en una plazoleta desnuda. Esa figura empequeñecida por la altura de las edificaciones que la rodean y por el amplio sitio donde se encuentra instalada llamó la atención de manera inmediata⁴¹⁸ (ver figura 3-2).

Figura 3-3:

Localización Plazoleta de la Rebeca



Nota. Dibujo y diagramación Ricardo Guauque, fotografías del autor

⁴¹⁸ Como ya se mencionó, la plazoleta está delimitada por la carrera décima hacia el oriente, la avenida o calle veintiséis al norte, la carrera trece al occidente y la calle veinticinco hoy integrada a la plazoleta por el sur. En este mismo costado existe una vía paralela a la carrera décima y perpendicular a la plazoleta que presenta muy poco uso por no tener continuidad y que, además, tiene muy poca actividad.

Al observar la forma del monumento se hizo necesario establecer una secuencia para la configuración que consistió en determinar los planos y orientaciones a seguir. En este caso, se tomó como eje la escultura pues ella funciona como el centro desde donde se despliega todo el paisaje urbano que la envuelve con todas sus tensiones. Esto permite hacer una lectura del lugar mediante cuatro planos secuenciales que conforman un plano circular continuo. Cada uno de los planos se dirige hacia una orientación cardinal y secuenciados en sentido contrario a las manecillas del reloj. Para este caso, iniciando en la dirección sur, siguiendo por el oriente, luego el norte y cerrando con el plano occidental.

Se determinó el inicio de la configuración en el plano sur por contar con una serie de edificaciones de carácter heterogéneo que remiten a diferentes temporalidades que entran en tensión con la plazoleta pues, como ya se mencionó, ella se percibe como un espacio urbano desnudo, que parece funcionar aislado de su entorno inmediato y donde la fuente parece estar anclada a un tiempo que ya no es el suyo. Con estas premisas se inició la descripción del primer plano tal como se presenta a continuación.

3.1 Configurar: memorias del pasado aparecen y desaparecen del espacio urbano

“Ante todo, el paisaje se nos aparece a cierta distancia lo cual, siendo fuente de objetividad, propicia la mirada artística”
Georg Simmel (2014)

“La forma de la ciudad siempre es la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad”
Aldo Rossi (1982)

“Leer el paisaje es extraer formas de organización del espacio, extraer estructuras, formas, flujos, tensiones, direcciones y límites, centralidades y periferias”
Jean Marc-Besse (2010)

La plazoleta actual fue diseñada en el Taller Profesional del Espacio Público por los arquitectos Philip Weiss y Lorenzo Castro en el año 1999 y aún se mantiene en la actualidad. En los años 2010 al 2012, debido a la construcción del túnel que comunica la carrera trece con la carrera décima, para cumplir con una de las fases de implementación del sistema de buses de Transmilenio⁴¹⁹, tal como aparece reseñado en el Boletín de prensa del IDU con fecha enero de 2012, fue necesario cortar algunos árboles y modificar, en parte, la plazoleta, para permitir la salida de los conductos de ventilación del túnel en el costado sur. El piso de la fuente o pileta donde descansa la escultura de mármol blanco, ya ennegrecida por la polución, tiene una protuberancia en el centro, a manera de túmulo, que la ubica por encima del nivel del agua que la rodea cuando se encuentra llena. Esta obra recibe el nombre de *Rebeca*⁴²⁰ tal como se registra en la placa que acompaña la fuente que reza: *Luis Luccinelli marmolería Tito Ricci Pietrasanta, Italia. Rebeca 1926*. La fuente, por su parte está acompañada de otra placa que dice: *Pileta de Neptuno, piedra arenisca tallada ca. 1895* (ver figura 83). Este monumento hizo parte de la última etapa de remodelación del Parque del Centenario⁴²¹,

⁴¹⁹ Ver nota completa en: <https://www.idu.gov.co/blog/boletin-de-prensa-idu-1/post/al-servicio-nuevo-tunel-peatonal-en-la-troncal-carrera-decima-con-calle-26-630>.

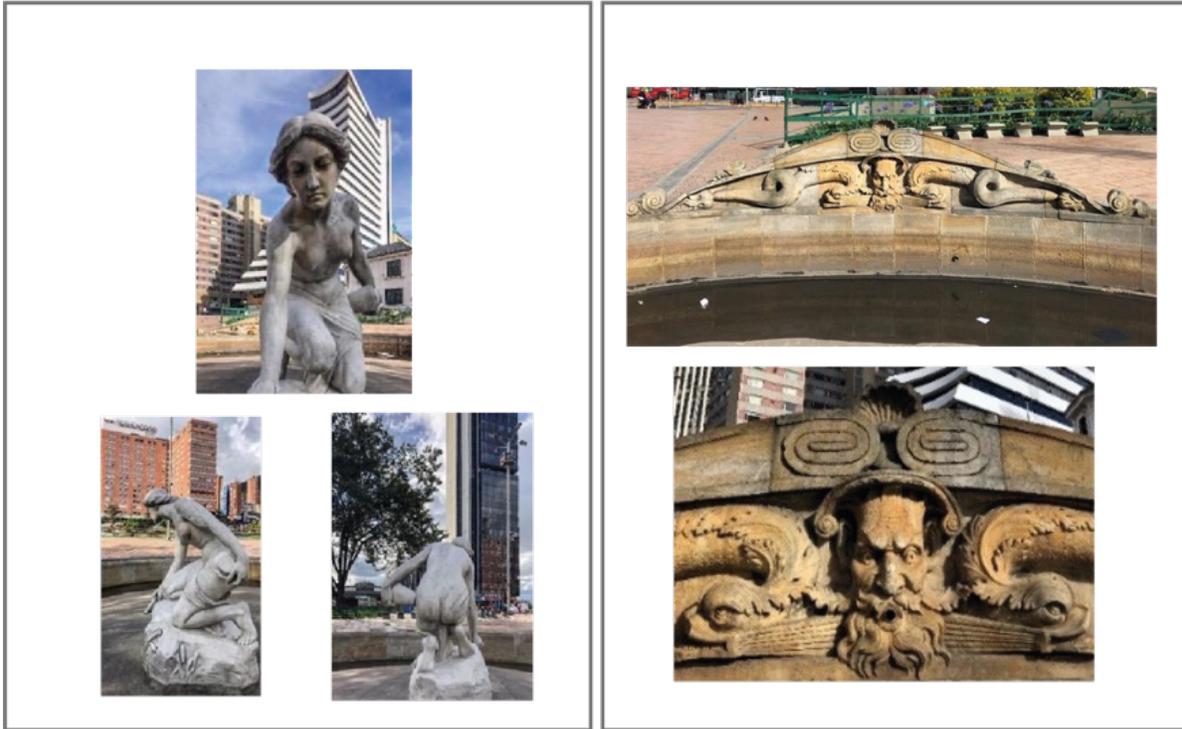
⁴²⁰ En el relato bíblico del Génesis se encuentra la historia de Rebeca. Dijo el siervo enviado por Abraham a buscar mujer para su hijo Isaac “Voy a ponerme junto al pozo de agua mientras las mujeres de la ciudad vienen a buscar agua; la joven a quien yo dijere: Inclina tu cántaro, te ruego, para que yo beba; y ella me respondiere: Bebe tú y daré también de beber a tus camellos, sea la que destinas a tu siervo Isaac, y conozca yo así que te muestras propicio a mi señor”. Esa mujer escogida fue Rebeca. (Nácar-Colunga, 1971, págs. 26,27).

⁴²¹ Para ampliar la historia del Parque del Centenario ver (Delgadillo, 2017).

encomendada a los ingenieros Arturo Jaramillo Concha⁴²² y Roberto Martínez Romero, bajo la tutela del Ministro de Obras Públicas del momento Laureano Gómez quien gestionó su compra.

Figura 3-4:

Escultura de La Rebeca y estanque de Neptuno 2020



3.1.1 Primer plano: un gesto ya vacío en medio de una plaza desnuda

La Rebeca representa a una mujer semidesnuda que solo está cubierta con una especie de velo que cubre la parte baja de su cuerpo; se encuentra descalza y su cabello se recoge hacia atrás en una especie de moña. La base sobre la cual se inclina es de forma irregular con unos juncos tallados a los lados. El gesto de su rostro es neutro como el de la mayoría de esculturas neoclásicas pues no parece demostrar ninguna emoción en particular, sin embargo, su cuerpo expresa un movimiento pausado mientras se inclina a recoger el agua, pues su rodilla derecha aún no se encuentra apoyada sobre el suelo. A pesar del color blanco del material en que fue hecha, llama la atención su estado actual, pues los años y el descuido han afectado su materialidad. Se aprecian algunas grietas, concentración de hollín en algunas partes, producto de la contaminación, y la nariz, se ve afectada por lo que parece haber sido una fractura hecha a propósito. No solo se trata de la primera escultura

⁴²² Arturo Jaramillo Concha también era arquitecto.

de una mujer desnuda instalada en un lugar público de Bogotá, sino de la última huella que permanece de uno de los primeros parques de la ciudad, el Parque del Centenario hoy desaparecido y que había sido inaugurado en 1883 para la celebración del centenario del nacimiento del libertador Simón Bolívar. Un parque que fue desmantelado poco a poco desde la década de los años cincuenta del siglo XX hasta llegar a la forma final que tiene hoy y que pasó a denominarse plazoleta de La Rebeca perdiendo así su nombre original. Por su parte, el estanque⁴²³, que data de 1885 se cierra en su parte posterior con un abigarrado conjunto de formas donde destaca el rostro de un airado Neptuno⁴²⁴ de cuya boca parece salir un tubo que debería alimentar la fuente, pero que no se encuentra en funcionamiento (ver figura 3-4). El agua que queda dentro permanece detenida y se asemeja más a un espejo de agua cuando se encuentra llena, pero si no hay lluvia constante permanece seco la mayor parte del tiempo, lo que da la sensación de abandono o de escaso mantenimiento. Esa estrategia para mantener lleno el estanque con agua lluvia producto de las pendientes que convergen hacia el estanque y que pasa a través de dos rejillas que se alcanzan a ver en el borde exterior no parece muy efectiva. Por su parte, el relieve simétrico de la parte posterior está coronado por una concha y otros elementos similares tallados en piedra que lo enmarcan. A ambos lados del rostro de Neptuno aparecen dos peces alargados de mirada amenazante con crestas hasta el primer tercio del cuerpo y bocas anchas de donde se desprenden una suerte de agallas abanicadas. Sus cuerpos elongados pueden también confundirse con serpientes pues en su extensión se enroscan sobre sí mismos⁴²⁵.

El material usado para la pileta, por su color, se asemeja más a la piedra arenisca y su tonalidad es amarillo-grisosa. Este conjunto no corresponde temporalmente con la escultura por las fechas inscritas, así que la fuente debió estar emplazada en otro sitio antes de llegar a esta plazoleta. Es

⁴²³ Juan Carrasquilla (1989) hace la siguiente anotación acerca del origen de esta pileta, que en su momento era un estanque: “En la plazuela de San Diego propiamente dicha, o sea en la manzana comprendida entre las carrera 7ª y 13 y las calles 25 y 26, antes huerta del convento de San Diego, se pensó por primera vez en hacer un sitio de recreo a mediados del siglo pasado, en tiempos del progresista alcalde Zenón Padilla; se plantaron sauces y se formó un gran estanque, pero luego volvió a quedar ese lugar en abandono. Para el primer centenario del nacimiento del libertador Simón Bolívar en el año de 1883, se inició la formación de un parque, y en la mitad de él se colocó el templete que dirigió el señor Pietro Cantini, monumento trasladado hace pocos años a la carrera 3ª con Avenida Jiménez de Quesada, cuando se destruyeron los parques del Centenario y la Independencia a fin de hacer el paso a desnivel para automóviles” (págs. 119, 120)

⁴²⁴ Neptuno o Poseidón era hijo de Cronos y de su hermana la Titánide Rea. Ver *Mitología clásica* (Ruiz de Elvira, 2020, pág. 69).

⁴²⁵ En la mitología podrían tratarse de delfines. Dice Ruiz de Elvira (2020): “Es el delfín que habiéndose escondido Anfítrite en las islas de Atlas para escapar a la pretensión de Poseidón (Neptuno) de casarse con ella, la encontró y se la trajo a Poseidón, celebrándose la boda, y honrado en lo sucesivo Poseidón al delfín de manera extraordinaria, ya en el mar, y por último catasterizándolo” es decir, metamorfoseado en constelación (pág. 560). Llama la atención, entonces, el diálogo que se establece entre estos dos conjuntos escultóricos visto desde esa perspectiva.

clara también la diferencia de materiales utilizados, pues mientras la fuente está hecha en piedra la escultura fue tallada en mármol blanco.

El diseño del piso de la plazoleta y que rodea el conjunto escultórico está dispuesto en franjas que radian hacia el estanque. Se trata de tabletas cuadradas hechas de material arcilloso y color ocre que contrastan con los tonos verdes de los árboles que se perciben al fondo de la imagen. La plazoleta tiene forma triangular, resultado de las distintas intervenciones viales hechas en el sector, las cuales mutilaron el parque original del Centenario. De la última intervención quedan algunas bancas que rodean una pequeña zona verde en el costado sur-oriental y un árbol con otra serie de bancas en concreto que se ubican en el costado occidental sobre la carrera trece. A pesar de contar con estos lugares para sentarse, no logra convocar al público para que permanezca allí. El comercio informal tampoco pareciera encontrar ningún atractivo para localizarse al interior de la plazoleta pues las únicas edificaciones que tienen acceso directo no tienen una función que genere algún tipo de actividad adicional.

3.1.2 Una red de viaductos asfixia el espacio de la plazoleta

Al continuar con el recorrido circular alrededor del monumento se revelan otros elementos urbanos cuando se toma mayor distancia y se perciben las vías cercanas que bordean la plazoleta. La de mayor importancia corresponde a la calle veintiséis o Avenida Eldorado pues aquí se aprecia el marcado desnivel de la vía que prácticamente desaparece de la vista y que presenta un gran flujo vehicular en ambos sentidos. Construida a finales de la década de los años cincuenta y principios de los años sesenta, esta avenida se caracteriza por ser un viaducto de doble sentido que conecta el oriente con el occidente de la ciudad y que se hunde en este sector para generar varios pasos a nivel de tipo vehicular y peatonal con cinco vías importantes que la cruzan en sentido norte-sur: las carreras; quinta, séptima, trece, décima y la Avenida Caracas. Este conjunto vial concentra la circulación de personas, automóviles y líneas de transporte público como Transmilenio⁴²⁶ que corren a lo largo de la Avenida Caracas, la calle veintiséis y la carrera décima.

La siguiente vía que delimita la plazoleta es la carrera décima cuya ampliación se inició hacia finales de la década de los años cincuenta del siglo XX. De acuerdo con Carlos Niño y Sandra Reina (2019) no hubo en Bogotá una obra de tal envergadura hasta la apertura de esta avenida que

⁴²⁶ La implementación de Transmilenio obedece a la implementación de las políticas de movilidad en los Planes de Ordenamiento Territorial (POT) desde el año 2000.

los autores denominaron “La carrera de la modernidad”⁴²⁷. Con esta ampliación se inició la transformación del espacio urbano donde se encuentra La Rebeca, que, sumado a la apertura de la calle veintiséis produjo el lento desmantelamiento que terminó en menos de tres décadas con la desaparición del Parque y la mutilación de una parte del Parque de la Independencia.

Por esta vía se encuentra actualmente uno de los corredores más importantes del sistema de transporte masivo de Transmilenio que obligó al cierre de muchos pasos en sentido oriente/occidente y a la instalación de rejas para impedir el paso de los transeúntes. Esto ha generado que la plaza quede todavía más aislada de su entorno pues se observa que esos cierres obligan a que los usuarios del sistema y demás peatones utilicen el túnel que conecta la carrera trece con la carrera décima y que pasa por el costado sur a lo largo de la calle veinticinco hoy peatonalizada como parte de la plazoleta. La carrera décima genera un gran impacto ambiental debido al combustible Diesel utilizado por la flota de buses de Transmilenio afectando de manera indirecta a la plazoleta por el alto grado de contaminación que se evidencia en el hollín acumulado sobre la escultura.

La última calle que limita con la plazoleta es la carrera trece por el costado occidental. Se trata de una vía que corre en un solo sentido norte/sur y es donde se concentra la mayor actividad de tipo formal e informal y con un flujo de personas continuo dado que en ese costado se encuentra el edificio donde funcionan las dependencias del Departamento de Nacional de Planeación, por sus siglas DNP y la Superintendencia de Notariado y Registro. Aquí se percibe una actividad de comercio informal más activa, pero sin llegar a introducirse de lleno en la plazoleta. Como cierre para este contexto inmediato, que compete a los límites descritos, puede decirse que tanto la calle veintiséis como la carrera décima, fueron dos avenidas emblemáticas en el proceso de modernización de la ciudad. Estas vías dan prioridad y mayor importancia a la movilidad vehicular que a la peatonal y se imponen sobre la geografía que se transformó de manera radical en el caso de la calle veintiséis afectando la relación de la ciudad entre el norte y el sur. La escultura en este contexto pareciera más un elemento incómodo⁴²⁸ al que no se le reconoce el valor que tuvo en su momento. Por esta razón el espacio de la plazoleta se percibe como un lugar vacío donde la acción

⁴²⁷ Los autores dicen que: “En el *Acuerdo 84 del 6 de diciembre de 1945* se ordena la construcción de la Avenida del Libertador consistente en “la rectificación, ensanche y rectificación de la carrera décima junto con las vías y obras complementarias”(pág. 67).

⁴²⁸ El término incómodo se planteó en relación con la valoración patrimonial en la tesis del autor para la Maestría de Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia con el Título de *Arquitecturas incómodas. Una lectura crítica de Teusaquillo como sector patrimonial* (2013)

de transformación espacial de la plaza se convierte más en un ejercicio formal que en una acción motivada que logre una resignificación del lugar y su monumento.

En general este lugar muestra poca actividad y el fin de semana permanece casi desierto. Como se anotó anteriormente, se trata más bien de un sitio de paso que poco a poco le han cerrado sus posibles conexiones con su entorno inmediato, lo que hace que cada vez pierda interés y la posibilidad de generar algún tipo de permanencia. A pesar de esto, por la amplitud de la perspectiva, desde este lugar se puede visualizar un sector de la ciudad que remite a distintos tiempos históricos que parecen sobrepuestos unos sobre otros y que invita a descifrar las relaciones que se perciben entre esos diferentes elementos urbanos allí presentes como son sus edificaciones.

3.1.3 Un collage hecho de diferentes temporalidades

En cuanto a las construcciones que componen este primer plano puede decirse que pertenecen a diferentes etapas del proceso de modernización de la ciudad, aunque con notables diferencias que se caracterizan cada una por su forma, lenguaje y diseño. Se suceden en una secuencia que las hace ver como si se hubieran insertado sobrepuestas unas sobre otras a la manera de un collage pues, desde el punto de visión del observador aparecen sin una secuencia lógica⁴²⁹ (ver figura 3-5).

La primera, es una edificación destinada a oficinas y comercio que consta de cinco pisos cuya fachada más larga se encuentra frente a la plazoleta y la menor sobre la carrera trece. El volumen está dividido en cinco cuerpos, cuatro de los cuales dan sobre ese espacio urbano. Se alternan con ventanas corridas seguidas de un plano de fachada cubierto totalmente por vidrios polarizados. Su acabado es en pañete a la vista, pintado de color amarillo ocre. En el primer piso se ubican algunos locales comerciales, entre ellos un restaurante que usa el mismo nombre del monumento, que se abre hacia la plazoleta, pero que presenta poca actividad. Por sus características se podría afirmar que se trata de una edificación perteneciente a las últimas décadas del siglo XX.

La segunda edificación, es una casa de dos plantas de estilo republicano con cubierta en pizarra, actualmente pintada de color blanco y que parece pertenecer a la misma época de la instalación de la escultura⁴³⁰. En la actualidad, esta casa tiene uso institucional pues pertenece a la Universidad INCCA de Colombia y tampoco tiene relación directa con la plazoleta pues la entrada principal se

⁴²⁹ Al respecto ver *Ciudad collage* (Rowe, 1981), en particular, su capítulo *La ciudad del collage y la reconquista del tiempo*.

⁴³⁰ Como puede constatarse en algunas fotografías de la época que se presentan más adelante.

encuentra localizada en el costado lateral sobre la carrera doce que es una vía ciega, sin continuidad por el espacio de la plazoleta.

Figura 3-5

Primer plano: 1. Edificio Valenzuela, 2. Casa Republicana, 3. Edificio aseguradora del Valle y 4. Edificio Colpatría



Nota. Dibujo Ricardo Guauque sobre plano de Maps y fotografías del autor

El último edificio que se encuentra dentro del espacio físico de la plazoleta limitando por el oriente con la carrera décima es el de la Aseguradora del Valle que destaca por su altura y aspecto formal. Fue diseñado por los arquitectos Roberto Gavanoz Moros, Fernando García Cortés, Bernardo Posse Paredes y la firma Ark Ltda., construido entre los años 1971 y 1972⁴³¹. Se trata de un edificio de veinte pisos destinado a oficinas y locales en el primer piso que actualmente no se encuentran abiertos hacia la plazoleta. La fachada se resuelve con ventanas corridas y antepechos de color blanco que se van retrocediendo en una curva ascendente a medida que gana altura. El edificio cuenta con tres fachadas vistas, siendo la de menor dimensión la que se encuentra frente a la plazoleta de *La Rebeca*. Los antepechos de las ventanas que tienen frente sobre esta plazoleta se

⁴³¹ Tal como aparece reseñado en el libro *Arquitectura Moderna en Bogotá* (Fontana & otros, 2016).

curvan ligeramente en sentido horizontal. El punto fijo ubicado en el costado sur colinda con una edificación de menor altura y remata su cubierta igualmente con un gesto curvo en sentido contrario al del volumen principal. A primera vista, este gesto pareciera plantear un retroceso intencional, sin embargo, también pudo tratarse de una decisión de diseño que no tiene que ver con el lugar sino con una exploración formal que pretendía otorgarle un valor de carácter escultórico al edificio. Remata en el último piso con una cubierta alabeada en sentido contrario a la del cuerpo de oficinas que se abre hacia la calle veintiséis con un gran ventanal de doble altura. Puede afirmarse que es el edificio, que, en este contexto inmediato es el de mayor protagonismo, tanto por su forma como por la relación de proporción y escala frente al espacio público inmediato.

Al continuar con esta descripción de los elementos que configuran el plano sur, se encuentra el Edificio de las Residencias Colón o Residencias El Parque de la firma Herrera Carrizosa Hermanos que se inició en 1947 pero que se ocupó solo hasta 1952⁴³². Se trata de un edificio de trece pisos para oficinas y vivienda, construido en estructura metálica. Es uno de los primeros en construirse en este sector una vez iniciada la ampliación de la carrera décima y podría ubicarse temporalmente como parte, aun, de una primera etapa de modernización por sus referencias, si se quiere tardías para la fecha, al estilo Deco que se encuentran al interior de su lobby principal. Sus fachadas ya se encuentran mucho más simplificadas como puede observarse en la disposición de la ventanería diseñada en franjas horizontales junto a los demás elementos compositivos del edificio que adoptan un carácter más racional. Su punto fijo se encuentra en el centro de la edificación con el acceso principal sobre la carrera décima. Se percibe como un gran volumen que ocupa una porción importante de área, lo que da un indicio del tamaño del lote intervenido originalmente.

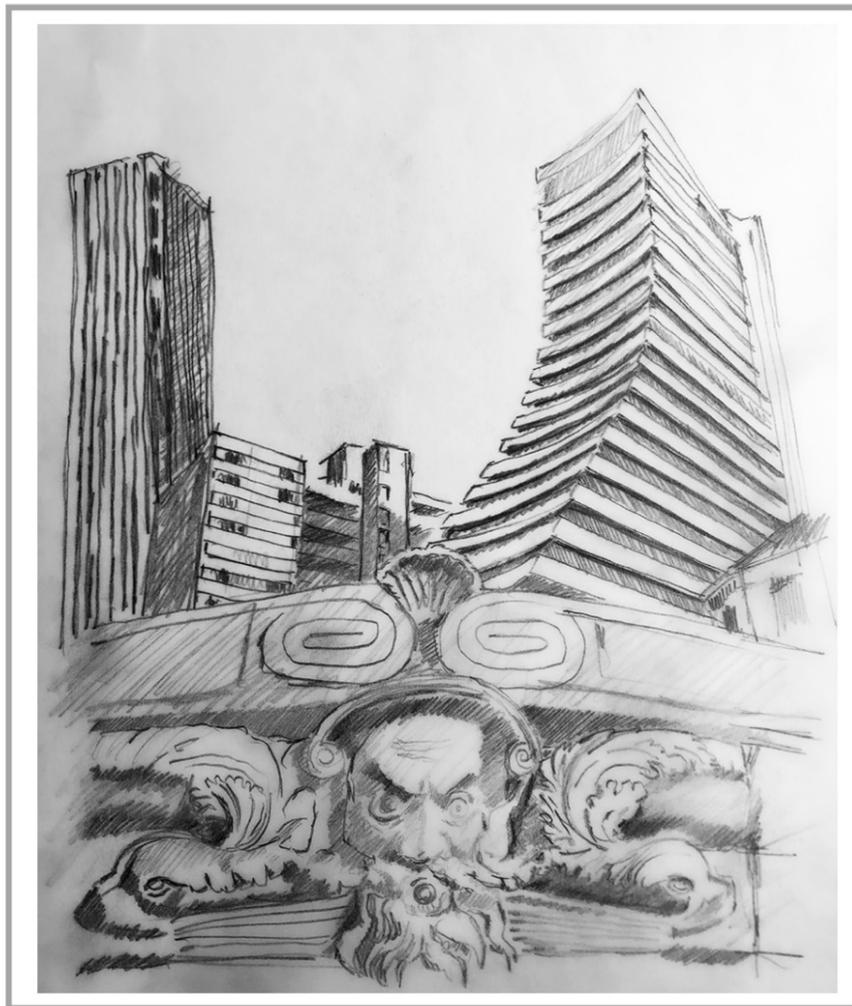
El último edificio que se percibe desde la plazoleta en este plano es una torre de oficinas de cincuenta pisos, implantada de forma exenta, con marcadas líneas de color blanco que resaltan su verticalidad y que la hacen ver más espigada. Se trata de la Torre Colpatria de la firma Obregón y Valenzuela & Cía. Ltda. de 1978⁴³³. Se trata del elemento de mayor presencia, no solo por haber sido el edificio más alto de la ciudad hasta la construcción del edificio Bacatá que lo superó, sino por ser el más esbelto que configura el espacio urbano en este sector de la ciudad. Este edificio, cierra el bloque de construcciones destacadas en el costado sur/oriental de la plazoleta e impide la visual sobre otras edificaciones vecinas.

⁴³² De acuerdo con lo expuesto por Carlos Niño (2019) en *La carrera de la modernidad. Construcción de la carrera décima. Bogotá (1945-19660)*.

⁴³³ Tal como aparece reseñada en la Revista *Proa* No 276 de agosto de 1978 (pág. 24).

Figura 3-6:

Primer plano desde la fuente de Neptuno



Nota. Dibujo del autor

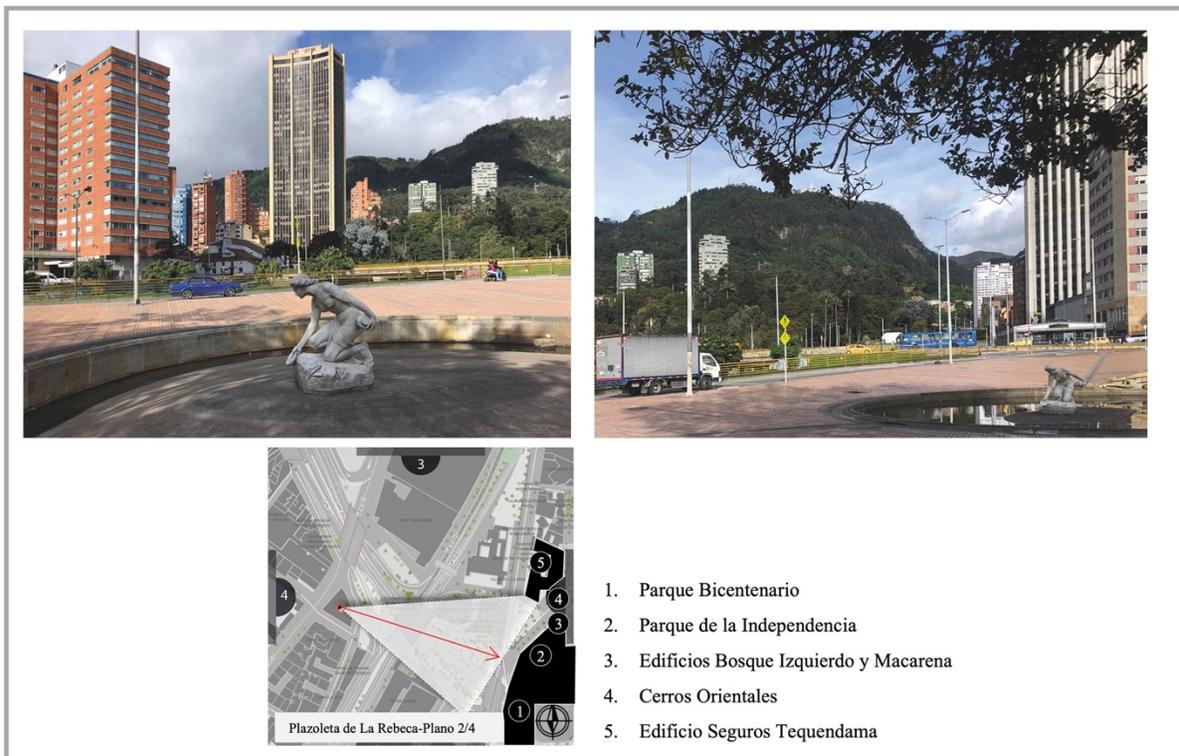
Al fondo se aprecia un conjunto de tres torres que se recortan contra la oscura silueta cerros orientales. La plazoleta se cierra en este plano con una baranda amarilla que indica la existencia de una vía o de un desnivel en el terreno lo que permite suponer que no existe una relación de flujos peatonales directos entre el espacio de la plaza con lo que se encuentra al fondo. Algunos vehículos circulan por las vías adyacentes a la plazoleta, al igual que unas pocas personas que se pueden ver caminando por el lugar.

3.1.4 Segundo Plano: un accidente geográfico limita el vacío urbano y lo contiene

El segundo plano, en dirección oriente permite apreciar la línea irregular de cerros que contienen este gran vacío urbano otorgándole al espacio urbano un fuerte contraste con las edificaciones que lo componen pues se trata del único plano que cuenta con elementos estructurantes de carácter natural. Se alcanza a percibir a la distancia, al lado derecho, un área de espacio público que, realizando un acercamiento, permite reconocer el Parque Bicentenario construido con el objetivo de recuperar una parte del área perdida por el Parque de la Independencia cuando fue construida la calle veintiséis. Este proyecto, terminado en el año 2016, fue diseñado por el arquitecto Gian Carlo Mazzanti y presentó múltiples obstáculos a lo largo de su construcción (ver figura 3-7).

Figura 3-7:

Segundo Plano; 1. Parque Bicentenario, 2. Parque de la Independencia, 3. Edificios Bosque Izquierdo y Macarena, 4. Cerros Orientales y 5. Edificio Seguros Tequendama



Nota. Dibujo Ricardo Guauque sobre plano de Maps

Su integración con el vecino Parque de la Independencia se resolvió a partir de la construcción de unas plataformas escalonadas que generan una serie de terrazas. Dado que el proyecto sepultó un piso completo del Museo de Arte Moderno MAMBO que correspondía a la sala de cine Los

Acevedo ahora, en contraprestación, el museo utiliza algunas de las terrazas para la exhibición de obras de arte. En el área del parque se encuentra instalado un café que atrae una buena cantidad de público y que mantiene una actividad constante que se acompaña con otras de tipo cultural que se realizan en la plataforma que queda en frente de la carrera séptima y diagonal a la Torre Colpatria. Al dar continuidad nuevamente al Parque de la Independencia pasando por encima de la calle veintiséis se quiso recuperar la porción que se había mutilado cuando a finales de los años cincuenta se iniciaron las obras de construcción de los puentes y el deprimido de la doble calzada de la calle veintiséis.

El área boscosa que se percibe a continuación de este nuevo espacio urbano corresponde al antiguo Parque de la Independencia. Si bien, desde la plazoleta de La Rebeca no se tiene una relación directa con estos dos parques, ellos cierran el plano oriental en este contexto intermedio que los transforma en elementos significativos pues abren la perspectiva hacia los cerros orientales. Se caracteriza por su vegetación variada donde sobresalen las palmas de cera y otras especies que fueron sembradas con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia en 1910⁴³⁴.

Entre su vegetación sobresalen algunas edificaciones del barrio Bosque Izquierdo⁴³⁵ y La Macarena que limitan con el parque. Hacia el costado norte se aprecian también algunas torres de las cuales solo emerge su parte superior por los árboles que se entrecalan entre los volúmenes construidos. Como una suerte de pequeñas figuras aparecen las residencias o Torres del Parque del arquitecto Rogelio Salmona construidas entre 1964 y 1970 y otras edificaciones destinadas a vivienda. En este espacio urbano la perspectiva hacia los cerros es una de las más amplias pues en el intercalado entre edificaciones y naturaleza parece tejerse una relación de continuidad que le da un carácter singular a este sector de la ciudad.

Finaliza este plano en el extremo norte del Parque de la Independencia con una edificación destinada a oficinas con marcadas líneas verticales en su fachada enchapada en piedra color crema y ventanería en aluminio color dorado que se destaca como una de las más altas dentro de este espacio urbano en razón a que se encuentra aislada de las edificaciones vecinas. Se trata del edificio de Seguros Tequendama construido en 1972 por la firma Pizano, Pradilla, Caro, Restrepo, Ltda.⁴³⁶

⁴³⁴ Ver el capítulo IV de *Historia de la arquitectura en Colombia* (1989)

⁴³⁵ El diseño urbano del barrio Bosque Izquierdo lo hizo Karl Bruner (Brunner, 1940) en 1936. Ver *Manual de urbanismo, Tomo 2 y Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina* de Andreas Hofer (Hofer, 2003)

⁴³⁶ Reseñado en la Revista *Proa* No 226 en 1972.

Con 38 pisos de altura que en su momento fue la edificación más alta de la ciudad. Limita al sur con el Parque de la Independencia y en su parte posterior con el Planetario Distrital y la Plaza de toros La Santamaría. Se percibe como una torre aislada de forma cóncava con tres cuerpos diferenciados por unos delgados elementos verticales enchapados en piedra que separan los planos de la ventanería. Remata en su parte superior con un piso de mayor altura con ventanas corridas en sentido horizontal.

Figura 3-8:*Segundo Plano*

Nota. Dibujo del autor

3.1.5 Tercer plano: temporalidades extremas se contraponen en el espacio urbano

El plano norte inicia con una edificación de poca altura, comparada con los rascacielos que la rodean. Se trata de la Recoleta de San Diego, conjunto religioso construido entre los años 1606 y 1610⁴³⁷ que actualmente mantiene el culto en la iglesia restaurada y comercio en locales anexos (Ver figura 3-9).

Figura 3-9:

Tercer Plano; 1. Iglesia de San Diego, 2. Hotel Tequendama y 3. Edificio Internacional



Nota. Dibujo Ricardo Guauque sobre plano de Maps, fotografías del autor

Es una construcción de color blanco como la mayoría del período colonial que, en uno de sus costados, está rematada con una espadaña. Se trata de la única construcción que puede ubicarse temporalmente en ese período y que se mantiene como una permanencia que evoca el lejano pasado de las primeras etapas de ocupación urbana de la ciudad. De este volumen se destaca el juego de sus cubiertas en teja de barro que contrastan con los planos blancos de los muros. La construcción, desde esta perspectiva, se aprecia casi perdida entre las edificaciones que la rodean.

⁴³⁷ Ver página 154 de la *Guía de arquitectura y paisaje. Bogotá y la Sabana* (2012).

En este plano la configuración cambia por completo pues la perspectiva se cierra sobre un bloque de edificaciones con escasa arborización que, desde la posición del observador, ofrece un aparente marco de cierre y contención a la plaza. Sin embargo, se trata de una ilusión óptica pues el desnivel de la calle veintiséis no es perceptible desde dicha posición y hace ver estas edificaciones como integradas al espacio urbano de la plazoleta. Una de las edificaciones más significativas de este costado es el Hotel Tequendama construido entre los años 1950-1951 por la firma Cuellar, Serrano, Gómez⁴³⁸ con 17 pisos. Esta edificación fue desarrollada en dos etapas: la primera con frente sobre la calle veintiséis y la segunda, que se llevó a cabo entre los años 1967-1970 con frente sobre la carrera décima.

Se trata de un volumen rectangular de carácter funcional pues su fachada está acabada en ladrillo a la vista sin mayores ornamentos donde prima el aspecto funcional por la modulación que presenta la ventanería y que refleja el interior en el exterior dado por las habitaciones. Para la segunda etapa se conservaron los ritmos de la ventanería en la fachada que da hacia el occidente empatando en forma de T con la primera etapa, mientras las demás fachadas se resolvieron con ventanas corridas en los frentes sobre la calle veintiséis y la carrera décima. En su frente por la calle veintiséis se observan algunos árboles de tamaño menor y una serie de vehículos de servicio público pues allí se encuentra ubicada la entrada principal del hotel.

A la izquierda del hotel Tequendama se observa un edificio que pertenece a la misma época, pero de características diferentes, compuesto de torre y plataforma en forma triangular con fachada enchapada en piedra que corresponde al Edificio Internacional (hoy oficinas del Banco de Bogotá) construido por Lanzetta, Pinzón y Arango junto a Cuellar, Serrano, Gómez en 1967⁴³⁹. Este edificio se resuelve en un lote esquinero aislado con tres fachadas, una de ellas sobre la calle 26, la otra sobre la carrera trece y la posterior hacia el occidente. La plataforma está dedicada a locales comerciales y los pisos superiores a oficinas.

⁴³⁸ Publicado en Revista *Proa* No 72 (1953).

⁴³⁹ Reseñado en *Urbanidad y urbanistas. Tras las huellas de Pablo Lanzetta Pinzón* (2013).

Figura 3-10:

La Rebeca y sus visitantes



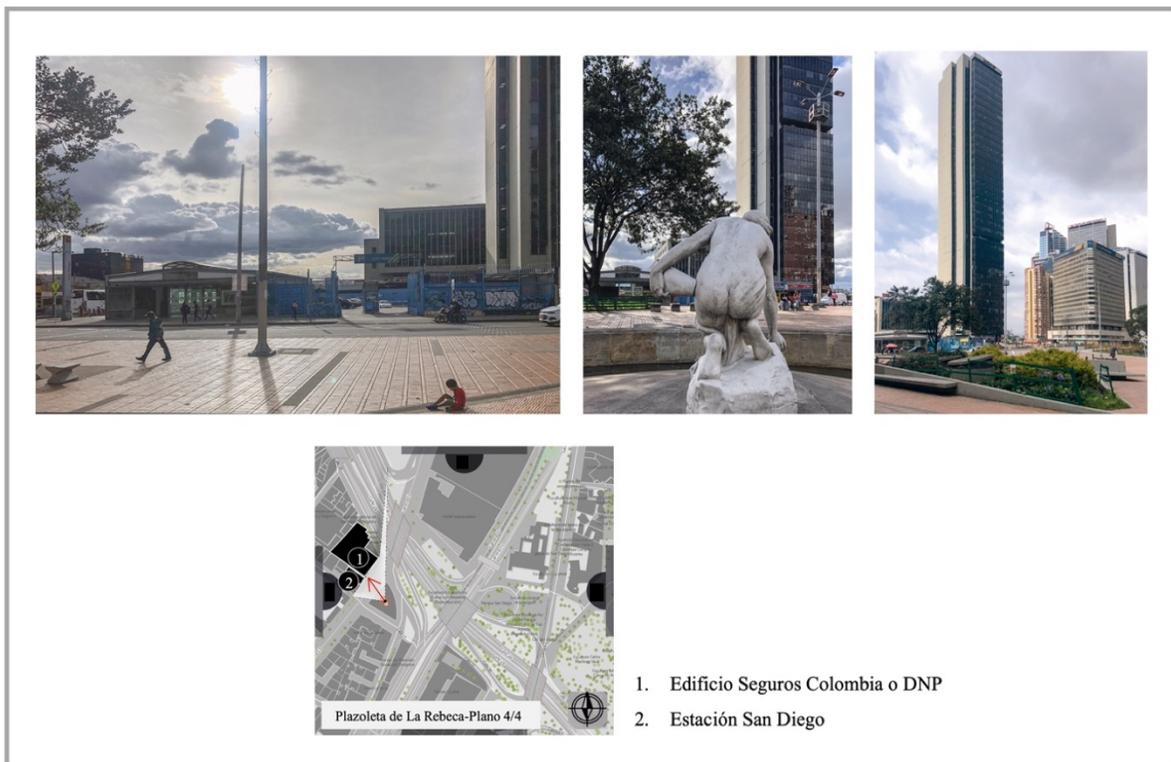
Nota. Dibujo del autor

3.1.6 Cuarto plano: una enorme columna marca el inicio de la sabana edificada

Girando hacia el occidente se encuentra el Edificio de Seguros Colombia con 34 pisos hoy ocupado por el Departamento Nacional de Planeación DNP y diseñado por Rueda, Gómez y Morales en el año de 1972⁴⁴⁰ (Ver figura 3-11). Se trata de una torre esbelta que en su base y emplazamiento se asimila al edificio Colpatria, pero cuya fachada se encuentra recubierta con vidrio oscuro y concreto a la vista. Se complementa esta torre con un edificio bajo de dos plantas en forma de cubo que se ubica en la parte de atrás y con frente sobre la calle veintiséis. Esta torre deja abierta una pequeña plaza sobre la carrera trece que es el límite occidental con la plazoleta de La Rebeca.

Figura 3-11:

Cuarto Plano; 1. Edificio Seguros Colombia o DNP, 2. Estación San Diego



Nota. Dibujo Ricardo Guauque sobre plano de Maps y fotografías del autor

Al lado izquierdo del edificio de DNP se encuentra la edificación que alberga el acceso al túnel que comunica la carrera trece con la carrera décima. Se trata de una construcción de un piso que no

⁴⁴⁰ De acuerdo con lo consignado en la *Guía de arquitectura y paisaje. Bogotá y la Sabana* (2012).

cuenta con ningún atributo estético destacable y que en realidad funciona como una gran cubierta para proteger de la lluvia a los usuarios que transitan por este túnel en ambos sentidos.

3.1.7 El ajuste de los cuatro planos. El círculo se cierra, pero las voces disonantes no callan

De acuerdo con la descripción anterior, puede decirse que tanto el diseño como el emplazamiento de la escultura sobre el plano horizontal de la ciudad invita a recorrerla en círculo en una suerte de movimiento centrífugo en esos cuatro planos donde se van desplegando los principales elementos estructurantes que configuran el espacio urbano. Estos elementos enmarcan, desde diferentes temporalidades, el entorno de la plazoleta y el monumento, pero tal como sugiere Sergei Eisenstein⁴⁴¹ (1978) “parecen más bien una serie de fragmentos que todavía no hubiesen sido puestos en una composición de montaje definitivamente armoniosa” (pág. 49). Se perciben dispersos e intermitentes con unas verticalidades que resaltan los ritmos, pero también las continuidades y discontinuidades que dejan fuera de escala al monumento.

Este recorrido cierra donde inició. En un primer movimiento, el recorrido se dirigió desde la fuente y el monumento hacia su contexto inmediato, esto es, a la delimitación del espacio que corresponde a la plazoleta. A partir de este monumento, actuando como eje, se delimitaron los cuatro planos que constituyeron un plano continuo donde se reconocieron los elementos estructurantes que permiten hablar de una imagen de paisaje urbano. En él, se perciben las tensiones latentes que remiten a Didi-Huberman (2010) cuando dice que al reconocer la extraña dialéctica según la cual la obra, en este caso el paisaje urbano, se presenta de golpe a la mirada, se libera una madeja compleja de memorias virtuales. Esto es lo que desencadena este primer momento; más que describir un contraste entre pasado y presente invita a descubrir las distintas lógicas bajo las cuales este espacio urbano adquirió la forma actual. En sus imágenes dialécticas se vislumbran todas sus temporalidades y, a pesar de todas las transformaciones urbanas a que ha estado sometido este sector, el conjunto de la escultura y el espacio urbano que la rodea con sus vías y edificaciones permanece como una memoria activa de la ciudad (ver figura 3-12).

Por su parte, las edificaciones con sus diferentes escalas mantienen en tensión su relación con el monumento. Desde los bordes de la plazoleta se pudo evidenciar el complejo entramado de los puentes y de la avenida Eldorado que se hunde conformando la red de conexiones y desvíos donde

⁴⁴¹ En su texto *Problemas de la composición cinematográfica* (1978).

se privilegia el uso del vehículo aislando todavía más la pequeña plazoleta que se repliega sobre el costado sur como un resto de espacio público que representa el último vestigio del antiguo Parque del Centenario del cual ya no se conserva ni su nombre.

Figura 3-12:

Ajuste de los cuatro planos



Nota. Dibujos del autor

En el recorrido visual se perciben dos grandes bloques de edificaciones en los costados sur y norte que actúan a manera de barrera visual que impide tener la posibilidad de una vista lejana mientras en sentido oriente la perspectiva se abre hacia los cerros orientales ofreciendo la viabilidad de conectar espacialmente el accidente geográfico, los cerros, la arborización de los parques y las edificaciones como un gran telón de fondo que, desde la perspectiva de la plazoleta, se impone como un atributo de este espacio urbano. Hacia el occidente, la visual es capturada por el edificio del DNP que con su esbeltez y verticalidad se transforma en el único elemento destacable que marca junto a la Torre Colpatria en el oriente los dos extremos que actúan como las dos líneas de mayor tensión que ponen en tensión la naturaleza, tamaño y función del monumento. Es la respuesta de una ciudad marcada por los discursos que instauraron en cada momento nuevos modelos y teorías urbanas que fueron dejando, como en una suerte de collage, las confluencias y

divergencias que cada uno de ellos tratan de imponer como enunciado y que han ido quedado semiocultos entre los sustratos del tiempo.

El siguiente momento implicó descubrir que hay detrás de cada uno de estos elementos, que discursos o teorías urbanas los sostienen y cuál es el campo simbólico. El recorrido debe dar ahora un giro y con un movimiento centrípeta volver a la escultura como el centro desde el cual se comenzó a desconfigurar este espacio urbano para individualizar cada uno de sus componentes.

3.2 Desconfigurar: discursos que revelan acuerdos y desacuerdos en el paisaje urbano

“A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen del arte, nos viene la irrecusable sensación de la paradoja”
George Didi-Huberman (2010)

“Hay otro aspecto del paisaje, tanto contemporáneo como histórico, sobre el que conocemos muy poco: los espacios documentados -espacios políticos en el sentido de que la mayoría de ellos se crearon gracias a algún acto legislativo formal- están y siempre ha estado rodeados por otros espacios más humildes, menos permanentes, menos conspicuos”
John Brinckerhoff Jackson (2010)

Para Rossi (1982) el carácter que distingue a toda ciudad y también a su estética urbana es la tensión que se ha creado entre las áreas y los elementos de distintas épocas donde hay presentes fenómenos de permanencia que han dejado hechos urbanos significantes como producto de los sucesivos tiempos históricos. Sumado a lo anterior, este momento también indaga en las afectaciones que produce la percepción señalando los discursos presentes en los elementos estructurantes que se despliegan en el momento en que se detiene la mirada como configuradora de ese campo simbólico. Este detenerse implica, de acuerdo con García Moreno (2005), reconocer que el objeto de la experiencia se distiende y despliega en imágenes de diferente tipo que pueden tener referencias diversas “desde lo establecido socialmente en un campo simbólico que las acepta y las erige hasta imágenes relacionadas con creencias o hábitos de diferente clase que ponen de presente un mundo imaginario, visionario, distinto del ámbito simbólico que encuentran sostén en las instituciones” (pág. 18). Es decir, implica establecer relaciones y vínculos con referentes externos que estén ligados a la historia o a la memoria social. Pero este proceso de indagación también involucra comprobar qué tipo de relaciones o vínculos existen entre esos elementos para determinar las tensiones que revelan la naturaleza de la paradoja, en algunos casos, intentando establecer algún tipo de diálogo, en otros, rompiendo con la armonía de las relaciones espaciales como fue el caso de las intervenciones viales. Los discursos que encarnaron se mantienen presentes en algún grado en el espacio urbano, pero también, esos elementos han entrado en la dinámica de las resignificaciones discursivas que los ha desplazado a lugares donde la memoria y la tradición los transforma en patrimonio o en acciones imposibles ya de revertir.

El siguiente proceso consiste en indagar en la misma secuencia de planos propuesta para el momento de la configuración con el fin de develar los discursos que sostienen los elementos estructurantes desde el campo simbólico para esta paradoja.

3.2.1 Primer plano: una alegoría que aún reverbera en el espacio desnudo

Los elementos estructurantes en el plano sur se ordenaron de la siguiente manera; por un lado, el monumento, la plazoleta y las transformaciones que afectaron las vías que lo rodean, y por otro, las edificaciones. Para el primer caso, las huellas que han quedado para el presente en este sitio pertenecen a un momento histórico donde se pretendió monumentalizar el espacio urbano con un significado político orientado desde una ideología dominante que, originalmente partió de la construcción de un parque que celebrara el natalicio del Libertador Simón Bolívar y que, hasta la última intervención del parque a finales de la década de los años 20's, mantuvo vivo el espíritu de esa ideología con las sucesivas resignificaciones a que se sometió⁴⁴².

Vidal y Pol⁴⁴³ (2005) indican que una de las dos formas de apropiación simbólica de un lugar corresponde al que proviene de las instancias del poder al que denominan simbolismo *a priori*, es decir: ““monumentalizar” un espacio público determinado a partir de una escultura”. A lo que agregan que también puede hacerse “desde la propia comunidad simbolismo *a posteriori*, al transformar ese significado político inicial determinado en otro distinto o incluso contrario; donde la reelaboración del significado al pasar del primero al último se explica a través de los procesos de apropiación del espacio” (pág. 287). Este sería el caso de *La Rebeca*, pero con algunas salvedades pues, en el momento actual, ya no tiene esa carga simbólica del pasado que le fue atribuida por varias razones, entre ellas, porque ya no queda nada del contexto donde se instaló originalmente, a excepción de la pileta. Otra situación tiene que ver con el aparente abandono en que se encuentra el

⁴⁴² De acuerdo con lo expuesto por Delgadillo (2017) “La conmemoración del centenario en 1883, fue consecuencia de una larga manifestación de décadas de culto por las ideas y la figura de Bolívar, que previamente se había revelado cuando los conservadores asumieron al Libertador como su imagen providencial”.

⁴⁴³ Ver *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares* (Vidal Moranta & Pol Urrútia, 2005). Estos autores proponen que existen dos vías para aproximarse al simbolismo “en la primera se destaca el simbolismo como una propiedad inherente a la percepción de los espacios, donde el significado puede derivar de las características físico-estructurales, de la funcionalidad ligada a las prácticas sociales que en estos se desarrollan o de las interacciones simbólicas entre los sujetos que ocupan dicho espacio” (pág. 286). La segunda corresponde a la citada arriba que proviene de las instancias del poder.

monumento que refleja la poca capacidad de evocación o vínculo con las demandas de sentido para el presente.

La necesidad de monumentalizar los espacios públicos como parte de un universo simbólico está vinculado con el espíritu de lo alegórico que se puede reconocer dentro de lo que Craig Owen (1991) plantea en términos del contenido del discurso. Al respecto este autor manifiesta que “la alegoría se presenta cuando un texto es duplicado por otro; el Antiguo Testamento, por ejemplo, se hace alegoría cuando se lee como prefiguración del Nuevo. Esta descripción provisional —que no es una definición— explica tanto el origen de la alegoría en el comentario y la exégesis” (pág. 34). Según el autor, en la estructura alegórica un texto se lee a través de otro, no importa lo fragmentaria, intermitente o caótica que sea su relación; de esta manera el paradigma de la obra alegórica es el palimpsesto.

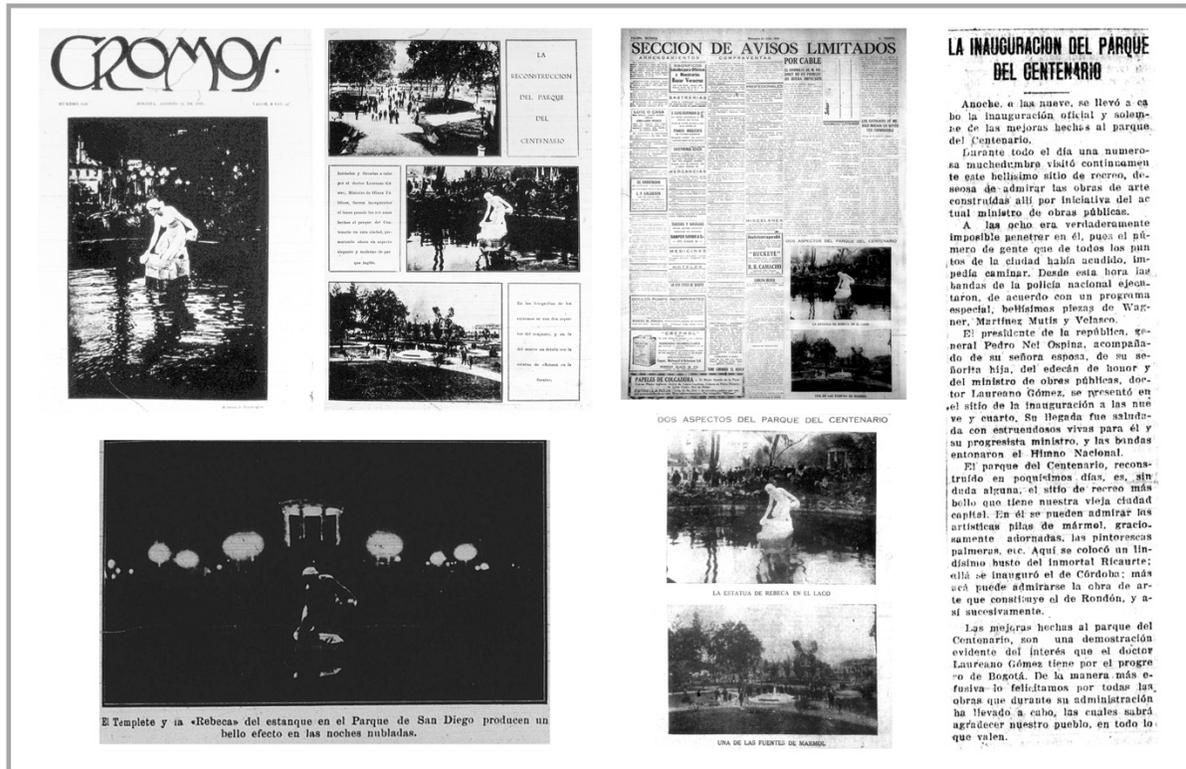
Bajo estas consideraciones, las imágenes dialécticas permiten entender ese devenir de los elementos estructurantes que pueden ser interpretados como figuras en proceso de desfiguración, es decir en tensión. Para comprender mejor este fenómeno, se adelantó un ejercicio de arqueología similar al de la paradoja anterior que permitió desentrañar desde la superficie actual y en dirección al interior de sustratos más profundos los discursos que les dieron sentido en cada momento y que son traídos al presente en esas imágenes dialécticas.

3.2.2 Un espacio urbano hecho ciudad y hecho olvido

El sustrato que corresponde a la aparición de este conjunto por primera vez en el espacio urbano se encuentra a finales de la década de los años veinte del siglo pasado. Este hecho fue recogido en algunas publicaciones que dieron cuenta de la reconstrucción del Parque del Centenario y de la inauguración de La Rebeca como la Revista *Cromos* y el diario *El Tiempo*. En la primera tuvo más despliegue que en la segunda, incluso con imágenes que promovían la vida nocturna con el alumbrado del parque (ver figura 3-13). *Cromos* le dedicó su portada el 14 de agosto de 1926, mientras en la reseña de *El Tiempo* de julio de ese año, que da cuenta del momento de la reinauguración del Parque no se hace ninguna mención al nuevo monumento. En esta publicación aparece casi como relleno en la última sección de avisos limitados del diario. Pero, ¿Qué implicó la remodelación del parque y la instalación de esta escultura vistos desde los discursos que los promovieron? En este caso, la intervención venía de la mano de la ideología conservadora, que, para ese momento, continuaba dominando el escenario de la política en el país.

Figura 3-13:

Inauguración de La Rebeca



Nota. Tomado de Revista Cromos y Diario El Tiempo

Para empezar esta indagación, se debe mencionar la confusión que existió durante muchos años acerca del origen de la escultura que fue develado solo hasta décadas recientes por Juanita Monsalve (2013) quien aclaró su autoría, asignada de manera equívoca al maestro quindiano Roberto Henao Buriticá. De acuerdo con esa versión habría sido adquirida por Laureano Gómez en el taller del maestro en París a finales de la década de los años 20⁴⁴⁴. En realidad, la escultura junto a otras dos fuentes, ambas con niños y peces, fueron talladas en la Marmolería Italiana de Tito Ricci cuyo apoderado era Luis Luchinelli (Ver figura 3-14). Según Juanita Monsalve (2013) esta escultura de Rebeca dista mucho de otro tipo de representaciones del mismo personaje: “La

⁴⁴⁴ En nota aparecida en el diario *El Espectador* el 17 de noviembre de 2012 se menciona que “Hace 48 años, desde *El Espectador*, se fundó un error histórico: un periodista, seguramente sin malas intenciones, dijo que Roberto Henao Buriticá era recordado por ser el creador de La Rebeca, una famosísima escultura de Bogotá. Al año siguiente la historiadora Carmen Ortega Ricaurte citó dicho artículo en su *Diccionario de artistas en Colombia* y después todo el mundo siguió repitiéndolo hasta convertirlo en verdad”. Por su parte Laureano Eleuterio Gómez Castro fue un político conservador que para ese momento se desempeñaba como Ministro de Obras Públicas del gobierno de Pedro Nel Ospina. En 1950 sería presidente de la República. <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/la-verdad-sobre-la-rebeca/>

capitalina es distante de la representación tradicional. Ni en el relato, ni en otras piezas de arte *Rebeca* está desnuda. Su acción también es diferente a la de las demás tridimensionales, que, aunque cargan cántaro no recoge agua de rodillas” (pág. 71).

Figura 3-14:

Niño con delfín. Marmolería de Tito Ricci



Esta actitud de complacencia y sumisión se contraponía con lo que venía sucediendo en otros ámbitos socioculturales en Colombia. Desde inicios de la década de los años veinte del pasado siglo, venía creciendo la participación de la mujer en escenarios que antes le habían estado vetados⁴⁴⁵. Al respecto Santiago Castro-Gómez (2009) señala que “aún bajo el régimen de la hegemonía conservadora, el ideal de la mujer virtuosa, educada conforme al modelo praxeológico de la virgen santísima y de otras figuras de la historia sagrada parecía inamovible” (pág. 90). Esta actitud, vista desde las huestes más conservadoras constituía una amenaza al decoro y buen comportamiento que se esperaba de las mujeres de la época. Al respecto, puntualiza el autor que,

⁴⁴⁵ Silvia Arango (1989) menciona que para estas décadas “El entusiasmo irrestricto con que los habitantes del país urbano acogen la nueva arquitectura no es comprensible sino en la medida en que formó parte de un sentimiento estético más general, que penetró todos los resquicios de la vida social. Fue esta una generación de índole altruista y generosa, que privilegió sobre todos los valores la educación y la cultura y concedió gran importancia a la apariencia, a los gestos y las maneras. *En cierto modo es una época femenina*, pues son los atributos femeninos los que priman: la gracia, la belleza, la calma, la caridad. Todas las expresiones están cargadas de retórica, desde los ampulosos discursos políticos hasta las más ingenuas descripciones vestimentarias”. (pág. 139) Las cursivas son del autor de esta investigación.

“aunque el discurso oficial continuaba favoreciendo la fijación de la mujer a sus roles tradicionales, éstas habían comenzado a desterritorializarse para moverse hacia lugares indeseados” (pág. 90). Por tanto, la Rebeca tiene sus particularidades en cuanto al tipo de figura que representa, pues la mayoría de esculturas y monumentos instalados en la ciudad, hasta ese momento, correspondían a héroes de la independencia o a personajes relacionados con la historia del país.

Por su parte, María Teresa Gutiérrez (2017) en *Ideología y prácticas higiénicas en Bogotá en la primera mitad del siglo XX* señala que, para Laureano Gómez quien fue el promotor de la escultura, “El elemento “étnico” (racial) era también parte de “la lucha biológica” en la que estaba inmerso el “hombre colombiano” con el medio que habitaba, puesto que las razas que componían la nación colombiana eran consideradas como “estigmas de inferioridad”, especialmente la negra y la india” (págs. 32,33). De acuerdo con la autora, “Esta lucha biológica se refería entonces, al intento de seres humanos inferiores por dominar territorios atrasados e indomables” (págs. 32,33). Esta vertiente, resulta más esclarecedora si se vincula el discurso higienista con La Rebeca por el impacto que tuvo su aparición en el espacio urbano⁴⁴⁶. Un hecho que se relaciona con la promoción de una política de raza que refleja el talante de los enunciados conservadores al privilegiar el legado “blanco” heredado de España y no el indígena o el mestizo que se consideraban, en ese discurso, en un proceso de “degeneración de la raza”⁴⁴⁷. Según Gutiérrez (2017) el higienismo fue una ideología, “es decir, un conjunto de creencias socialmente estructuradas y compartidas, las cuales impulsaron políticas públicas e involucraron una mejora de las condiciones de vida en las ciudades y particularmente de la población más pobre” (pág. 24).

Las discusiones sobre el “problema” de la raza en Colombia en la década de los años 20 eran un asunto de relevancia que se venía ventilando desde años atrás, tal como se destaca en un anuncio publicado por el Diario El Tiempo del 7 abril de 1920 donde se promocionaban las memorias de una serie de conferencias sobre el tema en el libro *Los problemas de la raza en Colombia* (Jiménez López & otros, 1920). Por su parte, Antonio Gómez Restrepo (1938) en su monografía sobre

⁴⁴⁶ Peter Hall (1996) menciona que el higienismo se origina por las preocupaciones acerca de los hacinamientos de los barrios obreros que concentraban gran cantidad de población en condiciones insalubres en las grandes ciudades como Londres, París, Berlín y New York. La necesidad de resolver este problema a finales del siglo XIX se extenderá hasta bien entrado el siglo XX y tendrá incidencia en los planes urbanos para las ciudades del nuevo siglo.

⁴⁴⁷ Al respecto ver el documento *Algunos signos de degeneración colectiva en Colombia y en los países similares*. Memoria presentada al Tercer Congreso médico colombiano reunido en Cartagena en enero de 1919 por Miguel Jiménez López (1920) exprofesor de psiquiatría en la facultad de medicina de Bogotá.

Bogotá de 1918 se jactaba de los comentarios hechos por visitantes extranjeros que resaltaban la predominancia de la raza blanca en la ciudad⁴⁴⁸.

Figura 3-15:

La raza vista por Cromos en la década de los 20's como un asunto pintoresco



Nota. Tomado de: Revista Cromos 1926

La combinación, entonces, de la imagen de una mujer sumisa y vulnerable esculpida en el más blanco de los mármoles, que, además, invoca un personaje vinculado con la tradición bíblica podría funcionar como un mensaje efectivo en el espacio urbano de la ciudad para aquellas mujeres que se salían del marco normativo en el que habían sido encasilladas y funcionaba, al mismo tiempo, como representación del espíritu de la ciudad, una ciudad de gente blanca⁴⁴⁹. Se convirtió en el vehículo

⁴⁴⁸ Este autor cita al “americano Frank” un viajero de principios de siglo que menciona en sus apuntes que “Yo era el único extranjero entre un centenar de personas, y, sin embargo, en ningún auditorio americano habría habido mayor uniformidad en cuanto al color blanco de los concurrentes... Bogotá, es decididamente, una ciudad de gente blanca” (pág. 129). Curiosamente este libro tuvo dos reediciones; la primera, por Germán Arciniegas en 1926, año de la instalación de La Rebeca y posteriormente, para la celebración del IV Centenario de la fundación de la ciudad en 1938. El contenido ideológico que se tramitaba en estos discursos no era menor, teniendo en cuenta el marcado mestizaje presente en la ciudad.

⁴⁴⁹ Mujeres como María Cano, proclamada en 1925 como la flor del trabajo y otras más que participaron en eventos deportivos o en otros ámbitos como el de la cultura, a la par que los hombres, representaban una amenaza a las buenas costumbres y a la polarizada relación entre géneros. Al respecto dice Castro-Gómez

para poner en circulación, veladamente, postulados ideológicos de distinto orden enmarcados dentro de los principios estéticos neoclásicos que iban, para ese momento, en contravía de los promovidos por el arte moderno en boga y a los que se oponía el ministro Laureano Gómez y que funcionaron articulados al templete de Simón Bolívar que dialogaba a la distancia con la escultura recreando un escenario claramente pintoresco⁴⁵⁰. En este sentido, la ideología conservadora del momento, los preceptos de orden religioso⁴⁵¹ sumados al discurso higienista en su vertiente racial, fundieron todo en una sola imagen en el renovado espacio urbano bogotano. Pero, contrario a lo que se pretendía, La Rebeca terminó escandalizando a las pacatas damas de la capital y en un giro dialéctico la escultura comenzó a ser apropiada simbólicamente bajo otros presupuestos, tal como señalan Vidal y Pol (2005).

Así, por ejemplo, La Rebeca fue recreada en un artículo de la *Revista Fantoches* en Julio de 1926 como la *Náyade de San Diego*, en un entorno rodeada de vegetación, asimilada a una campesina del altiplano y vestida con sombrero, manto, alpargatas y reemplazando el ánfora por un *burro* de chicha. El humorístico apunte iba dirigido a las señoras católicas indignadas por la desnudez de la escultura que responsabilizaron a la Sociedad de Embellecimiento por el desafuero de permitir su instalación (ver figura 3-16). Este gesto del dibujante, nada gratuito, llama la atención pues, mucha parte del campesinado del altiplano colombiano, ha sido producto del mestizaje.

La relación de la ciudad con este monumento se transformó a lo largo del siglo XX. Fue notoria su “adopción” por parte de los gamines bogotanos en la década de los años 60’s y 70’s, reseñada continuamente por los periódicos de la ciudad. Esta costumbre se perdió con el paso de los años y ahora son pocos los indigentes que acuden al lugar con ese propósito.

(2009) que “el feminismo representa, entonces, un buen ejemplo de aquellas movilidades indeseadas por ciertos sectores de la élite, pero en esta categoría entraban también los movimientos obreros, sobre todos los inspirados en el socialismo” (pág. 94).

⁴⁵⁰ Según Gutiérrez (2017), “Para Laureano Gómez el papel purificador del mal gobierno nacional lo tenía el clero, que poseía la ventaja de ser la única fuerza social que no había sido corrompida por los intereses personales” (pág. 32). De acuerdo con esta autora, la ideología higienista se valió de distintos argumentos científicos como la teoría bacteriana de Pasteur y también de otras teorías consideradas en ese momento como científicas que abordaban el tema de la raza que se sumó al ejercicio de una moral por parte de los médicos higienistas que les “enseñaba” a las personas cómo debían vivir bajo ciertos preceptos. Estas prácticas hacían parte esencial de los ideales de progreso que se impulsaban como política de estado.

⁴⁵¹ Que venían asegurados para su transmisión desde la firma del concordato por los promotores de la regeneración al entregar la educación a las comunidades religiosas.

Figura 3-16:

La Náyade de San Diego, gamines y publicidad



Nota. Tomado de: Revista *Fantoches* 1926, Diario *El Tiempo* 1972 y Museo de Bogotá; Número de registro: 11820. Rodríguez, Manuel H. (1920 - 2009) *La Rebeca* 1964. Fotografía. Negativo B/N (Acetato) 6 x 6 cm

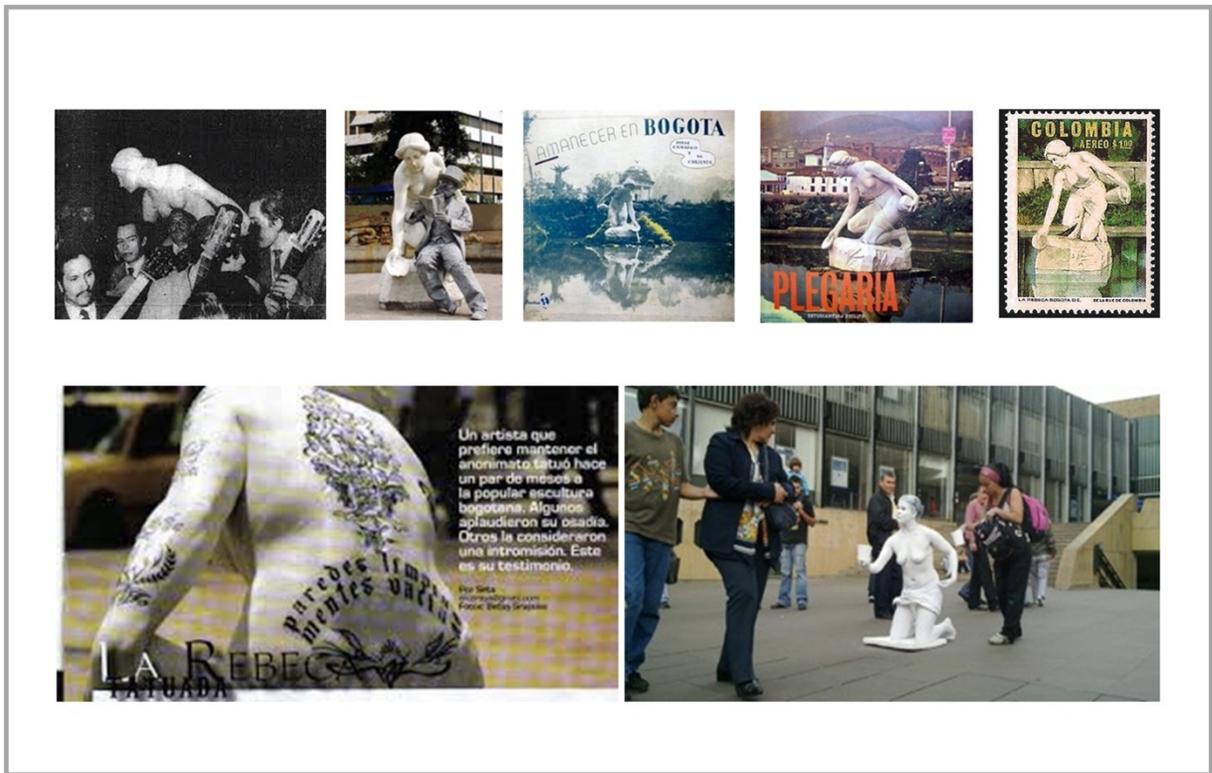
La Rebeca se convirtió, por efecto de esas apropiaciones como una suerte de espejo de la ciudad y como la depositaria de múltiples querencias, situación que no ha sucedido con otros monumentos. Ha aparecido vinculada con la publicidad y con acciones espontáneas que han incluido desde serenatas hasta performances por parte de artistas y colectivos de distinta naturaleza (ver figura 3-17). De manera simbólica, la escultura ha deambulado por otros espacios de la ciudad como la carrera séptima en actos performativos que llaman la atención sobre este monumento como memoria viva de la ciudad. En todos los casos, la escultura se ha reconfigurado pasando por el tamiz cultural de los habitantes de la ciudad que la construyen y deconstruyen una y otra vez para su apropiación.

Retomando el argumento de Owen (1991) en cuanto a lo alegórico, La Rebeca deviene ella misma en una suerte de palimpsesto. Así, entra en el espacio urbano bogotano reforzando el efecto

emulador del ideario político y religioso tanto como el de los discursos sobre la raza que a su vez son palimpsesto de otros idearios políticos, religiosos y raciales. Esta analogía se traduce en que tanto la escultura como el espacio urbano que la envuelve tienen múltiples escrituras bajo la piel que, como se ha visto, se transparentan dejando entrever significados perdidos. Puede decirse, entonces, que los discursos que sostienen el conjunto escultórico se fundamentaron en dos fuertes tendencias que marcaron el fin del siglo XIX y el inicio del siglo XX. Se trató, en este caso, de las ideas que promovían el progreso como horizonte, de una parte, y por otra, el discurso higienista, ya mencionado, que se sustentaba en postulados científicos⁴⁵².

Figura 3-17:

Acciones con La Rebeca y sus apropiaciones



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo*, Discos Philips, filatelia colombiana y performance callejero

Las ideas vinculadas con el progreso, en su vertiente relacionada con el embellecimiento, hacen parte del modelo de *ciudad burguesa* que señala José Luis Romero (1976) y con la *ciudad de los*

⁴⁵² Según Silvia Arango (2012) “La generación científicista será la encargada de culminar el prolongado proceso decimonónico de conformar las unidades nacionales, al delinear los perfiles precisos de sus imágenes y de sus historias patrias” (pág. 18) Esta generación de arquitectos la sitúa Arango (2012) entre 1870 y 1919.

monumentos a la que alude Germán Mejía (2013) del que hacen parte Neptuno y las otras figuras del estanque que pertenecen a las primeras etapas del parque. Las acciones que se vinculan con los discursos conmemorativos de nación donde la política y la estética se conjugan como parte de los procesos transformadores que tomaron distancia del pasado colonial hacen parte de lo que Romero (1976) relaciona con la ruptura de los cascos antiguos como principio modernizador⁴⁵³. Así mismo, representó según el autor, la construcción de grandes parques y avenidas, el ensanchamiento de las vías y generar capacidad de asombro entre los viajeros. Estas acciones estuvieron acompañadas de las celebraciones de los centenarios independentistas que recurrieron al uso de un gran repertorio estilístico para reconocer a sus héroes y sentar los rumbos políticos e ideológicos de las nacientes repúblicas.

Sin embargo, en el caso de la Rebeca no se trataba de la conmemoración celebratoria de un héroe del pasado, sino, más bien, de introducir un nuevo vehículo emisor de mensajes con una carga política y estética muy precisas. Pero, esa carga discursiva, fue transformada por la dialéctica del progreso que la desplazó rápidamente por efecto de la vorágine modernizadora a quedar atrapada en la dicotomía que señala Didi-Huberman (2014) en ser figura y estar en proceso de desfiguración. La Rebeca establece una relación dual con su contexto pues con la alteración del plano de la ciudad, al modificarse las relaciones que mantenía con aquello que la rodeaba, puso en tensión esa condición de figura. Es decir, su categoría de signo que se ha ido desvaneciendo a medida que el espacio que la contiene cambia de sentido. La paradoja emerge, pues mientras se desvanece como discurso estético y político, ella, se resignifica como memoria y patrimonio.

Esta misma suerte han corrido los otros monumentos que acompañaron a La Rebeca que se perciben como una suerte de restos esparcidos donde se crearon los escenarios para representar los ideales de la república que pretendía moverse en la dirección que orientaba la modernidad deseada⁴⁵⁴. Estas ideas se alimentaron de distintos referentes como el diseño de espacios urbanos

⁴⁵³ Al respecto, el autor señala que “dentro de ese esquema se introducía una vocación Barroca -un barroco burgués- que se manifiesta en la preferencia por los edificios públicos monumentales con una amplia perspectiva, por los monumentos emplazados en lugares destacados y también por una edificación privada suntuosa y de aire señorial” (pág. 275).

⁴⁵⁴ Hall (1996) señala que los modelos en la mayoría de ciudades fueron la reconstrucción de París hecha por Haussmann y la construcción del Ringstrasse de Viena. El ciclo de este modelo pasará por las ciudades norteamericanas y culminará con los regímenes totalitarios europeos de los años treinta con una gran influencia en las ciudades latinoamericanas. Bandarin y Van Oers (2014) en su libro *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*, recogen una cita de Spiro Kostof quien afirma que “los métodos “haussmannianos” nunca desaparecieron realmente: podemos encontrar sus trazas en la obra que Robert Moses realiza en New York en la década de los 50, así como en numerosos proyectos de “renovación urbana” llevados a cabo en Europa” (pág. 38).

que introdujeron un modelo de naturaleza domesticada y ajardinada a la manera de los grandes parques que se estaban construyendo en otras ciudades como New York con las propuestas de Frederick Law Olmsted (1822-1903) y, por supuesto, el modelo Haussmann que guio muchas de las acciones urbanas de inicios de siglo en las ciudades latinoamericanas⁴⁵⁵. En este proceso, que tiene su punto más destacado en la celebración del Centenario de la Independencia en 1910 confluyen en una misma dirección los discursos políticos y económicos de corte progresista, sobre todo los que involucraban la naciente industria, los ideales políticos que utilizan el repertorio de los monumentos para transmitir contenidos ideológicos y la experiencia estética como factor de reconocimiento social.

Figura 3-18:

Primera Inauguración del Parque del Centenario



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo* 1938 y Biblioteca Luis Ángel Arango, fotografía de Gumercindo Cuellar

Sin embargo, existen diferencias sutiles entre las décadas del diez y del veinte⁴⁵⁶. La del diez, marcada definitivamente por las celebraciones centenaristas y un afrancesamiento en las costumbres

⁴⁵⁵ Al respecto pueden estudiarse las obras diseñadas en el sur del continente por los paisajistas citados Édouard André, Eugène Courtois y Charles Thays, así como los de Joseph Bouvard o Jean Claude Nicolas Forestier, por nombrar algunos. Sonia Berjman (1998) citando a Dominique Jarrasé dice que: “La gran revolución urbanística impulsada por Napoleón III a mediados del siglo XIX en París con la ejecución del plan Haussmann estableció “un verdadero sistema jerarquizado y ramificado en toda la capital que le confiere su originalidad” incluyendo bosques suburbanos, parques intramuros, *squares* y plazas” (pág. 23).

⁴⁵⁶ Según Romero (1976) “Las nuevas burguesías se avergonzaban de la humildad del aire colonial que conservaba el centro de la ciudad y, donde pudieron, trataron de transformarlo sin vacilar, en algunos casos, en demoler algunos sectores cargados de tradición...Donde se pudo...se procuró organizar el desarrollo las zonas adyacentes al centro tradicional y el de los nuevos barrios de acuerdo con los modernos principios

está más cercana al espíritu de la Belle Époque. La del veinte, que podría asumirse como más heterogénea y ligada a la consolidación de unas burguesías en ascenso, permite, de manera contradictoria, la aparición de esta mujer semidesnuda en un espacio público promovida por la ideología conservadora. Se mueve bajo otros derroteros y tiene en el ideario del progreso la fuente inagotable de la novedad para emitir discursos modernizadores que parecen tocar todas las esferas de la sociedad, aunque en algunos ámbitos con más velocidad que en otros. En el caso de los grupos minoritarios como la población de ascendencia afro, mestizos e indígenas, es decir los “no blancos”, esas acciones modernizadoras se movieron a unas velocidades extremadamente lentas.

En la transpolación de tantos discursos y modelos de ciudad, producto de esos procesos, es difícil, tal como señala Peter Hall (1996), tener certezas acerca de los orígenes exactos de su procedencia. Para este autor el tema de los discursos en los orígenes del urbanismo es ciertamente oscuro y difuso. Dice Hall (1996) que: “Los visionarios suelen hablar extraños idiomas, difíciles de interpretar; un sorprendente factor común en muchos de los grandes fundadores del urbanismo - aunque afortunadamente no en todos- es su incoherencia”. Razón por la cual muchas de estas ideas crearon lo que el autor define como una madeja difícil de desenredar. Así mismo, podría decirse de los discursos que se mueven amparados por las ideologías políticas, religiosas y por los factores económicos. Sin embargo, esto no impide develar el entramado de esas líneas en tensión que se producen entre unos y otros.

Si se retrocede más atrás en el tiempo para descubrir cómo era la ciudad que precedió a La Rebeca se deben encontrar sustratos más profundos. Este lugar de la ciudad, fue intervenido a finales del siglo XIX, de acuerdo con la propuesta del alcalde Zenón Padilla que impulsó la construcción del Parque del Centenario⁴⁵⁷ para celebrar el natalicio del Libertador Simón Bolívar donde fue instalado inicialmente el estanque en piedra con la talla de Neptuno que muchos años después contendría a La Rebeca en su centro. Ambos parques, el del Centenario y el de la Independencia como parte de esa “modernidad deseada”, estaban en concordancia con lo que manifiesta Eduardo Posada Carbó⁴⁵⁸ (2013) al citar lo publicado en *El Gráfico*: “«Con la nueva centuria —observaba El Gráfico, el 6 de agosto de 1910—, el país está, si de veras honra a sus fundadores, intelectual y materialmente obligado a entrar en una vida de progreso»”. (pág. 589)

urbanísticos” (pág. 275). Esta tarea la enfrentó, de acuerdo con Silvia Arango (1989) la generación republicana que trasladará al medio colombiano una arquitectura europea de donde “no se tomaron los presupuestos teóricos, sino su cáscara ornamental...transmutada en retórica⁴⁵⁶” (pág. 103).

⁴⁵⁷ Ver Delgadillo (2017).

⁴⁵⁸ Ver 1910. *La primera celebración del centenario en Colombia* de Enrique Posada Carbó (2013).

Para este autor se buscó identificar a través de los héroes de la independencia los valores de la nueva república que se encontraba en un proceso que aún no se consolidaba. Pero, las celebraciones centenaristas⁴⁵⁹ tuvieron otras intenciones más veladas. En primer lugar, se promovió la reconciliación con España a la que se rindió reconocimiento por su aporte desde lo cultural y lo racial. Es decir, la conmemoración sirvió como escenario para reivindicar en cierto sentido el discurso colonialista, pues la celebración del centenario no valoró en primera instancia el pasado indígena como herencia, identidad y memoria.

De acuerdo con Posada (2013) el primer acto oficial fue un homenaje a España donde se rindieron tributos al fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada y a figuras destacadas de la colonia. Enviando un mensaje conciliador, en cierto sentido, se pretendía no insistir sobre las heridas que dejó la independencia. De acuerdo con el autor, en varios de los discursos se reivindicó la obra de España y su legado en América. «Deudores somos de nuestra civilización a la madre España», expresó el canónigo Rafael María Carrasquilla, en su oración en la basílica menor de la Catedral el 20 de julio. Esta postura vinculó el sentimiento patriota con la herencia española que se fundió y resignificó en una sola imagen de nación⁴⁶⁰.

De acuerdo con Doris Sommer (2004) cada época parece traer consigo un sentimiento particular, una manera de relacionarse con el mundo y esto se expresa, sobre todo, en la literatura. Al respecto señala que a finales del siglo XIX “cuando la prosperidad económica y las políticas “científicas” del Estado produjeron una división intelectual en el trabajo, el péndulo literario alejó a los escritores de los asuntos relacionados con el Estado” (pág. 21). Tal situación los eximió de sus responsabilidades políticas y “les permitió desarrollar el preciosismo del modernismo, sobre todo en poesía, o exilió a

⁴⁵⁹ Dice Posada Carbó (2013): “Si bien la feria industrial y agropecuaria sirvió de ocasión para alabar el espíritu empresarial y los esfuerzos del sector privado, el centenario se caracterizó por el empeño de sus organizadores en motivar el espíritu público. A fines del 1909, la Comisión se había dirigido a todas las municipalidades, exhortándoles para que celebrasen «dignamente nuestra independencia, prefiriendo las obras de utilidad pública, para proveer de agua abundante a la población». Un informe del gobierno señaló que, en muchos distritos, el 20 de julio se habían inaugurado edificios escolares, bibliotecas, museos, casas consistoriales, hospitales, plazas, mercados, y puentes, entre otras obras de utilidad general. Quizá exageraba. Pero ciertamente durante esos días de festejos en Bogotá, se inauguraron el acueducto de Chapinero y una fuente pública en la Avenida Colón que serviría de abrevadero y se mostraba como «modelo para construir otros que hacen falta en la capital” (págs. 584,585).

⁴⁶⁰ Raúl Román (2018) en su libro *Celebraciones centenarias. La construcción de una memoria nacional en Colombia* se refiere a este período en los siguientes términos: “La construcción del discurso político que se utilizó por estos años se fue ligando paulatinamente a una narración histórica fragmentaria e incompleta que fomentó otro campo de confrontación política, y se convirtió en núcleo de los esfuerzos por legitimar la toma de poder. De esta manera, tanto liberales como conservadores intentaron manipular la historia política y el partidismo de los años comprendidos entre 1850 y 1910” (pág. 103).

los narradores hacia las fronteras pesimistas del “naturalismo” (pág. 21). En esas pesimistas fronteras navegaron muchos autores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y por ello vale la pena traer a Juan Carrasquilla (1989) que cita un texto de Don José Manuel Marroquín⁴⁶¹ acerca de los alrededores del sector de San Diego y del primer Parque del Centenario que describe con estas palabras:

Dejó a su izquierda las dos filas de eucaliptos que corren paralelamente al camellón, entre este y la verja del Parque y el Parque mismo, que siendo algo de lo mejor y más lujoso que tiene la ciudad, es, no obstante, bien triste y sombrío, gracias a la abundancia y frondosidad de los pinos de impenetrable follaje; aquel hermoso templete del centro, en que debía campar alguna noble escultura, se ve vacío y degradado por las manchas negras con que el tiempo deslució la piedra de nuestras canteras; y a que tiene demasiado cerca la oscura y desahucada mole de Monserrate, cuyo manto de vegetación ruin y negruzca, con sus parches amarillos formados por las lluvias torrenciales y por el zapapico, semeja la capa desteñida y llena de desgarrones de un pordiosero (pág. 120).

Escritores como Marroquín (1986) en su novela *Pax* describía el entorno urbano de la Bogotá de inicios del siglo XX, creando el imaginario de un parque sombrío y un ambiente melancólico, sumado a la descripción de los cerros orientales que se alzan como una mole con vegetación “ruin y negruzca” que se cierne sobre la ciudad y que deberá esperar hasta las últimas décadas del siglo XX para ser resignificada desde los nuevos postulados ecologistas y conservacionistas. Los cerros aportan un universo de imaginarios, mitos y tradiciones, que, aunque siempre amenazados, se sostienen en esa resignificación constante que se nutre de tales discursos.

3.2.3 Una plazoleta fragmentada y rearmada sobre múltiples sustratos

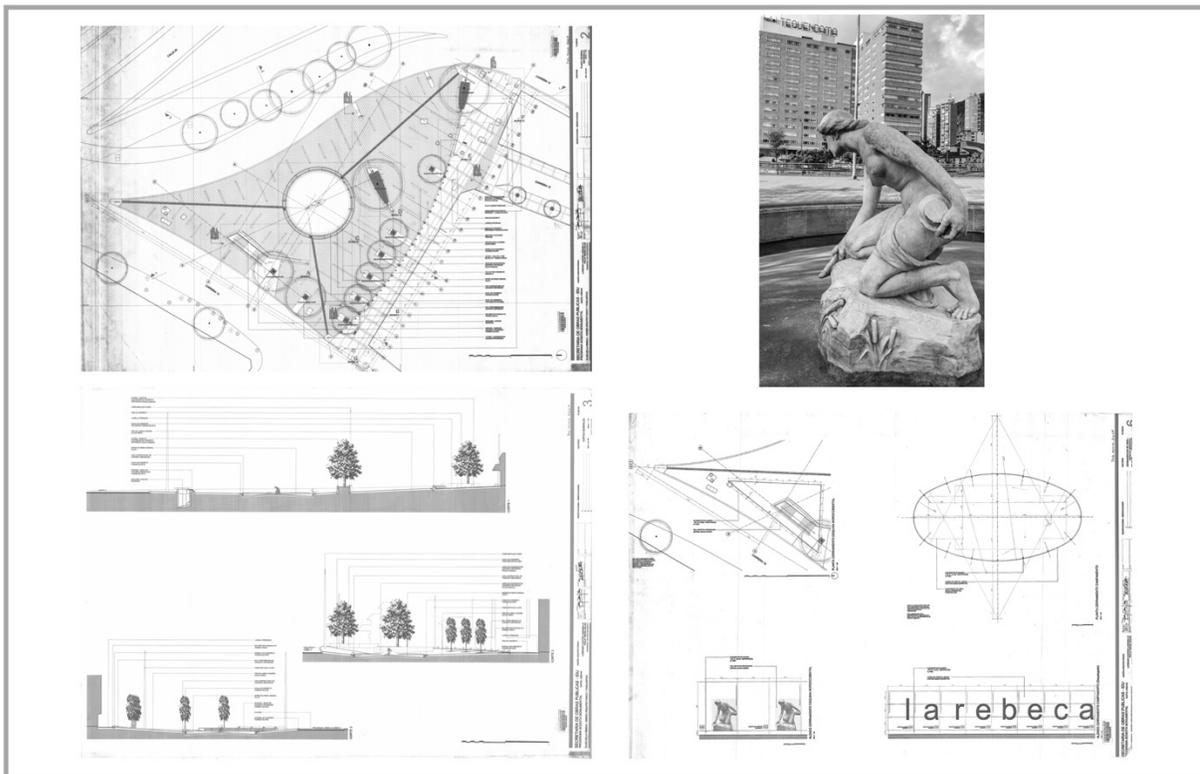
En este primer plano se percibe en su sustrato más superficial un área que fue intervenida para ajustarse a las obras del sistema Transmilenio, tanto por la carrera décima como por el túnel que se debió construir para interconectar las carreras trece y décima. Estas decisiones quedaron recogidas en un artículo del diario *El Tiempo* de Bogotá publicado en septiembre 6 de 1999. Allí se anunciaba el inicio de las obras con el título de *La Rebeca tendrá un nuevo trono* (Monroy, 1999). Algunos apartes señalaban que los diseños hechos por el consorcio Philip Weiss y Lorenzo Castro, fueron el resultado de un estudio que combina conceptos urbanos, históricos y de diseño (ver figura 3-19). Castro, para esa fecha era el director del Taller del Espacio Público del Departamento

⁴⁶¹ De su novela *Amores y Leyes* citado por Carrasquilla (1989).

Administrativo de Planeación Distrital y al respecto señaló que “fue necesario investigar a fondo la historia del monumento pues dentro del nuevo parque se contempla un desplazamiento de la pila y la escultura”⁴⁶². Si bien, el artículo hace mención a un parque, la realidad es que se trata de una plazoleta desnuda que conservaba la pileta y la escultura, pero desplazadas hacia un nuevo sitio⁴⁶³.

Figura 3-19:

Diseño Plazoleta de La Rebeca



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

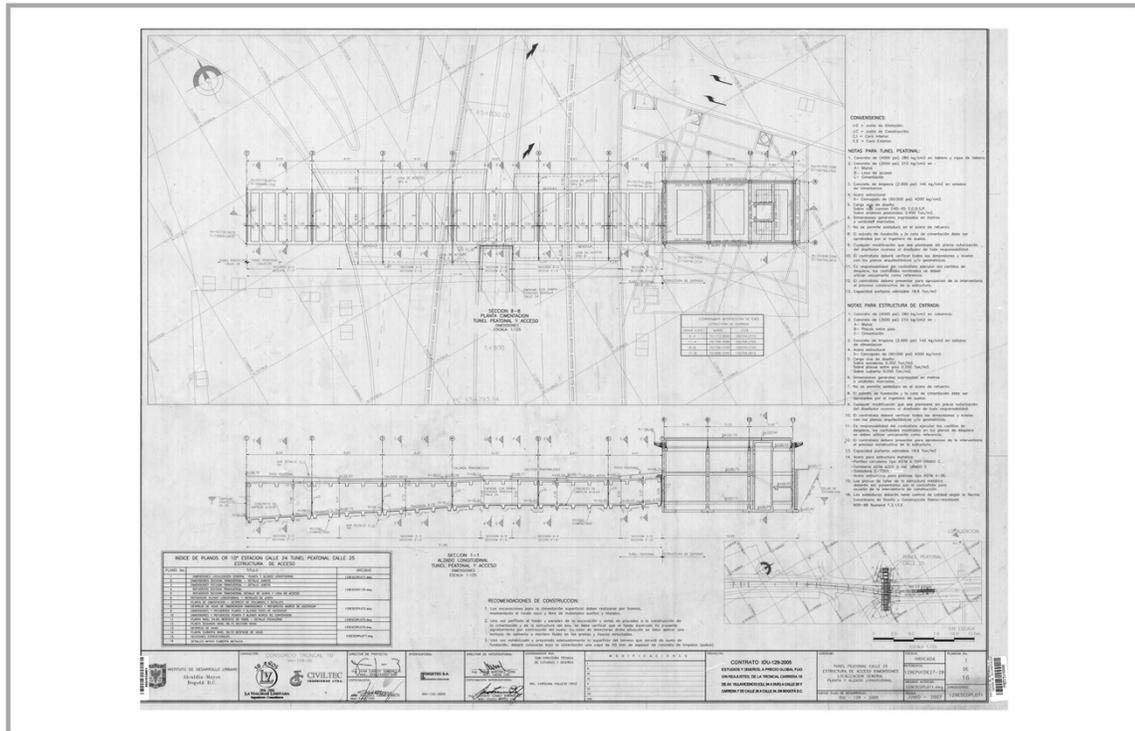
⁴⁶² Aclara la nota que: “Aunque los diseños quedaron listos en 1998, solo hasta este año se tomó la decisión de hacer la obra. Fue así como el Instituto de Desarrollo Urbano (IDU), dentro de sus proyectos de recuperación del espacio público, abrió licitación para adjudicar la construcción... El área del parque será de 3.100 metros cuadrados e incluye la reconstrucción total del piso que será en adoquín, la siembra de 8 eucaliptos pomarrosos, la instalación de postes de luz, de bancas en concreto, de bolardos-bancas y de un sistema de recirculación de agua. Se dejarán en su lugar dos frondosos árboles que acompañan a La Rebeca desde hace años: un caucho sabanero y un pimiento” Ver nota completa en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-901610>

⁴⁶³ Fuente Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Proyecto de Lorenzo Castro Jaramillo y Philip Weiss. Es de anotar que estos planos fueron modificados con la construcción del túnel de la calle 25 dejando el acceso al túnel en un lote esquinero en el costado occidental de la carrera trece.

Sin embargo, la nota aclara que el parque girará en torno a la pila, lo cual implica una especial atención por parte de los diseñadores en la reubicación del monumento y además que “El parque se extenderá desde la carrera 10 hasta la 13, es decir, que prácticamente se eliminará la carrera 12” (1999). Con la construcción del túnel peatonal que conecta las carreras trece y décima este diseño se modificó pues la vía que se eliminó fue la calle veinticinco⁴⁶⁴ (ver figura 3-20).

Figura 3-20:

Diseño del túnel bajo la plazoleta



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web: www.idu.gov.co

En el proyecto de intervención de la plazoleta es notoria la tendencia a “desnudar” los espacios públicos que produce un efecto adverso para este tipo de monumentos pues al despojarlos de los elementos naturales que los acompañaban originalmente, quedan sin una escenografía inmediata que los contengan y que es la que les proporciona su escala urbana. En los cortes que acompañan el diseño se alcanzan a insinuar las siluetas de algunos edificios como el de la Aseguradora del Valle, pero no existe ninguna intención para resolver el problema de la escala, todo lo contrario, parece

⁴⁶⁴ Fuente Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Ver contrato IDU-129-2005

que la idea era mantener la escultura en un nivel más cercano al peatón y conservarla tal como había estado instalada desde un inicio.

De acuerdo con estas decisiones, se eliminan en mayor medida el mobiliario urbano del espacio público con la intención de tener mayor control sobre él, tanto para ver como para ser visto mediante dispositivos de vigilancia como las cámaras de seguridad que se disponen estratégicamente para controlar lo que pueda suceder⁴⁶⁵. Estas acciones están soportadas, entre otras consideraciones, en la aplicación de los principios establecidos en la *Cartilla del Espacio Público* (1994) que desde el año 1993 impulsaba la idea de contar con un Plan Maestro de Desarrollo Urbano⁴⁶⁶ que se estructuró en el Taller Profesional del Espacio Público, bajo la dirección, en ese momento, del arquitecto Sergio Trujillo. En esta cartilla, se define la figura de la plazoleta como un espacio público caracterizado por la prevalencia de los elementos arquitectónicos que la componen estableciendo relaciones más próximas entre los edificios, el espacio público y los usuarios. Todo lo contrario, a lo que sucede con La Rebeca donde las edificaciones del contexto inmediato prácticamente se cierran a ella. Si bien, la cartilla pertenece a un momento anterior donde aún no había entrado en vigor el primer POT para Bogotá, la preocupación por los temas relacionados con el espacio público venía demandando mayor atención, en particular, para los sitios donde se encontraban monumentos instalados y que habían perdido paulatinamente su carácter simbólico. Pero este proceso de resignificación desde los postulados conservacionistas y patrimoniales de finales del siglo XX lleva a tomar decisiones donde prima la política de los mandatarios de turno y donde entran en juego temas económicos, de valor del suelo y las prioridades para definir los temas de ciudad. Vit Suzan (2017) citando a Lowenthal señala que el patrimonio en el mundo contemporáneo está inmerso en una lucha política que apunta a conformar la identidad cultural de un grupo particular. Esto se podría decir de La Rebeca en sus inicios, pero, en el presente, esta intención se despliega en direcciones distintas debido a las sucesivas resignificaciones. Para el autor, esta condición se manifiesta como una parálisis histórica que lleva a tomar posturas donde el pasado es considerado fijo y estable. En tal sentido, una plazoleta como esta hace evidente la crisis

⁴⁶⁵ Una decisión que está relacionada actualmente con el discurso de la ciencia, un discurso que tal como señala Wajcman (2011) se funda sobre la promesa de que se pueda ver todo: “Ver ya no es exactamente ejercicio de un sentido, ni un ansia, ni un conocimiento, ni un simple goce: es un derecho” (pág. 17), por tanto el discurso de la ciencia se instaura como una máquina de ver en el espacio público. Para Wajcman (2011) “la máquina de ver es la cultura misma” (pág. 17).

⁴⁶⁶ En el preámbulo, la cartilla señala que “Un proceso de renovación, ordenamiento y modernización se ubica como el estadio en el cual se pueden identificar las falencias y equivocaciones que ha sufrido la ciudad (...) Ordenamiento urbano significa claridad morfológica, consolidación y estabilización zonal, distensión social, eficiencia, ingredientes indispensables para el desarrollo económico y la modernización” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 1994).

en la interpretación de unas lógicas aplicadas al espacio público producto de la modernización de las estructuras urbanas, en este caso, representadas en una frágil memoria y en la entrada de unas nuevas lógicas producto de las políticas neoliberales de la globalización con los nuevos usos asignados al espacio público y sus prácticas. Es necesario entender que la última intervención de la Plazoleta hace parte de los discursos de democratización del espacio público previos a la entrada en vigor de los Planes de Ordenamiento Territorial (POT). Sin embargo, los resultados de esa intención de democratización en este lugar, como se aprecia al recorrer el sector, han tenido otros efectos. Uno de ellos es el escaso mantenimiento que afecta el lugar y que en algunos casos es “tomado” por colectivos como las barras bravas de un reconocido equipo de fútbol bogotano que ha intervenido el monumento afectando su materialidad. A diferencia de otros parques de la ciudad este espacio público no ha sido entregado en concesión a ningún privado y por lo tanto su administración depende del Distrito Capital lo cual conlleva a que el mantenimiento sea escaso o nulo. Pero para entender mejor las condiciones actuales y la respuesta en términos del diseño urbano para esta plazoleta se debe ir más atrás en el tiempo. Este proceso de fragmentación espacial a que fue sometido este sitio tiene su origen en unas teorías urbanas que se empezaron a implantar en la ciudad desde los años cuarenta del siglo pasado y que respondían al discurso del progreso en su vertiente más cercana a los postulados del urbanismo científico⁴⁶⁷. Sin embargo, estos discursos deben verse a la luz de los acontecimientos de la época pues varían en matices e intenciones y van a ser apropiados de acuerdo con unas condiciones específicas para la ciudad que estarán determinadas por decisiones políticas y mediadas por las condiciones económicas imperantes en el momento.

3.2.4 Un parque incómodo que no desaparece del paisaje urbano

Para continuar en este plano y antes de indagar en el tema vial, vale la pena retornar al momento de la última reforma que sufrió el Parque del Centenario en 1926 cuya remodelación estuvo a cargo del Ministro de Obras Públicas Laureano Gómez, de acuerdo con el plano adjunto, momento en el cual aparece en escena la escultura de La Rebeca⁴⁶⁸. Este diseño de parque, similar a muchos de la

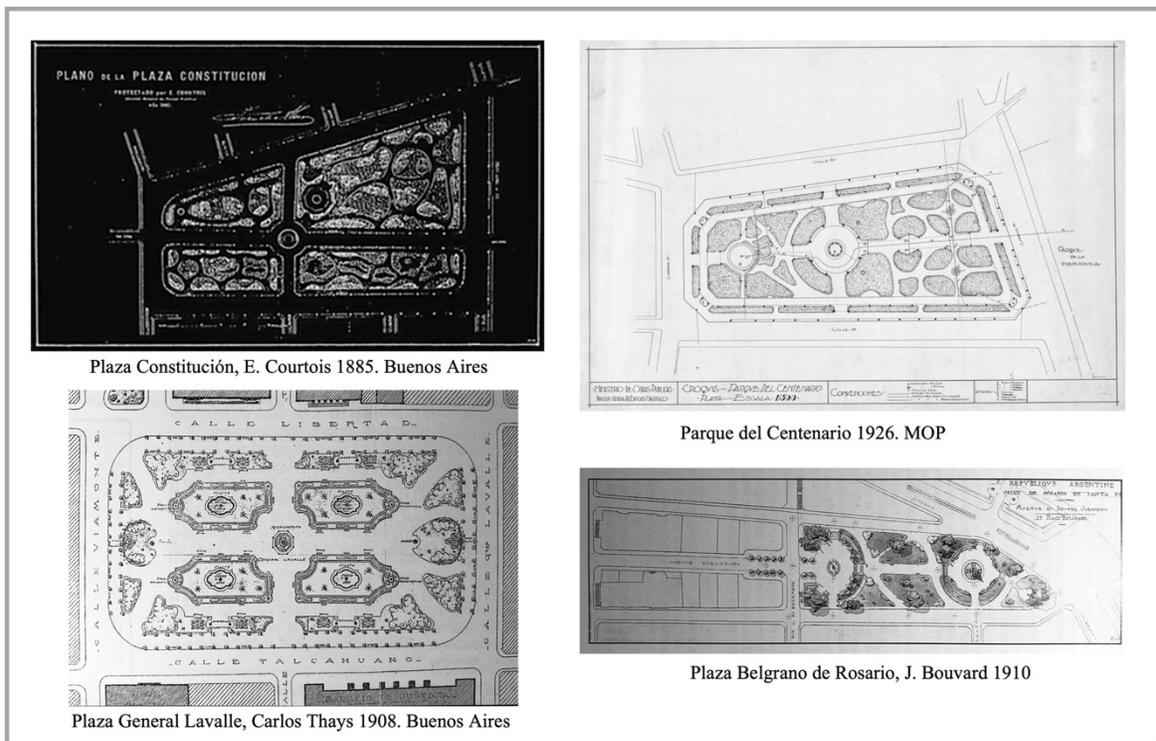
⁴⁶⁷ Podría decirse que este momento, siguiendo a Silvia Arango (2012) estaría en cabeza de los arquitectos de dos generaciones: la panamericana y la progresista.

⁴⁶⁸ Al respecto señala Claudia Cendales (2009) que: “El primer parque concebido como tal, y no como resultado de la transformación de una plaza colonial, fue el Parque Centenario. Construido a raíz de la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar en 1883, debía “perpetuar la gratitud del pueblo colombiano al Libertador”. Para la construcción del parque, que sería destruido en 1957, se destinó un terreno localizado, en ese entonces, en el extremo norte de la ciudad, entre las carreras 7ª y 13 y las calles 25 y 26. Se trataba de un terreno triangular, cuyo diseño se caracterizaba por una rígida simetría. Un eje lo atravesaba en dirección oriente-occidente. En la mitad del parque se encontraba un área circular, cuyo centro fue destinado a erigir un templete de piedra diseñado por el arquitecto Pietro Cantini, que debía alojar una estatua de Bolívar. El parque debía ser encerrado por una verja y tener acceso por cuatro portales, uno a cada uno de sus lados” (pág. 95).

época, se podría inscribir dentro de los principios que planteaba Carlos Thays para la Plaza General Lavalle de Buenos Aires en 1908. De acuerdo con Berjman (1998) cumpliría los principios del estilo clásico francés: líneas rígidas, simetría y con un punto focal en un monumento. En el caso del Parque Centenario, el eje remata en el Templo del Libertador y más allá en La Rebeca. Otro ejemplo similar está en el Parque de la Plaza de la Constitución de Buenos Aires proyectado por Eugène Courtois en 1885 bajo parámetros similares⁴⁶⁹ (Ver figura 3-21).

Figura 3-21:

Diseños de Carlos Thays y Eugène Courtois para Buenos Aires, diseño Parque del Centenario en Bogotá y de J. Bouvard para Rosario



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación Parque del Centenario CO.AGN.SMP.1, REF. 149 <http://consulta.archivogeneral.gov.co/ConsultaWeb/imagenes.jsp?id=3251578&idNodoImagen=3251579&total=1&ini=1&fin=1> y Sonia Berman (1998)

⁴⁶⁹ Berjman (1998) cita el libro de Édouard André *El arte de los jardines* donde establece claras diferencias para el diseño de parques en el trazado alemán, el inglés y el francés. Este último había sido expuesto en París en 1867 (pág. 63). Es importante anotar que André visitó Colombia en 1875 como parte de una misión del Gobierno francés llamada “Le Tour du Monde”. La autora señala que en ese viaje por Colombia, Ecuador y Venezuela clasificó y recolectó alrededor de 3.400 especies. El viaje de André coincidió con el apogeo de la llamada República Radical de Colombia que estuvo presidida por el humanista y gramático Santiago Pérez. Ver *Viajeros extranjeros en Colombia* (Humboldt & otros, 1970, págs. 199, 234) donde se encuentra el relato del viaje de André por el sur del país.

En reportaje al diario El Espectador el 20 de Julio de 2010, Gabriel Pardo, quien para la época era el director del Instituto de Patrimonio Distrital, le contó al periodista Santiago La Rotta que el vecino Parque de la Independencia fue tal vez el primer lugar en donde se hizo un diseño de jardines contratado. El encargado de ejecutarlo fue el primer inmigrante japonés⁴⁷⁰ que hubo en Colombia, que a su vez introdujo especies vegetales nuevas en el paisaje bogotano”.

Por otro lado, los discursos que dan origen a esta intención de mejorar las condiciones urbanas se deben en parte a las Sociedades de Embellecimiento y Ornato, denominadas Sociedades de Mejoras y Ornato con posterioridad que, de la mano de personajes como el ya citado Ricardo Olano Estrada y su revista Progreso, impulsaron no solo obras destinadas al embellecimiento de las ciudades colombianas, en especial Medellín y Bogotá, sino que pusieron en circulación los nuevos enunciados derivados del *City Planning* y otras propuestas urbanas que se formalizaron en los planos de Medellín futuro en 1910 y Bogotá en 1923 / 1925⁴⁷¹.

Las Sociedades de Embellecimiento y Ornato pretendieron, como su nombre lo indica, implementar un modelo de ciudad que se alimentaba de la estética finisecular de las ciudades europeas acompañadas de una serie de monumentos para acompañar el ejercicio de las nuevas prácticas burguesas cuyo accionar estuvo dirigido a transformar el árido paisaje urbano de la ciudad colonial. Un nuevo espacio urbano que para ese momento se compuso con una serie de elementos que involucraron naturaleza, monumentos y alegorías como vehículos de transmisión de las ideas progresistas. Ahora bien, este parque para los años cuarenta, es decir, en menos de veinte años, ya se empezaba a ver amenazado por el deseo modernizador de abrir grandes avenidas que confluían o que lo habrían de fragmentar como se verá a continuación.

3.2.5 Las vías del deseo modernizador

Las dos obras emblemáticas producto de ese urbanismo científico y relacionadas con la nueva ordenación urbana⁴⁷² que afectaron este sitio y contribuyeron a dar la forma actual a este espacio

⁴⁷⁰ El ciudadano japonés al que hace referencia Gabriel Pardo es Tomohiro Kawaguchi, según los registros de la época. <https://www.elespectador.com/impreso/bogota/articuloimpreso-211611-cien-anos-despues>

⁴⁷¹ Ya mencionados para la Paradoja de la Geografía vs la Ocupación.

⁴⁷² Carlos E. Hernández (2004) señala que Bogotá contó con varias propuestas a nivel urbano que pretendían encauzar la ciudad en el “enfoque moderno”. Citando a Alberto Saldarriaga menciona los siguientes: “El Plan Soto-Bateman de 1944, que plantea la primera norma de zonificación para la ciudad; el Plan de la Sociedad Colombiana de Arquitectos de 1945; el Plan vial de la Revista *Proa* de 1946; la *Ley 88 del 26 de diciembre de 1947*, que ordena la elaboración del Plan Regulador de Urbanismo en cada municipio con más de 200.000

urbano fueron la construcción de la carrera décima y la calle veintiséis, dos obras que requirieron para su construcción de la desaparición no solo del Parque del Centenario y parte del Parque de la Independencia, sino de muchas otras edificaciones como la iglesia de Santa Inés en la carrera décima. Estas acciones estuvieron orientadas por la Oficina del Plan de Bogotá gestionada por el alcalde Fernando Mazuera Villegas mediante el Acuerdo 88 de 1948 que permitió contratar urbanistas reconocidos para trazar el nuevo rumbo de la ciudad posterior a los hechos del 9 de abril de 1948⁴⁷³. Al respecto, dice Carlos Arbeláez Camacho (1980) que bajo la dirección de Herbert Ritter “se preparó una detallada recopilación analítica que diagnosticaba la enfermedad urbana y proponía un tratamiento a base de soluciones de carácter general, visualizando un problema de conjunto y no parcializado, como era costumbre en Bogotá (pág. 10)”

La discusión sobre los trazados de las nuevas avenidas y las acciones que afectarían el sector que se conoce hoy como Centro Internacional y el área que ocupó el Parque del Centenario se pueden rastrear en diversas fuentes, pero es de particular interés recordar los editoriales de la revista *Proa*⁴⁷⁴, en cabeza de Carlos Martínez (1948), donde sostenía que había que atacar el “urbanismo medieval” que se había impuesto en la ciudad y que estaría encarnado principalmente en las propuestas que había adelantado Karl Brunner desde mediados de los años treinta del pasado siglo. En los planes de este último estaba conservar el parque como se puede observar en los planos que se incluyen en el segundo tomo de su *Manual de Urbanismo*. Sin embargo, esta idea se dejó de lado para privilegiar el discurso del progreso con el deseo de contar con grandes avenidas para el desplazamiento vehicular. El paisaje urbano actual es, en parte, resultado de estos acuerdos y desacuerdos que terminaron por cercenar el parque dejando solo un pequeño fragmento de espacio público donde se dejó instalado el conjunto escultórico y que dio paso a la construcción de las altas edificaciones que la acompañan.

En el artículo *El caso clínico de Bogotá* publicado en la Revista *Proa* en 1948 en la sección *segunda lección de urbanismo*, se menciona que, desde 1915 se dio inicio en la ciudad a “la etapa

pesos de presupuesto; cuyo objetivo es la reconstrucción de Bogotá y “los ensanches fragmentarios realizados por el Plan de Ordenamiento de Bogotá entre 1933-1950 Bogotá Futuro” (pág. 69)

⁴⁷³ Señala Carlos Arbeláez Camacho (1980) que posterior a los sucesos del 9 de abril de 1948 “Se explicó a la Autoridad cuál debía ser el “modus operandi”, y una vez aceptados estos puntos de vista, fue creada la OFICINA DEL PLAN DE BOGOTÁ por gestiones realizadas ante el Concejo Municipal por el entonces Alcalde de la ciudad Dr. Fernando Mazuera” (pág. 9). Publicado originalmente en la Revista “Pórtico” No 8 – 1952.

⁴⁷⁴ Ver artículo completo en Revista *Proa* No 10 (1948)

de los planos criminales o época de URBANISMO FEUDAL⁴⁷⁵ con sus secuelas de desorden e ignorancia que caracterizan la evolución morfológica de la ciudad en los últimos 30 años⁴⁷⁶” (pág. 11). Esto por supuesto también incluía al plano de *Bogotá futuro* de 1923 y las sucesivas decisiones tomadas a nivel urbano hasta la llegada de Karl Brunner en 1933⁴⁷⁷. Premonitoriamente, este último escribió en el proemio del segundo tomo de su *Manual de Urbanismo* (1940) que “En nuestros tiempos abundan los proyectos urbanos de vastas proporciones; pero también los contra-proyectos, las modificaciones y las revocatorias” (pág. II).

Mientras las propuestas de Brunner (1940) estaban más ligadas a la idea de los Planes Reguladores y al City Planning como consta en la bibliografía del manual, la visión de Carlos Martínez y sus seguidores estaba orientada hacia el urbanismo científico⁴⁷⁸. De hecho, en el artículo citado, se menciona que “El urbanista es un médico de ciudades” que debe contar con una historia clínica de la ciudad para poder ofrecer un diagnóstico y poder “medicinar” (pág. 11). Estas tesis se inscriben en las ideas del nuevo urbanismo que Le Corbusier (1976) promovía con el ánimo de que “si aparece a tiempo una doctrina coherente, todos estos nuevos profesionales del urbanismo quizás hallarán en ella una luz capaz de iluminar su camino” (pág. 16). Esa luz, que irradiaba de los postulados del nuevo urbanismo⁴⁷⁹ iluminaría, en parte y con sus propias particularidades a Bogotá, confirmando los deseos de Le Corbusier (1976) cuando afirmaba que “Bastará con algunos años de florecimiento para que los caracteres locales aparezcan con toda naturalidad en estas cosas, impuesto tanto por el clima como por las costumbres” (pág. 46).

⁴⁷⁵ En mayúsculas en el original. Ya en Buenos Aires en 1907 había surgido una polémica similar frente a la propuesta del Plan Bouvard de trazar vías diagonales para la ciudad al que se oponía Viktor Jaeschké. Ver (Berjman, 1998, págs. 179, 191).

⁴⁷⁶ Andreas Hofer (2003) menciona que “En su disertación Brunner criticó la práctica del urbanismo del siglo XIX, cuestionando las aplicaciones exageradas de modelos de la arquitectura medieval y la ambición de alcanzar estructuras urbanas con énfasis en las formas artísticas y armónicas” (pág. 79)

⁴⁷⁷ En los planos urbanos para este sector Brunner tenía otras consideraciones (ver figura 3-22).

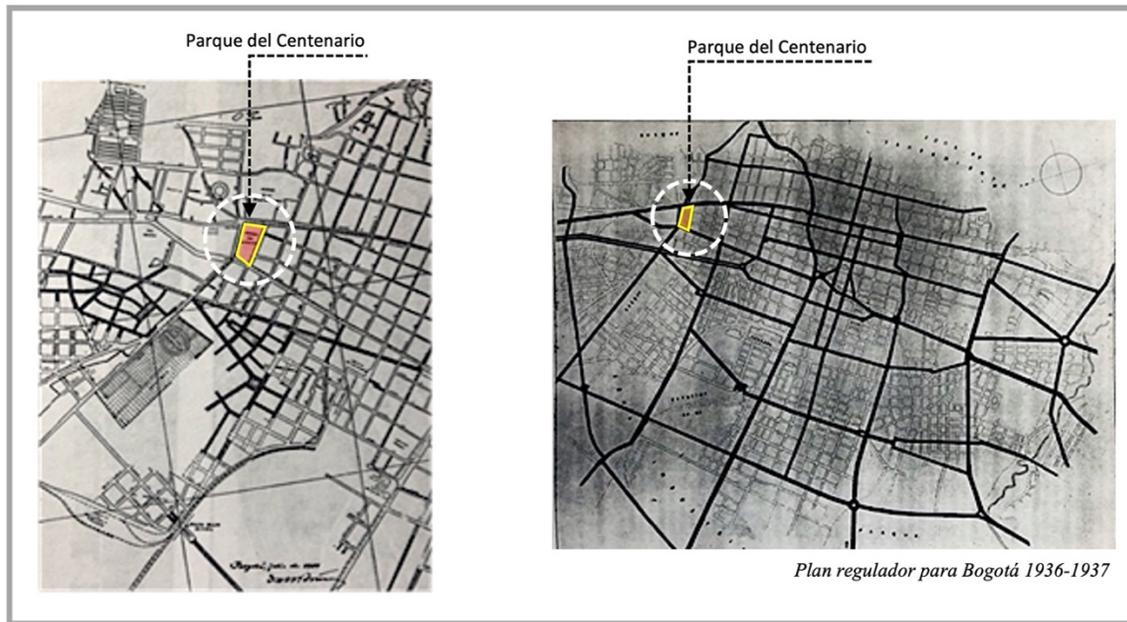
⁴⁷⁸ Carlos García Vázquez (2004), dentro de su interpretación de la visión culturalista, incluye varias capas de ciudades, entre ellas, la ciudad planificada. Al respecto, señala que: “Durante más de setenta años, el Plan General de Ordenación Urbana fue considerado como la columna vertebral del urbanismo, la figura legal encargada de trasladar a la realidad las teorías urbanas del Movimiento Moderno” (pág. 14). Las ciudades que hacen parte de la visión culturalista según García Vázquez (2004) son: la de la disciplina, la planificada y la poshistórica.

⁴⁷⁹ Señala Le Corbusier (1976) que “En Johannesburg (Transval), la Facultad de Arquitectura de la Universidad está totalmente entregada a la doctrina de los CIAM. Londres se adhiere a ella en 1932 (inmuebles, exposiciones, proyectos de urbanismo londinense). En México, gran número de construcciones. En Río de Janeiro, un grupo CIAM muy activo construye el Ministerio de Educación Nacional y de Salud Pública, hace el proyecto de la Ciudad Universitaria y de buen número de edificios públicos. Igual actividad en Uruguay y Argentina” (pág. 46)

Karl Brunner (1940), por el contrario, planteaba en su manual que, el trazado de las vías debía obedecer, en primera instancia, a “exigencias locales, cualquier árbol desarrollado, arroyos o cañadas de cierto valor paisajista, hoyadas, bosques o parajes peñascosos, pueden y debe dar motivos para modificar el sistema rígido del trazado y adaptarlo a las características del lugar” (pág. 203), es decir, que para este arquitecto existía un interés por considerar los elementos naturales como atributos que debían ser incorporados en el diseño urbano⁴⁸⁰ (Ver figura 3-22). En este sentido, el parque se consideraba una permanencia que debía conservarse, sin embargo, en el paisaje urbano actual solo quedó la huella del fragmento de plazoleta y un gran vacío urbano que fue ocupado por los viaductos de la calle 26 y la ampliación de la carrera décima. Brunner (1940) acudía también a la idea de un orden estético basado en el modelo de la City Beautiful pues en las grandes avenidas debería intervenir “el arte urbano que exige vías amplias en ciertos lugares, por consideraciones arquitectónicas o estéticas, y que van formando avenidas anchas o plazas por motivo del embellecimiento urbano” (pág. 200).

Figura 3-22:

Propuestas de Karl Brunner



Nota. Tomado de: *Manual de Urbanismo* (1940). Detalles planos intervenidos por el autor

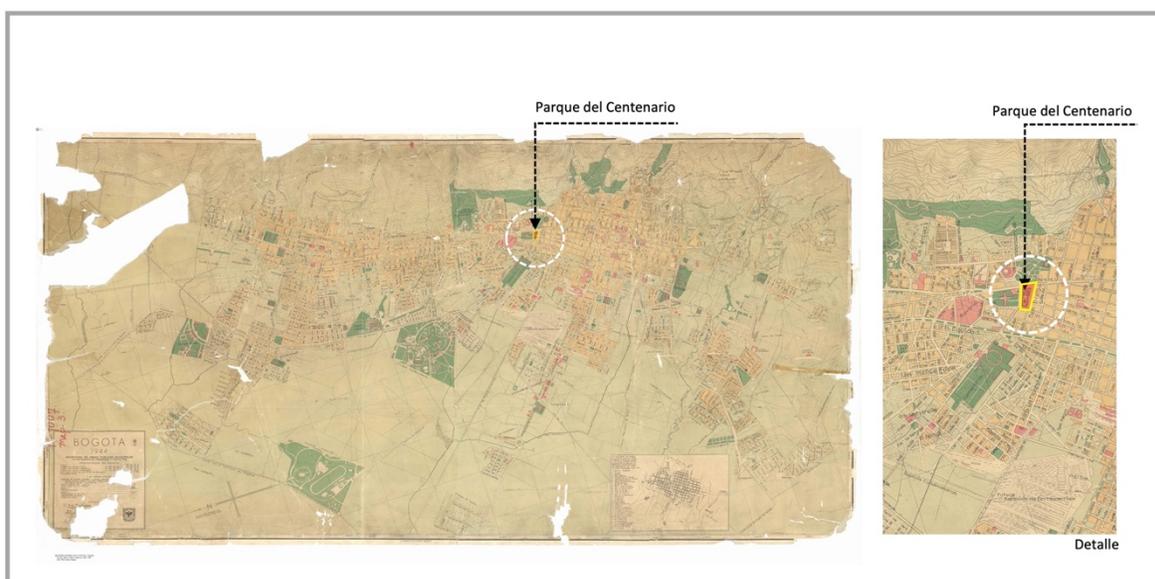
⁴⁸⁰ En este acercamiento se puede observar la propuesta de Brunner para el sector de San Diego y alrededores. El Parque del Centenario se mantiene con su forma original. En la imagen de la derecha para el *Plan regulador para Bogotá 1936-1937* se mantienen con su forma original los parques del centenario y de la independencia. Tomado del Manual de urbanismo Segundo Tomo de Karl Brunner (1940).

La postura de *Proa*, en el artículo citado, consideraba que las vías debían ser rectas y sin obstáculos. Allí se recoge la experiencia del trazado colonial que presentaba “una morfología ordenada” cuya característica principal hasta 1915, había sido de “LÓGICA Y ORDEN”⁴⁸¹.

Estos planes se modificarían en el año de 1944 con el Plan Soto-Bateman. Sin embargo, en el plano de Bogotá de ese año todavía aparecen los trazados propuestos por Brunner, ya citados, así como ambos parques. En el segundo plano, se pueden ver todavía (en líneas punteadas) los trazados del plano de 1934 propuesto por Karl Brunner (Ver figura 3-23).

Figura 3-23:

Plano de Bogotá 1944



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación Sección: Mapas y planos, Mapoteca 3, Ref. 1007 Año 1944. Detalle plano intervenido por el autor

Según García Vázquez (2004) tales ideas tienen un antecedente en lo que denomina iluminismo neopositivista. Una visión de mundo que se renueva debido a la crisis de la segunda guerra mundial mezclada con otras formas de pensamiento como el estructuralismo y la fenomenología⁴⁸². Pero en

⁴⁸¹ En mayúsculas en el original. Ver artículo completo en Revista *Proa* No 10 (1948)

⁴⁸² Dice García Vázquez (2016) que muy posteriormente (en la década del 70) y debido a la crisis del petróleo, “la nostalgia por el pasado (propia del humanismo)...entró en declive ante la consolidación del proceso de modernización, que dejó de ser una opción para convertirse en una realidad, por otro lado el proyecto de racionalización de la sociedad, liderado por la segunda (el iluminismo) fue definitivamente deslegitimado por la ética existencialista” (pág. 80)

las ciudades latinoamericanas no se puede aplicar esta interpretación de manera tan taxativa, así como la división que propone el autor entre la ciudad de la disciplina y la ciudad planificada pues los tiempos han estado marcados por la inercia de la burocracia y el ejercicio de la política que ha contribuido a que esas acciones se acometan durante largos períodos de tiempo dando lugar precisamente a esas discontinuidades⁴⁸³ de las que habla Marina Waisman (1990).

Estas dos vías, la carrera décima y la calle 26, se convierten en un atractor para la localización de grandes edificios debido, en parte, al ancho de ambas vías con 40 mts. Cada una, lo que permitió dar un carácter de metrópoli a la ciudad. Este ejercicio de apertura de vías se inició con la ampliación de la Carrera Décima que se comenzó a construir solo hasta finales de la década de los años 40 con las primeras demoliciones. De acuerdo con Niño y Reina (2019) no hubo en Bogotá una obra de tal envergadura hasta la conformación de esta avenida que los autores llamaron *la carrera de la modernidad*. “Un momento en el que contrasta el avance de la industria y la modernidad de la arquitectura con el proceso de una nación que, enceguecida, se mataba sin razón” (pág. 31). Con esta ampliación se inició la transformación del espacio urbano donde se encontraba La Rebeca y demás monumentos, que, sumado a la apertura de la calle veintiséis produjo el lento desmantelamiento que terminó en menos de tres décadas con la desaparición del Parque del Centenario y la mutilación de una parte del Parque de la Independencia⁴⁸⁴.

En las imágenes siguientes se pueden observar varios momentos de la construcción de la carrera décima con el desplazamiento del Templete del Libertador a la Glorieta del cruce de la carrera décima con calle veintiséis. En la primera imagen, el Hotel Tequendama y el complejo del claustro de San Diego ya intervenido; en la segunda, se destacan las Residencias Colón. La pileta de La Rebeca se aprecia en la parte inferior derecha de la fotografía. Las dos imágenes de la derecha (parte superior) corresponden al diario *El Espectador* y la de abajo al diario *El Tiempo* que anuncia el “desahucio” de los monumentos (Ver figura 3-24).

En este punto debe señalarse que el largo proceso de modernización ha tejido una compleja red de líneas en tensión y tal como señala Niño (2019) no se puede caer en generalizaciones simplistas

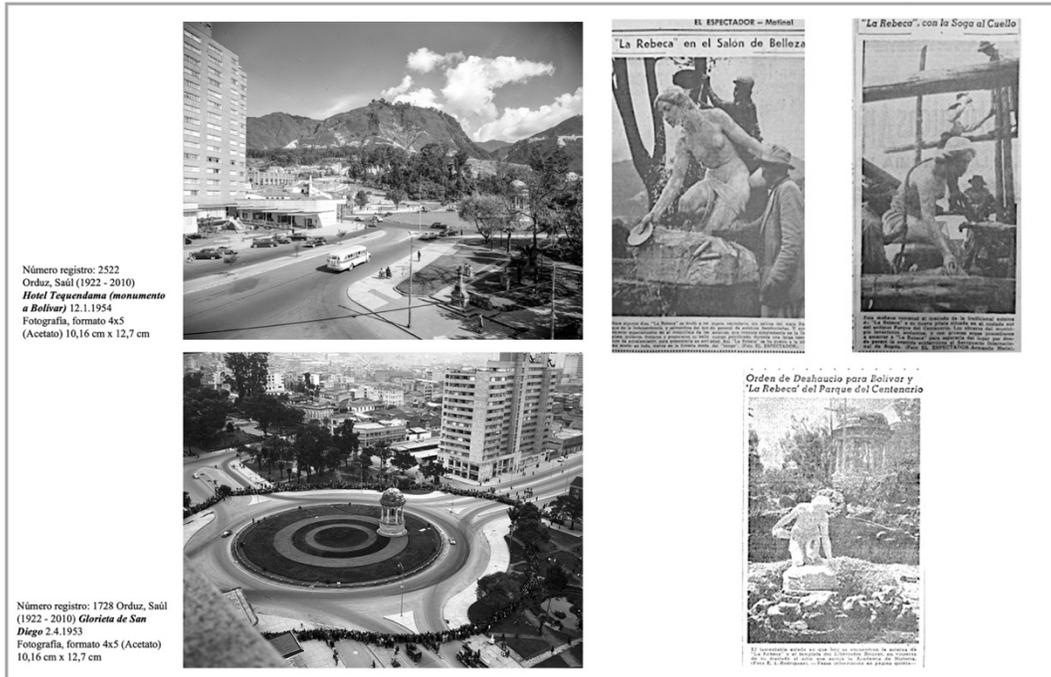
⁴⁸³ Al respecto la autora señala que: “Los valores a reconocer serán entonces, antes que los derivados de la pura imagen, los que hacen a un conjunto de cuestiones relacionadas con las vivencias sociales: a la memoria social, esto es, al papel que el objeto en cuestión ha desempeñado en la historia social; a la lectura que hace de él la gente... a la capacidad de lograr un entorno significativo, a conferir sentido a un fragmento urbano, etc.” (pág. 127).

⁴⁸⁴ Debido al traslado del monumento, la noticia de su reubicación fue recogida por los diferentes diarios y calificada de distintas maneras como “orden de desahucio para Bolívar y La Rebeca del Parque del Centenario”, “La Rebeca en el salón de Belleza” o “La Rebeca con la soga al cuello”. Para su último traslado en el año de 1999 el diario *El Tiempo* tituló “La Rebeca tendrá nuevo trono” (ver figura 3-24).

para explicar las coincidencias y divergencias derivadas de ese largo proceso⁴⁸⁵. Lo cierto es que las inercias, las diferentes velocidades en que los tiempos discurren para cada acción, la ralentización de muchos procesos que, incluso dieron marcha atrás o que simplemente quedaron estancados, da cuenta de la compleja trama en la que se ha tejido el paisaje urbano actual.

Figura 3-24:

Desmantelamiento del Parque del Centenario



Nota. Tomado de: Museo de Bogotá, Diario *El Tiempo*, Diario *El Espectador*. Fotografías intervenidas digitalmente por el autor

Por otro lado, la construcción de la calle veintiséis la anunciaba el alcalde Fernando Mazuera en la Revista Semana (1947) junto con otras obras urbanísticas de gran importancia para Bogotá⁴⁸⁶. La revista calificaba la ampliación como una “soberbia avenida de 40 metros” y decía que el alcalde

⁴⁸⁵ Este momento que Niño (2019) ubica temporalmente entre 1930 y 1946 lo denomina como el de “La aparente paradoja” en razón a las contradicciones que emergen del manejo de la política (con el ascenso de los liberales al poder), la violencia que arrecia (derivadas de las pugnas por el poder) y una economía que crece en contravía destacando la frase de que “el país va mal pero la economía va bien”. Cita a James Henderson que en su estudio sobre la modernización en Colombia afirma que no existe tal paradoja pues los liberales sí estaban preocupados por implantar reformas e impulsar el bienestar social. Sin embargo, debería decirse que esto funcionó muy bien para los grupos económicos que tenían acceso a esa posibilidad, mientras el resto de la población, en particular el campo minifundista, era testigo de una violencia cada vez más exacerbada y de la ampliación de la brecha que los empobrecía y excluía del acceso a esos beneficios.

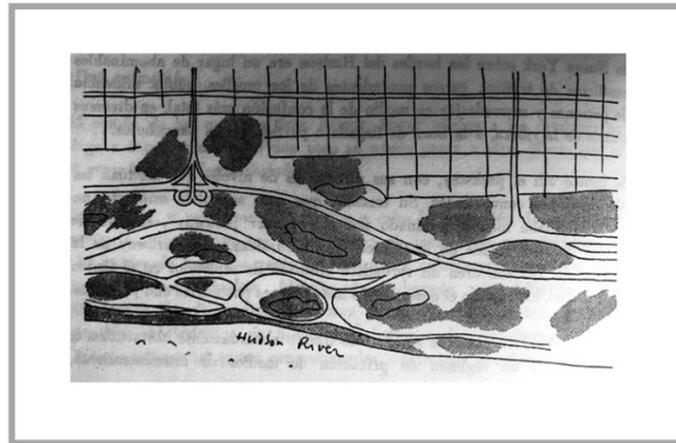
⁴⁸⁶ Ver artículo en Revista Semana de julio de 1947.

quería darle a la ciudad un aspecto de “Cosmópolis”. Fernando Mazuera introdujo de forma consistente las teorías del urbanismo científico⁴⁸⁷ ya mencionado, que también estaban influenciadas por el urbanismo norteamericano, que, traslapadas al medio bogotano, procuraron hacer realidad el deseo de tener una ciudad “moderna” con pasos a desnivel y puentes similares a las ciudades norteamericanas a la manera de las actuaciones de Robert Moses en New York.

A esta discusión se pueden sumar algunos planteamientos de Le Corbusier (1976) respecto a la idea de los parkways con el propósito de configurar una Ciudad Verde. Al respecto este arquitecto señalaba que: “el *parkway* entrará a la ciudad, la recorrerá como recorre hoy el campo, con tanta flexibilidad y libertad como las que a su vez tendrá el plano de la vivienda misma (...) es la hora fatal, el *parkway* ha provocado la respuesta: la Ciudad Verde y la desaparición de la “calle corredor” (pág. 97). Esto puede verse en su propuesta de parkway para el borde del río Hudson en New York que contraponía con el manzaneo tradicional de la ciudad⁴⁸⁸ (Ver figura 3-25).

Figura 3-25:

Parkway para New York



Nota. Tomado de: *Como concebir el Urbanismo*, Le Corbusier (1976)

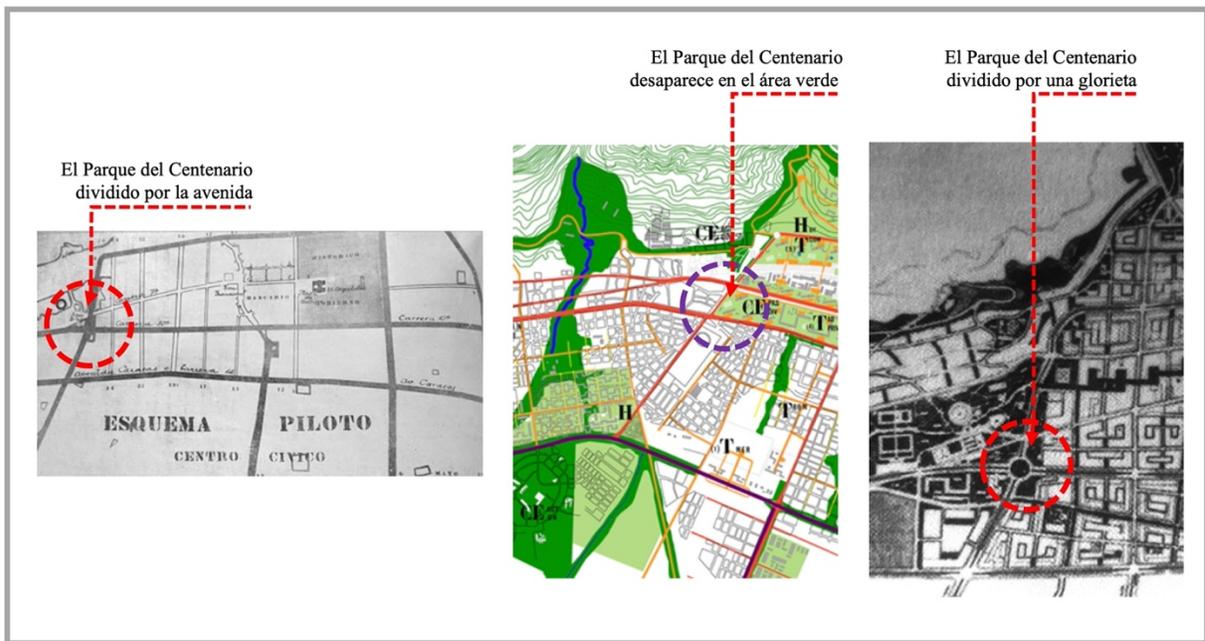
⁴⁸⁷ Silvia Arango (1989) cita una frase aparecida en la revista *Proa* de noviembre del año de 1947 que dice: “No existe problema más actual, más esencial y más urgente que el urbanismo... la avanzada arquitectónica propugnaba por un urbanismo “racional y científico” al que se atribuían todas las virtudes de un gran poder transformador físico y social” (pág. 212).

⁴⁸⁸ Dibujo de Le Corbusier (1976) en su libro *Como concebir el urbanismo*. Al respecto señalaba que “La técnica de los parkways, en pleno contacto amistoso con la naturaleza -el suelo y lo que lo recubre- se convierte en una ciencia del paisaje” (pág. 86). Por otro lado, no deja de ser paradójico el reclamo desde *Proa* acerca de las modificaciones a la retícula tradicional de Bogotá, si se tiene en cuenta que el mismo Le Corbusier lo propusiera, en este caso, para New York. (Ver *Proa* No 10 (1948)).

Por el contrario, Marshall Berman (2011), dirá que Robert Moses “parecía complacerse en la devastación...Se jactaba de que “cuando actúas en una metrópoli sobreedificada tienes que abrirte camino con un hacha de carnicero”” (págs. 308,309). En el caso de Bogotá, no se trató de intervenir una urbe sobreedificada sino de pasar por encima de la precaria ciudad republicana que prácticamente desapareció por la fuerza demoledora del progreso y terminaron por eliminar, en gran parte, dos áreas verdes importantes con que contaba Bogotá para ese momento⁴⁸⁹. Por tanto, no deja de llamar la atención que en la propuesta de *Proa* y en los Planes Piloto y Director de Le Corbusier, Wiener y Sert para Bogotá, el Parque del Centenario aparece y desaparece de los esquemas urbanos propuestos⁴⁹⁰ (Ver figura 3-26).

Figura 3-26:

El Parque del Centenario y los Planes Urbanos



Nota. Tomado de: Revista *Proa*, Archivo Distrital

En este sentido, la calle veintiséis marcó el espacio urbano con un gran corte en su plano horizontal separando la ciudad en dos secciones, por un lado, el centro histórico y, por el otro, el

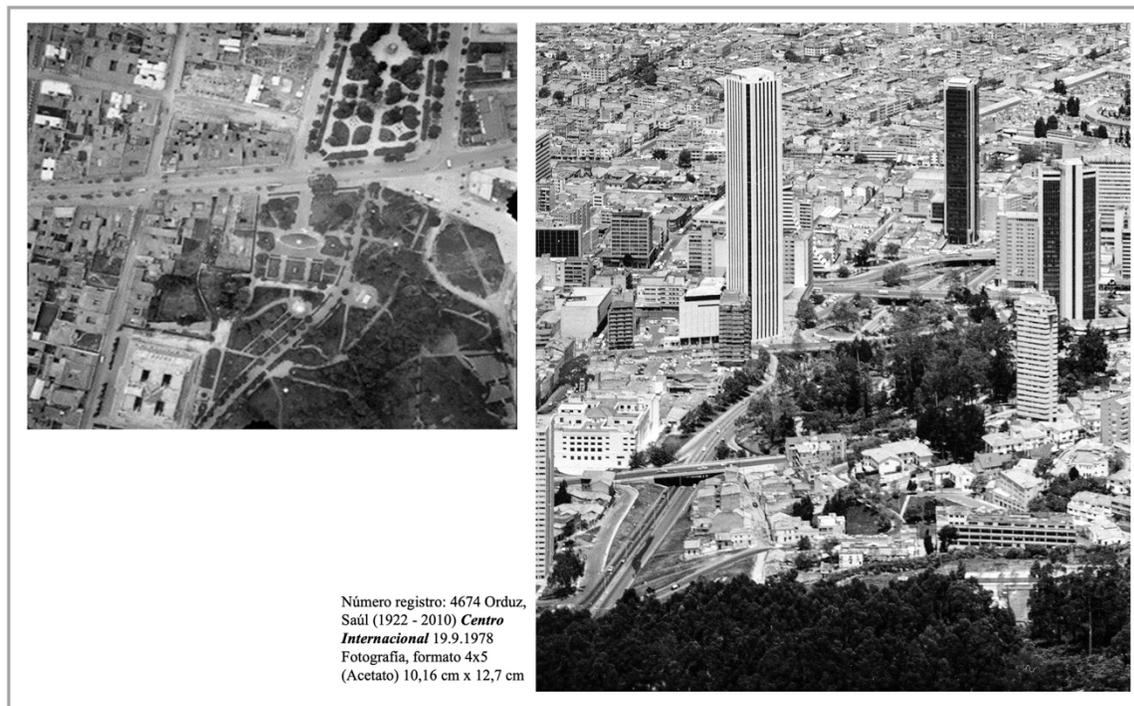
⁴⁸⁹ Del Parque del Centenario solo quedó la desnuda Plazoleta de La Rebeca, mientras, al Parque de la Independencia se le mutiló una gran porción de área.

⁴⁹⁰ En el plano de la derecha de Wiener y Sert, el Parque del Centenario parece conservarse, mientras en la propuesta de *Proa* (izq.) está atravesado por una avenida. En el plano del centro, que corresponde al de cultivar el cuerpo y el espíritu de Le Corbusier, no parece claro cómo se integra el parque a esa gran zona verde. Fuentes: Revista *Proa* y de *Las ideas modernas del Plan para Bogotá en 1950* de Carlos E. Hernández (2004).

llamado Centro Internacional, que como su nombre lo indica pretendía instaurar un nuevo modelo de ciudad para Bogotá con unas características completamente opuestas a las del centro tradicional (ver figura 3-27). La ampliación de la calle veintiséis y anteriormente la carrea décima, generaron una serie de puentes e interconexiones viales que contribuyeron a que fuera necesario que se desplazara, no solo el conjunto escultórico de La Rebeca hasta su ubicación actual (costado sur/oriental), sino el templete del Libertador y las demás fuentes y esculturas instaladas en el parque. La construcción de las dos grandes avenidas desarmó el tejido de damero tradicional e introdujeron las grandes elipses y los pasos a desnivel⁴⁹¹.

Figura 3-27:

Puentes de la calle veintiséis



Nota. Tomado de: *Vuelo al pasado* (2010) detalle y Museo de Bogotá, fotografía intervenida digitalmente por el autor

⁴⁹¹ Dice Manco (2011) que “la planificación de Bogotá estaba claramente influida por los preceptos del economista canadiense Lauchlin Currie, quien desde 1960 trabajó en proyectos para Colombia y cuyo pensamiento serviría de base para la formulación del programa denominado *las Cuatro Estrategias*, que desarrollaría el presidente Misael Pastrana. La incursión de estas nuevas ideas generó un cambio notable en la interpretación de la sociedad y, en consecuencia, una nueva forma de abordar los problemas urbanos. Es decir, se pasó del urbanismo a la planeación. El proceso de transición entre planeación física y la planeación del desarrollo tuvo lugar justamente durante el periodo de gobierno de Gaitán Cortés; allí se mezclaron elementos heredados del urbanismo moderno y de su formación arquitectónica, y se vincularon los nuevos conceptos de la Planeación Integral” Entre esos proyectos cabe destacar el Plan Vial Piloto de 1961 (pág. 79).

Al imponer la velocidad como mayor valor de uso en la ciudad se privilegió la aceleración sobre la pausa, el vértigo sobre la contemplación y la movilidad sobre la permanencia⁴⁹². Pero esta euforia de los discursos del progreso⁴⁹³ y la velocidad tuvieron su contraparte con el desmantelamiento del parque.

En los periódicos del momento, *El Tiempo* y *El Espectador*, se hacía referencia al “lamentable estado en que se encuentra la estatua de “La Rebeca y el templete del Libertador Bolívar, en vísperas de su traslado al sitio que escoja la Academia de Historia”. Un momento que define en ese espacio urbano la línea de mayor tensión como producto del discurso del progreso y la modernización de la ciudad y, por el otro, la necesidad de resignificar a La Rebeca y al Templete del Libertador como estrategia para su protección⁴⁹⁴.

El imaginario de ciudad “moderna” se había promocionado por parte de algunos arquitectos desde antes de la intervención de las dos vías. En las revistas y la prensa de la época ya circulaban imágenes de la “ciudad deseada” que apuntaba a la construcción de un nuevo espacio urbano como el que se reseña en el diario *El Tiempo* del 4 de octubre de 1944 donde el arquitecto Paul Studer sugería la construcción de una avenida denominada Paseo Central, que conectaría el Parque de Santander con el Parque de la Independencia (Ver figura 3-28).⁴⁹⁵ Esta era una vieja idea que había tenido otro momento en la primera década del siglo XX cuando se propuso la construcción de la Avenida de la República que nunca se consolidó y que también remataba en el mismo Parque. El título de la nota era sugerente: “El Bogotá futuro”. Un Bogotá futuro que ya no era el del plano de 1923 sino el de los años cuarenta previo al Bogotazo y que se gesta dentro de estos enunciados ya

⁴⁹² Al respecto Castro-Gómez (2011) señala que: “No es extraño entonces que las revoluciones de la velocidad hayan empezado a generar en Colombia una nueva forma de significar el mundo que va de la mano con los cambios en las formas de experimentar la cotidianidad. Esto quiere decir que en el momento en que las máquinas industriales entran a formar parte integral del paisaje urbano, las formas de habitar el mundo cambian por completo” (pág. 71).

⁴⁹³ Las imágenes asociadas con estas teorías se difundieron con profusión en las revistas y periódicos a lo largo del siglo XX. La revista *Semana* puso en circulación estas imágenes en sus carátulas y notas interiores que contrastan dos momentos en la ciudad. Por un lado, las condiciones de insalubridad en la vivienda frente a las nuevas propuestas habitacionales y por el otro, el tema urbano cuyo mayor énfasis se centra en la ampliación de la carrera décima en el cruce de la calle 26. La portada de la revista recoge también los dos momentos, la ciudad de las autopistas y la ciudad del urbanismo científico con el lema de “ciudades al servicio del hombre” cuando en realidad, en estas intervenciones urbanas se privilegiaba el uso del vehículo por encima del peatón.

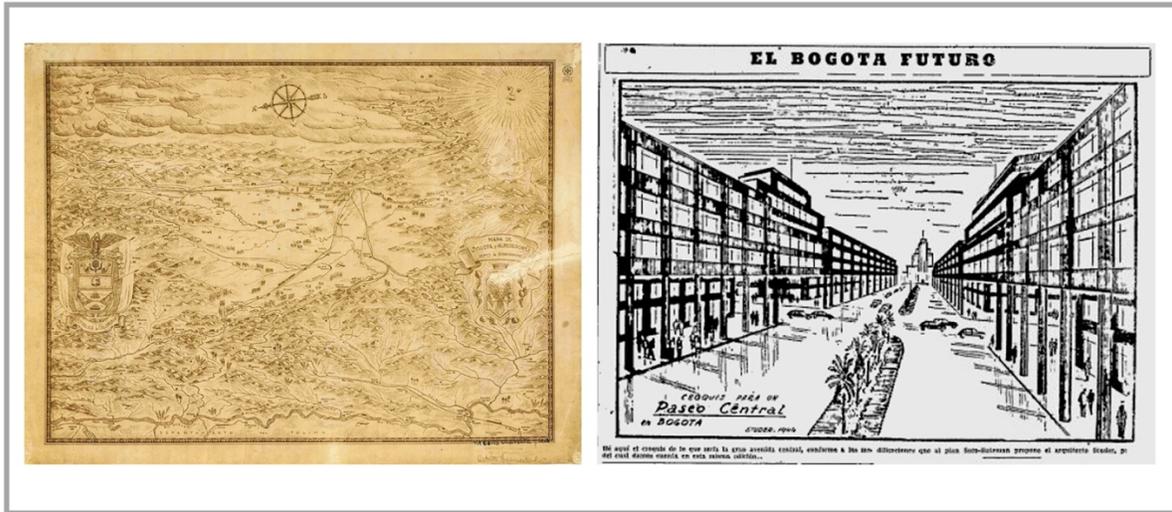
⁴⁹⁴ La Academia de Historia será la que defina este primer momento, pues no se trata únicamente de buscar un lugar para su nueva localización, sino que es necesario integrar estos monumentos en un nuevo paisaje urbano que se moverá a otras velocidades y que se continuará transformando de manera permanente.

⁴⁹⁵ En el Archivo General de la Nación reposa un plano de Bogotá y la sabana firmado por Paul Studer donde, a la manera de los antiguos planos, se dibujan los accidentes geográficos y la lenta ocupación urbana con gran detalle emulando un cuadro de paisaje.

mencionados⁴⁹⁶. Es de anotar que el perfil urbano que se aprecia en la imagen es de carácter homogéneo, cercano al que se había ido consolidando, hasta entonces, en la Avenida Jiménez, aunque para este caso, se perfilaba con una suerte de zócalos continuos y edificaciones con fachadas más afines al funcionalismo.

Figura 3-28:

Plano de Bogotá y la Sabana de 1930 y El Bogotá Futuro 1944 por Paul Studer



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación, sección Mapas y Planos Mapoteca SMP.6 Bogotá y sus alrededores 1930 y Diario *El Tiempo*, 1944

La presión por actualizar y poner a tono las ciudades con sus epígonos de otras latitudes funcionó como un detonante para que en Latinoamérica se transformaran rápidamente los espacios urbanos que se habían configurado desde principios del siglo XX tomando ahora como ejemplo las teorías y modelos que impulsaba un urbanismo que permitiera mejorar la movilidad para el uso del automóvil que prevalecía sobre el peatón. Este ejercicio de apertura de vías se impuso con la construcción de las nuevas avenidas que debían cruzar la ciudad ofreciendo una perspectiva urbana ligada a la idea de metrópoli. Para Carlos Niño y Sandra Reina (2019) la modernización en América Latina ha presentado particularidades que han sido no solo poco estudiadas, sino que esta etapa de la modernización ha estado marcada por modalidades diversas, persistencias premodernas y sobre todo contradicciones. Es el caso de este lugar que ya no se caracteriza por la continuidad de sus dos

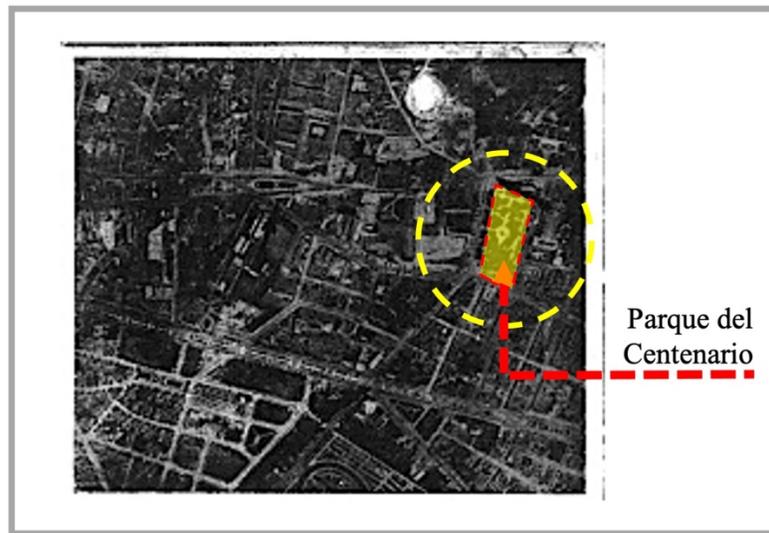
⁴⁹⁶ Se refiere a los ya citados postulados del Movimiento Moderno, el Urbanismo Científico, los CIAM y el funcionalismo.

parques⁴⁹⁷ sino por la velocidad que se impuso sobre el peatón y que, contrario a lo que esperaba Le Corbusier para las nuevas ciudades, terminó fragmentando tanto la ciudad como su espacio urbano.

Retomando los planes viales propuestos para este sector en particular, es de anotar que en el año 1943 el alcalde Carlos Sanz de Santamaría expuso en el diario *El Espectador* el Plan de Obras para la ciudad (ver figura 3-29). En uno de sus apartes el alcalde mencionó que su visión de futuro pretende “crear una ciudad nueva, una ciudad eminentemente santafereña y definitivamente bogotana, formada dentro del criterio racial en esencia”⁴⁹⁸. Las características que la definirán tendrán su propia personalidad “sin recurrir a la copia de los países extranjeros: formar un centro urbano, agradable y alegre, para los que en él viven, con un criterio de visión futura (...) con mira a su desarrollo en cincuenta o cien años (...)”

Figura 3-29:

Plan de Obras 1943 presentado por el alcalde Carlos Sanz de Santamaría



Nota. Tomado de: Diario *El Espectador*, 1943

En este sentido, un antecedente que vale la pena señalar tiene que ver con los planes y obras adelantados en la ciudad con motivo de la celebración de su IV centenario en 1938 mencionados en el capítulo anterior⁴⁹⁹. Para diferentes medios de comunicación como es el caso de *Mundo al día* o

⁴⁹⁷ Para usar el título que da Julio Cortázar (2017) a uno de sus cuentos. *Continuidad de los parques* apareció originalmente en el libro *Final del juego*.

⁴⁹⁸ Al parecer el tema racial, en alguna medida, también seguía presente en los discursos políticos de la época.

⁴⁹⁹ Algunos acuerdos fueron: el proyecto de *Acuerdo 179 de 1935* o el *Acuerdo 7 de 1935* que impulsó la obra del Paseo Bolívar de acuerdo con el proyecto de Brunner.

del diario *El Espectador*⁵⁰⁰ de ese mismo año se venía reclamando la atención sobre algunos temas sensibles para la capital, en particular, aquellos relacionados con los problemas viales que seguían sin encontrar una solución de fondo y con otros temas como el de las migraciones que venía a sumarse a los problemas de congestión y de higiene en Bogotá.

3.2.6 Las edificaciones del primer plano: un collage hecho ciudad o una ciudad hecha a la manera de collage

En la etapa de la descripción se hizo mención a que las edificaciones que configuran este paisaje urbano parecieran dispuestas a la manera de un collage. La secuencialidad viene a ser el factor de cohesión en la imagen dialéctica de donde se desprende esta asociación pues es clara la superposición de tiempos que remite, además, a diferentes discursos y modelos de ciudad.

El antiguo edificio Valenzuela

El primer edificio que enmarca la plazoleta en el plano sur aparece como una suerte de fantasma del pasado revelado en la fachada de la actual construcción y que ocupa la esquina de la carrera trece. La razón, es que en este lugar la firma Casanovas y Mannheim construyó el Edificio Valenzuela (ver figura 3-30).

Figura 3-30:

Edificio Valenzuela



Nota. Tomado de: Sociedad de Mejoras y Ornato y fotografía del autor 2022

⁵⁰⁰ Se trató del Congreso Sanitario Panamericano celebrado en Bogotá en 1938. El tema de la higiene continuaba vigente para finales de la década de los años 30. Fuente diario *El Espectador* 27 de agosto de 1938.

En la fotografía de la izquierda, se puede ver el antiguo Parque del Centenario y al fondo el Edificio. En primer plano, se encuentra la estatua de Juan José Rendón que fue instalada al tiempo que La Rebeca en 1926 junto a otras tres estatuas que ocupaban las otras esquinas del parque⁵⁰¹. Se trataba de una edificación destinada a vivienda que se puede asimilar a esas primeras etapas del proceso de modernización arquitectónica de la ciudad y que caracterizó muchas de las obras que estos arquitectos chilenos hicieron en la ciudad durante las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Se destacaba por sus líneas horizontales marcadas por los vanos de la ventanería que remataba en la esquina con antepechos curvos que se iban retrocediendo en cada piso, mientras, un plano vertical cerrado remataba la esquina con la carrera trece. El punto fijo se realizaba por unos elementos verticales que sobresalían del plano de fachada y que contribuían a equilibrar la composición. Esta edificación fue reemplazada por la actual que, además, le adicionó un piso. Su atributo para el entorno urbano es de tipo formal-espacial pues logra dar el cierre a la plazoleta por el costado sur ofreciendo la única posibilidad de actividad directa por la localización de algunos locales ubicados en el primer piso. Su uso cambió, para transformarse en edificio de oficinas que mantiene la normativa de tipología continua.

Una casa republicana como vestigio de las primeras décadas del siglo XX

La casa de origen republicano que le sigue hacia el oriente puede apreciarse en tres imágenes que pertenecen a diferentes momentos⁵⁰². Las dos tomas aéreas que se adjuntan, están datadas, una de 1943 y la otra de 1947⁵⁰³. En la primera, se ve esta casa y el Edificio Valenzuela con su frente sobre el parque. Se aprecia, igualmente, una parte del Parque de la Independencia en la parte superior. En la segunda, en un claro que dejan los árboles del parque se alcanza a ver la fachada de la casa con sus ritmos de ventanas en primero y segundo piso (ver figura 3-31). La tercera fotografía, de la década de los años setenta, pertenece al *Anuario de la arquitectura en Colombia Vol. 2* (1973). Allí, a la manera de un collage, se aprecian, en primer plano el conjunto del Claustro de San Diego, el Edificio de la Aseguradora del Valle, al lado, la casa en mención y en el costado derecho, el Edificio de Telecom. En la actualidad, dada la declaratoria como Bien de Interés

⁵⁰¹ Pertenece esta fotografía al álbum José Vicente Ortega Ricaurte de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Ver Delgadillo (2017).

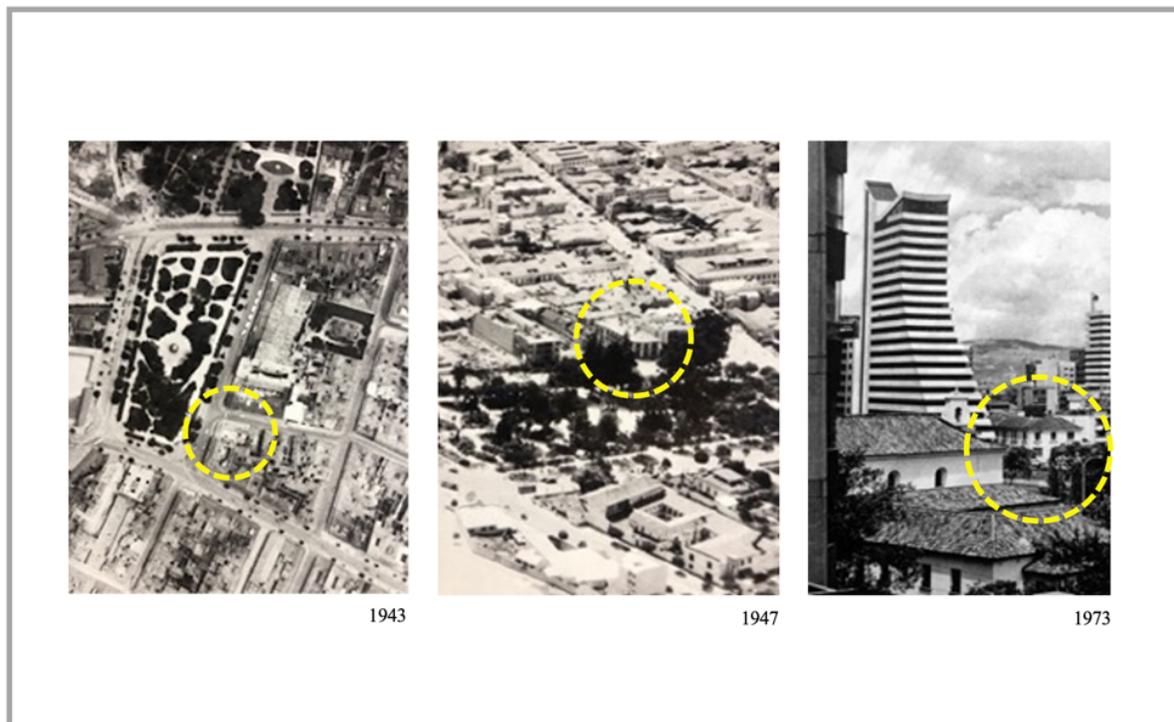
⁵⁰² Dice Saldarriaga (2006) que “La denominación de “arquitectura republicana” no deriva de una característica propia de la arquitectura sino de un hecho político, el fin de las guerras de independencia y la constitución de la República. El inicio del período que dio origen a esta arquitectura es preciso, su final difuso. A pesar de originarse en el siglo XIX, fue solo en el siglo XX cuando los cambios respecto a la tradición colonial se hicieron extensivos a un gran número de edificaciones. La arquitectura republicana se diferenció claramente de la colonial, pero no hay una sola categoría estilística que la caracterice” (pág. 167)

⁵⁰³ Fuente *Bogotá un vuelo al pasado* (2010).

Cultural (BIC) por el Ministerio de Cultura y el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (Decreto 606 de 2001), se encuentra resignificada dentro de los discursos patrimoniales.

Figura 3-31:

Una casa republicana en 1943, 1947 y 1973



Nota. Tomado de: *Vuelo al pasado* (2010), *Anuario de la Arquitectura en Colombia* (1973).

Detalles de fotografías intervenidos por el autor

Esta casa, con las sucesivas transformaciones urbanas terminó integrada a la plazoleta como en el único elemento que comparte una relación de temporalidad más cercana al monumento. Sin embargo, a pesar de esta relación de cercanía, su vínculo con la plazoleta es prácticamente nulo. No deja de llamar la atención su permanencia en el lugar dado que la arquitectura republicana fue la más expoliada y menos valorada por los arquitectos y urbanistas que promocionaron las teorías del Movimiento Moderno y el urbanismo científico. Esta casa aporta al espacio urbano, además de su atributo de temporalidad, la relación de escala y continuidad con el monumento.

Figura 3-32:*La casa republicana y sus reflejos en la fuente*

Nota. Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango, fotografía original de Gumersindo Cuellar intervenida digitalmente por el autor

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/1201/full/full/0/default.jpg>

Edificio de la Aseguradora del Valle

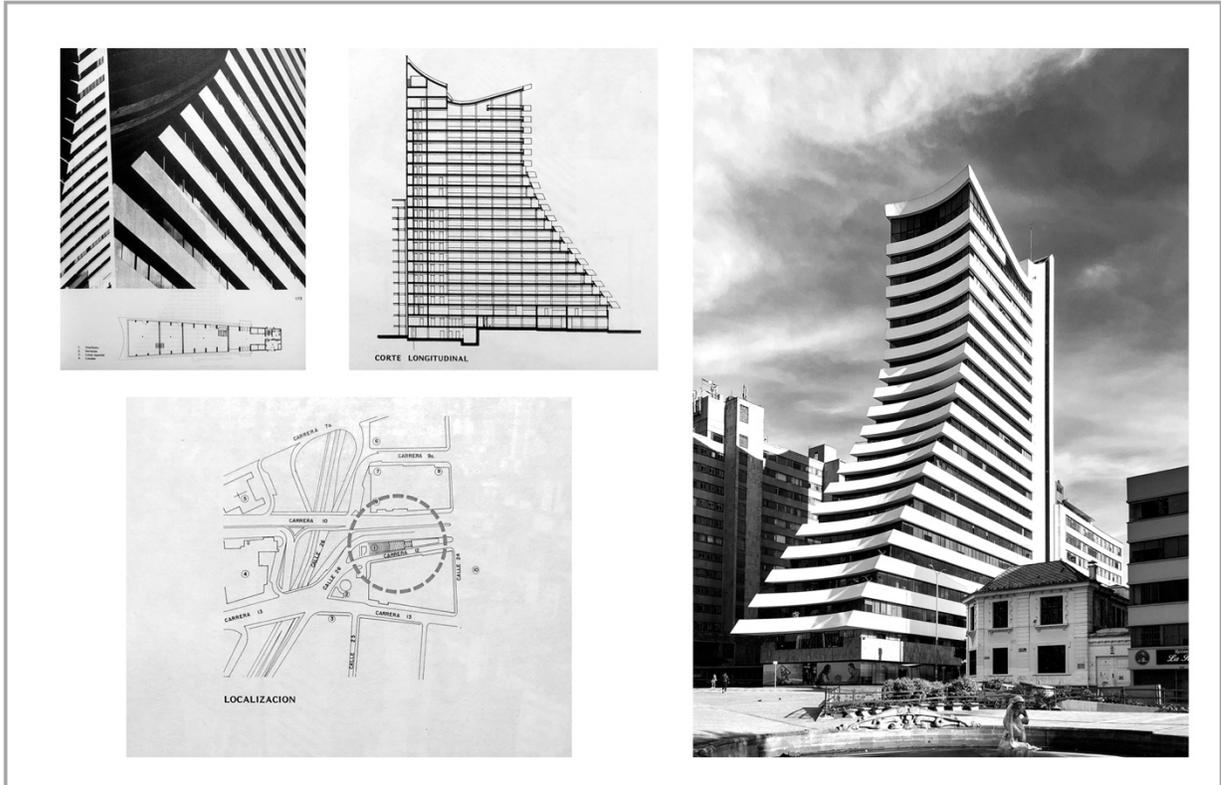
El edificio de mayor protagonismo colindante con la plazoleta es de la Aseguradora del Valle de los arquitectos Roberto Cavanzo Moros, Fernando García Cortes y Bernardo Posse Paredes (Ark Ltda.) construido entre 1971 y 1972 al que se le hace amplio despliegue en el *Anuario de la arquitectura en Colombia Vol. 2* (1973). Se implanta en un lote rectangular que quedó como producto de la intervención de la carrera décima que fragmentó el trazado de la manzana original dejando una angosta franja en el costado occidental de esta avenida (ver figura 3-33). Este edificio tiene frente por tres de sus costados siendo su fachada más angosta la que da sobre la calle veintiséis (y la plazoleta), sin embargo, en la actualidad los locales del primer piso no tienen aperturas directas hacia ella⁵⁰⁴. Por las características de su diseño y forma, se trata de un edificio que hace parte de

⁵⁰⁴ En la parte inferior de la fotografía de la derecha se alcanza a ver el borde de la fuente que contiene La Rebeca y el Edificio Valenzuela (costado occidental) que para esa fecha aún no ha sido intervenido. Fuente: *Anuario de la arquitectura en Colombia Vol. 2* (1974).

las últimas etapas de la modernización asociadas a los efectos que produjo el Movimiento Moderno en el medio bogotano y que derivaron en interpretaciones de carácter muy personal.

Figura 3-33:

Edificio Aseguradora del Valle



Nota. Tomado de: *Anuario de la Arquitectura en Colombia* (1973) y fotografía del autor 2022

En este caso, pueden entenderse en cierto sentido como contradictorias. Por un lado, en la adopción de un funcionalismo determinante en cuanto a su uso para oficinas y, por otro, a una suerte de organicismo en la manera como se resuelve el volumen con un corte curvo que apunta hacia la calle 26⁵⁰⁵. Un gesto de tipo escultórico que parece enfatizar, aún más, el gran vacío que produjo la construcción de la avenida. Dice Venturi (2021) que "Las contradicciones pueden representar una incongruencia excepcional que modifica un orden por lo demás regular, o bien

⁵⁰⁵ Marina Waisman (1990) advierte que: "Los primeros rascacielos, por el contrario, muestran un decisivo avance en lo estructural y funcional y una persistencia de antiguos lenguajes; en tanto que los novísimos rascacielos de fines de la década del 70, a la inversa, muestran cambios profundos en el lenguaje y total persistencia en todos los demás aspectos -desde el funcional y estructural hasta la relación del edificio con el entorno urbano-. De modo que, si es que la continuidad existe, es siempre de índole compleja, nunca estrictamente lineal" (pág. 51).

pueden representar incongruencias dentro del orden como un todo” (pág. 69). Afirma más adelante que “Aquí uno construye un orden como un todo y luego lo rompe, pero lo rompe más desde la fuerza que desde la debilidad” (pág. 69). En este caso, la fuerza del volumen se decanta como un factor disruptor en el entorno urbano pues no se ajusta a ningún estándar existente y se erige como un referente de difícil caracterización⁵⁰⁶. Si las contradicciones discursivas sostienen el edificio, las líneas de tensión que traza con su entorno no dejan de ser menores.

Las Residencias Colón y su doble articulación con el entorno urbano

La siguiente construcción que aparece en esta suerte de collage es el edificio de las Residencias el Parque⁵⁰⁷ de la firma Herrera Carrizosa & Hermanos, construido entre 1948 y 1952, que pasaría luego a llamarse Residencias Colón (ver figuras 3-34 y 3-35). Este edificio se sostiene en un discurso ligado a las nuevas formas de habitar que para finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado se introducían en la ciudad. En la imagen de la derecha, la Revista *Semana* promocionaba los avances de la ciudad como parte del discurso del urbanismo científico y los avances tecnológicos. La imagen de la derecha corresponde al hall principal del edificio con enchapes de mármol tanto en las paredes como en los pisos y detalles con motivos geométricos en sus barandas metálicas. La iluminación original se conserva todavía.

De acuerdo con Niño (2019), esta construcción se promocionó con varios calificativos: un “nuevo edificio de departamentos”, un “moderno edificio de apartamentos” e incluso como “nuevo rascacielos de departamentos”⁵⁰⁸. La palabra *nuevo* funcionó como un denominador efectivo en la promoción de los modos de habitar que se venían impulsando en la ciudad ligados a las nuevas tipologías de edificios de apartamentos. Un modo de vida que tomaba distancia del modelo de vivienda tradicional unifamiliar y que requería igualmente la formación de un nuevo habitante para la ciudad. Un habitante que, en muchos casos, venía de provincia y que se instalaba en la capital para sumarse a la nueva fuerza productiva que se ocupaba en oficinas y dependencias estatales o privadas y que en muchos casos vivía solo.

⁵⁰⁶ En algunos blogs y sitios web dedicados a la arquitectura y la ciudad esta edificación es motivo de crítica por su forma. Es el caso del blog *El curioso* donde existe una reseña acerca de este edificio que denominan como “el tobogán de la 26” y que adjudica a la asociación Edificio Reyes de Valenzuela como propietaria del inmueble. Ver la nota completa en <http://danelcurioso.blogspot.com/2016/07/el-tobogan-de-la-26.html>. y <https://cartelurbano.com/noticias/adesivos-arquitectonicos-bogota>

⁵⁰⁷ Este edificio era propiedad de la señora Carolina Vásquez de Ospina y su construcción fue iniciada en el año de 1948.

⁵⁰⁸ Ver páginas 93 y 96 de *La carrera de la modernidad. Construcción de la carrea décima. Bogotá (1945-1960)* (2019).

Figura 3-34:

Residencias Colón y glorieta con el Monumento al Libertador



Nota. Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango, fotografía Gumersindo Cuellar intervenida digitalmente y foto del autor

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiiif/p17054coll19/1068/full/full/0/default.jpg>

Figura 3-35:

Residencias Colón, hall principal



Nota. Fotografías del autor

Según Álvaro Tirado Mejía (1979) “Para mediados de la década del 50 la industria colombiana había superado la etapa de fabricación exclusiva de bienes de consumo para entrar en la producción de bienes intermedios, dentro de una política de sustitución de importaciones” (pág. 307). Este fenómeno tuvo que ver con la formación de la ciudad que Romero (1976) calificó como

“masificada”. Al respecto señala que: “En las primeras décadas del siglo XX se produjo en casi todos los países latinoamericanos, con distinta intensidad, una explosión demográfica y social cuyos efectos no tardaron en advertirse. Más se tardó en identificar el fenómeno y más todavía en distinguir lo estrictamente demográfico de lo social” (pág. 322)

En el caso colombiano, esta situación tuvo un ingrediente adicional, la violencia generalizada que produjo la migración masiva del campo y desde las pequeñas ciudades hacia la capital. Por supuesto que no todos los migrantes entraron a formar parte de estos nuevos modos de vida que el discurso del progreso en su vertiente más capitalista promocionaba. Al tiempo que la ciudad configuraba su espacio urbano con este tipo de edificaciones, crecían también los asentamientos marginales y se incrementaba la pobreza en las periferias de la ciudad. Las Residencias Colón hicieron parte de esa ciudad asociada a una modernidad vinculada con el desarrollo capitalista. Hace parte de un conjunto de edificaciones que contribuyeron a hacer ver a Bogotá como una ciudad “moderna”⁵⁰⁹ cuyo perfil urbano para ese momento lo constituían construcciones que no superaba los quince pisos y que aún no tenía la silueta del skyline de las siguientes décadas que se configurará con la construcción de la calle veintiséis.

Su ubicación privilegiada y en parte fortuita⁵¹⁰ por terminar como un lote esquinero se ocasionó por la ampliación de la carrera décima y la desaparición del Parque del Centenario. Esta situación se da en virtud de las modificaciones prediales por los trabajos de adecuación de la carrera décima que lo deja como remate formando esquina con la calle 26, por lo cual se rediseñó el costado del edificio en su medianera que se transformó en fachada sobre esta vía que para ese momento se encontraba sin construir y en diagonal a la glorieta donde se trasladó el Templo del Libertador. Su tipología se asimila a muchos edificios de apartamentos de la época, que, en este caso, cuentan con un gran lobby central de doble altura y tres ascensores. En los pisos superiores, estos forman un largo hall que remata con las escaleras ubicadas hacia la parte interior del lote y forman una cruz con las amplias circulaciones que reparten a los apartamentos. La tipología de estos últimos varía en tamaño y se caracteriza por contar con cocinas muy pequeñas y habitaciones y zonas sociales muy amplias. En su mayoría son apartamentos de distinto tamaño y composición. Están los de un solo

⁵⁰⁹ Esta generación de arquitectos es llamada por Silvia Arango (2012) como la generación progresista. Al respecto señala que “Los jóvenes arquitectos ya no se sustentan en repertorios decorativos, no tienen lazos con la noción de estilo en ninguna de sus acepciones, usan técnicas constructivas ligadas al concreto, valoran la expresión y hacen de cada proyecto un auténtico salto al vacío” (pág. 296)

⁵¹⁰ De acuerdo con Niño y Reina (2019) estaba ubicado en un lote medianero vecino al Teatro Olympia y con la ampliación de la carrera décima, el edificio quedó con fachada sobre esa vía, tal como se aprecia en la actualidad.

ambiente, seguidos de los de una, dos y tres alcobas con áreas que superan los 150 m² y con entradas independientes para el servicio en los aptos más grandes. Hoy presentan usos mezclados de vivienda y oficinas. En su momento, el edificio se convirtió en una suerte de ícono urbano, notorio por su gran tamaño cuando se observan fotografías de la época donde se destaca como fondo y remate de la nueva carrera décima.

La Torre Colpatría como hito y como símbolo

El edificio que sigue a continuación es la Torre Colpatría de la firma Obregón y Valenzuela & Cía. Ltda. construido entre 1973 y 1979. Fue durante muchos años el edificio más alto de Bogotá, superado actualmente por el Edificio Bacatá. Ubicado en una posición estratégica, sirve de remate visual a la calle veintiséis cuando se accede desde el occidente y aparece en el espacio urbano como un punto de inflexión en el discurso del progreso para la arquitectura de la ciudad debido al logro en sus aspectos constructivos y por haberse convertido en el edificio más alto de América Latina para el momento en que fue inaugurado (1979). Originalmente el edificio se promocionó como Edificio Inversiones Inmobiliarias La Nacional⁵¹¹ (ver figura 3-36).

Esta torre, se transforma en una figura icónica dentro del perfil del skyline que configuró el paisaje urbano de los años setenta del siglo pasado y que debido a su altura de 50 pisos y a la esbeltez de su forma resaltada por sus marcadas líneas verticales de la fachada es, de lejos, la que mayor protagonismo tiene en el espacio urbano de este sector. Su implantación se resuelve girando en diagonal la torre exenta que se localiza en el extremo norte del lote, dejando en la parte posterior el volumen más bajo que termina por configurar un espacio público abierto que comunica la carrera séptima con la carrera octava. Esta forma de emplazamiento con torre exenta y volumen bajo lateral la comparte con otros dos edificios como son la Torre del Departamento Nacional de Planeación DNP y el edificio de Seguros Tequendama que conjugan igualmente interpretaciones de esa arquitectura moderna que se corresponden también al modelo de ciudad del skyline.

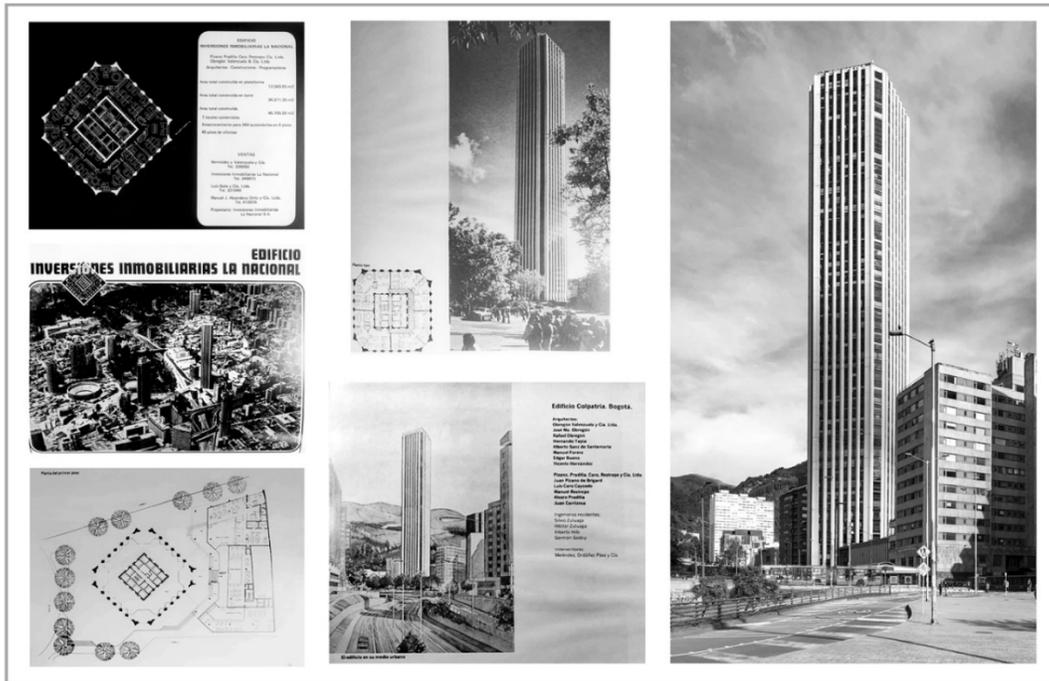
Sin embargo, esta torre marca una diferencia con las demás pues desde el año 2012 y gracias a un efectivo modelo de marketing con la incorporación de iluminación led en sus cuatro fachadas se ha convertido en un ícono arquitectónico de la ciudad compartiendo con la ciudadanía mensajes de diverso tipo. Así pues, no solo está sostenida por los discursos que la concibieron como objeto arquitectónico de la más avanzada vertiente modernizadora, sino que ella es a su vez emisora de

⁵¹¹ Ver *Anuario de la arquitectura en Colombia Vol. 2* (1974) y *Revista Proa* agosto de 1978.

otros discursos. Por sus iluminadas fachadas ha pasado el apoyo a los acuerdos de paz, los discursos de inclusión y reivindicación de los derechos LGBTI, las denuncias sobre la masacre sistemática de líderes sociales o algunas causas de solidaridad que impulsan los gobiernos de turno y la ciudad.

Figura 3-36:

Edificio Colpatria



Nota. Tomado de: *Anuario de la Arquitectura en Colombia Vol. 2 (1974)*, Revista *Proa* 1978 y fotografía del autor 2022

Como nuevo símbolo urbano representa el poder económico ligado con la banca y responde a los discursos de la globalización que ofertan los bienes de las ciudades en los circuitos internacionales del turismo. En su terraza se acondicionó un mirador para ver la ciudad y en ella se realizan eventos como la maratón para subir sus 50 pisos o la celebración del inicio de las fiestas navideñas con el espectáculo de fuegos artificiales cada 7 de diciembre⁵¹². Esto significa que la torre ha sido resignificada efectivamente para los nuevos tiempos y en este espacio urbano es la línea que, en relación con la escultura, evidencia una de las mayores tensiones entre tradición y novedad.

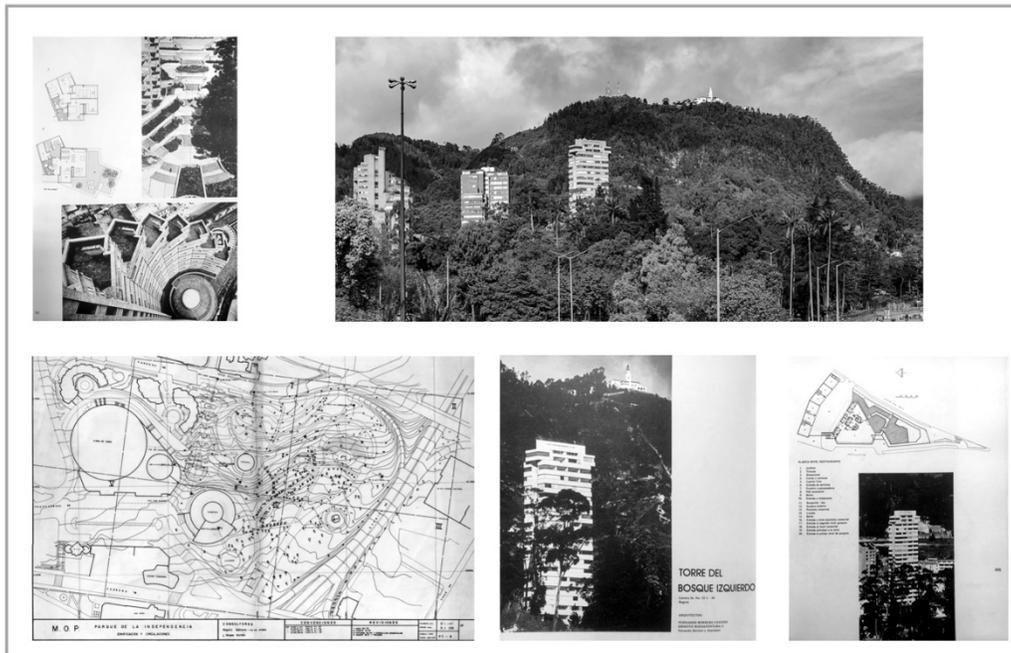
⁵¹² Esto remite a la ciudad dual mencionada por García Vázquez (2004), que está enmarcada dentro de los principios de la ciudad global y la visión sociológica. Hablando del espacio público del foro Sony (un espacio público/privado) destaca su “pintoresquismo, densidad, multiplicidad, “espontaneidad, etc., para conformar un escenario sugerentemente iluminado y repleto de árboles, bancos, veladores, cabinas de teléfono y demás mobiliario urbano” (pág. 75) un tema que lo conecta también con la ciudad del espectáculo.

3.2.7 Segundo plano: cerros y parques aparecen como elementos articuladores y estructurantes

Los Cerros Orientales, el Parque de la Independencia y su extensión como Parque Bicentenario se encuentran a una distancia considerable de la plazoleta. Como fondo del plano oriental traen al presente, en diferentes temporalidades, memorias de ciudad que han dejado marcas y huellas en su quebrada superficie. Entre sus árboles emergen los últimos pisos de algunas edificaciones abrigados por la densa espesura que parece cobijarlos, en los que cabe destacar dos construcciones; las Residencias el Parque y la Torre del Bosque Izquierdo⁵¹³ (ver figura 3-37).

Figura 3-37:

Edificaciones y parques segundo plano



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co, Revista *Escala* y fotografía del autor

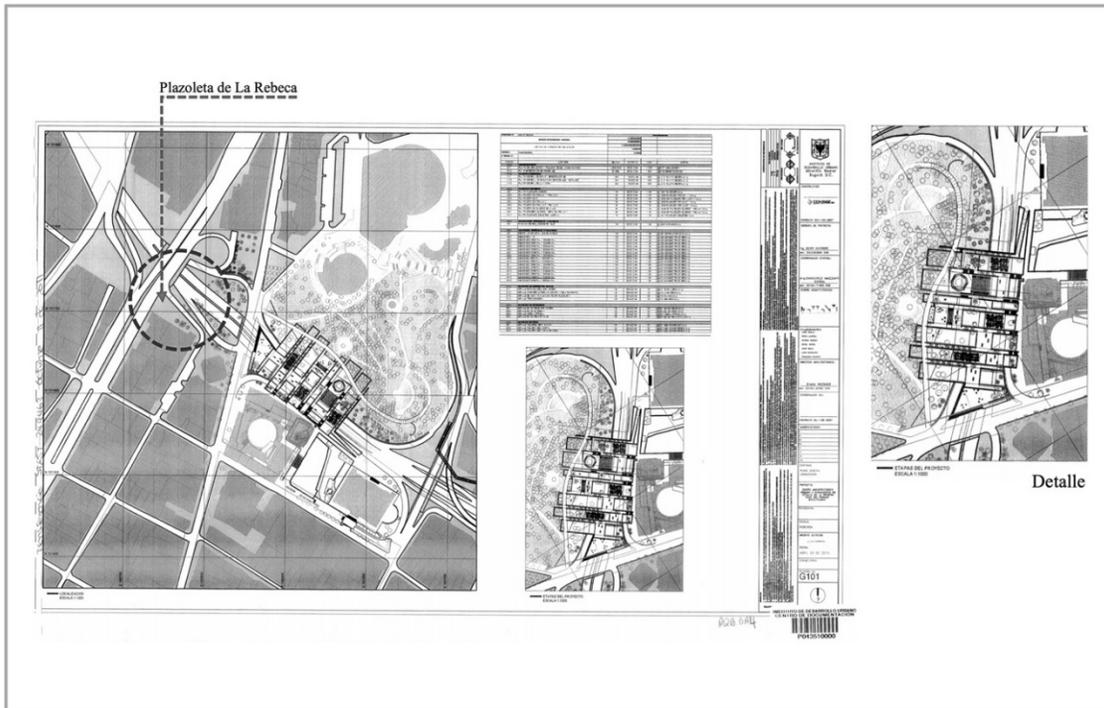
Las primeras, diseñadas por el Arq. Rogelio Salmona se construyeron entre finales de los años sesenta y principios de los setenta (1964-1970) del siglo XX, mientras, la Torre del Bosque Izquierdo de Fernando Borrero y asociados, de las mismas décadas, sobresale en diagonal a la

⁵¹³ Otras edificaciones que permanecen ocultas por la vegetación son: la Plaza de Toros de Adonai Martínez y Eduardo Lascano (1928-1931) con intervención de fachada de Pablo de la Cruz en 1942-1944 y el Planetario Distrital de Pizano, Pradilla, Caro, Restrepo, Ltda. de 1969.

iglesia de Monserrate. El parque Bicentenario, localizado al costado sur del Parque de la Independencia, intentó, en principio, volver a “coser” esa parte de área verde que se había perdido este último con la construcción de la calle veintiséis. Su diseño fue del arquitecto Gian Carlo Mazzanti y generó muchas querellas a lo largo de su larga y polémica construcción hasta ser finalizado en 2016⁵¹⁴ (ver figura 3-38).

Figura 3-38:

Parque Bicentenario 2011



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co

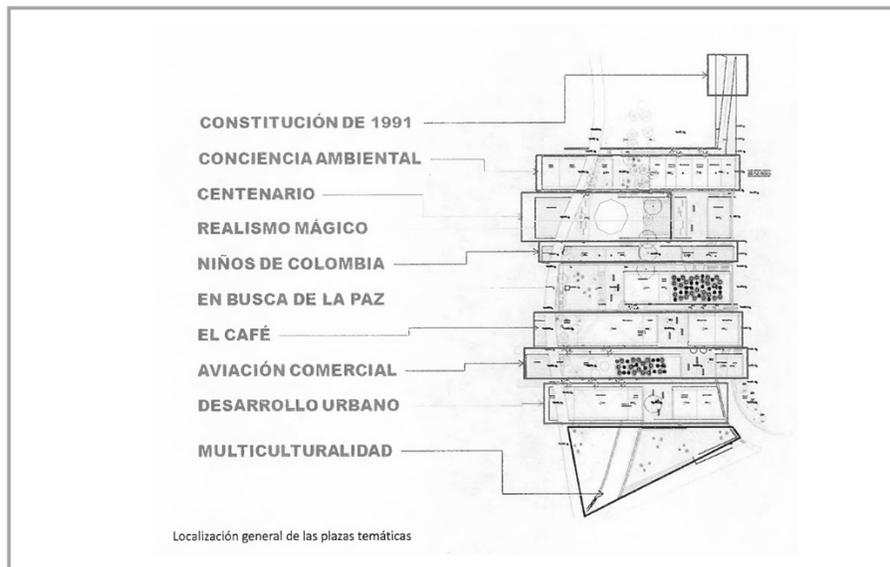
Algunos de los conflictos presentados tuvieron que ver con la tala de especies como algunas palmas de cera que estaban en el parque desde sus inicios y por no considerar, de manera inclusiva, el patrimonio arquitectónico existente en el lugar como sucedió con el Quiosco de la luz y el Museo

⁵¹⁴ En uno de los apartes del artículo publicado en el diario *El Tiempo* el 25 de julio de 2011 se mencionaba que, para los vecinos: ““Se destroza la historia”. Organizados en el colectivo *Habitando el territorio*, el Parque inaugurado en 1910 para celebrar el primer centenario de la Independencia, “está siendo mutilado”. El centro de la polémica es el Quiosco de la Luz, que existe desde la Exposición Agrícola hace un siglo, y que quedaría “encajonado” por unas graderías, dispuestas en el diseño de Mazzanti. “Hay una serie de placas de concreto altísimas que van a impedir la visual del quiosco e incluso tapan bienes patrimoniales como El Mambo o la Biblioteca Nacional”, dice Luz Elena Sánchez, una de las vecinas. (2011). Ver noticia completa diario *El Tiempo* con fecha de publicación 25 de julio de 2011. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10000945>

de Arte Moderno⁵¹⁵. Al respecto, vale anotar que uno de los pilares de los Planes de Ordenamiento Territorial es el discurso de la equidad que encuentra en el espacio público la manera de responder en la ciudad a las demandas por contar con espacios inclusivos. Este proyecto intentó, mediante la nominación de sus plataformas, resignificar el sitio vinculando hechos significativos de la historia reciente en un esfuerzo que resultó vano, pues en la actualidad, casi nadie conoce esta propuesta discursiva que pretendía sostener el diseño propuesto (Ver figura 3-39).

Figura 3-39:

Nombres asignados a las plazoletas del Parque Bicentenario



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co

Los nombres seleccionados para cada una de las plazas, denominadas plazas temáticas, en orden ascendente desde la carrera séptima hasta el Museo de Arte Moderno Mambo, fueron:

Multiculturalidad, Desarrollo Urbano, Aviación Comercial, El Café, En Busca de la Paz, Niños de Colombia, Realismo Mágico, Centenario, Conciencia Ambiental y Constitución de 1991⁵¹⁶. Unos

⁵¹⁵ La Fundación Rogelio Salmona, en cabeza de su presidenta Mará Elvira Madriñán se pronunció en carta abierta respecto al proyecto del Parque Bicentenario. En uno de sus apartes dice: “lejos de colmar una ilusión colectiva, un anhelo ciudadano por recomponer las fracturas, se convierte en un tremendo desacierto. Ello sucede porque se arroga el derecho de desatender los sedimentos que laten en el lugar. Un proyecto que desconoce la sutileza y se impone de manera irrespetuosa, que se concibe como un hecho aislado que desconoce los valores del entorno apropiándose de un área importante del Parque de la Independencia y con ese gesto, desoye a la ciudadanía y se irrespeta la historia y la tradición”.

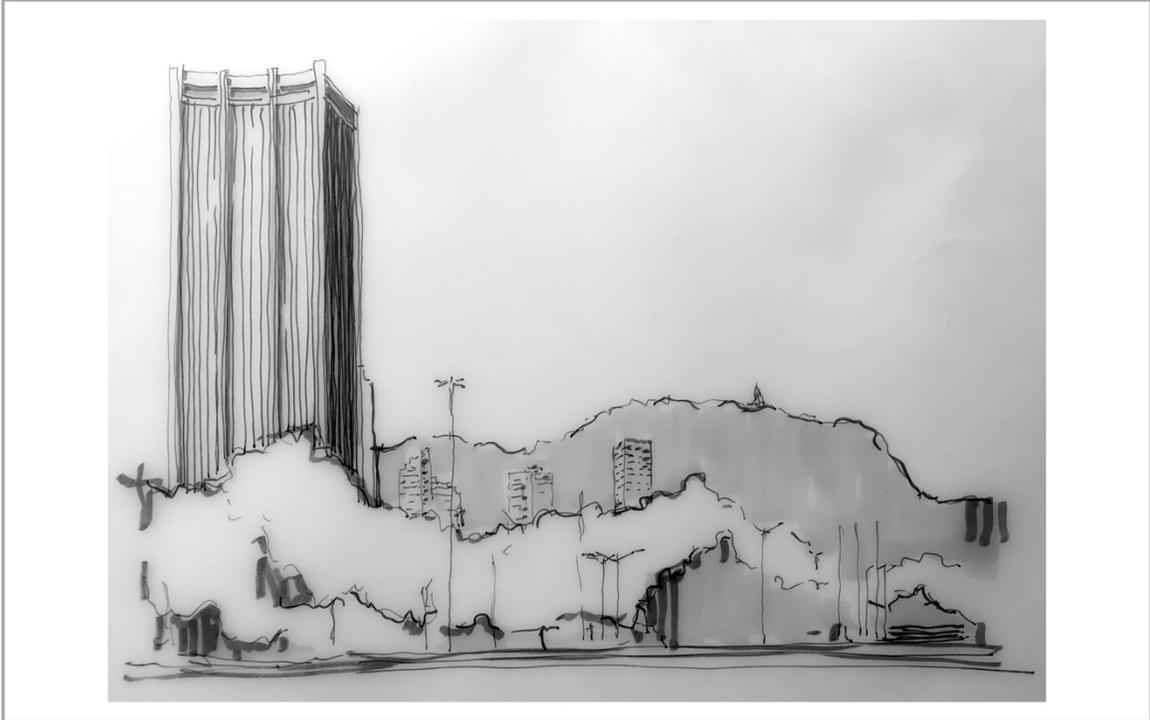
Tomado de: www.fundacionrogeliosalmona.org

⁵¹⁶ El discurso enmarcado en la inclusión y los valores democráticos se planteó en el documento *Análisis del proyecto arquitectónico Parque Bicentenario* (sin firma) que se encuentra en el repositorio institucional de

nombres poco vinculantes con la historia inscrita en este sector y que, finalmente, no lograron su poder de convocatoria tal como se pretendía en los postulados propuestos.

Figura 3-40:

Cerros orientales, parques y edificaciones



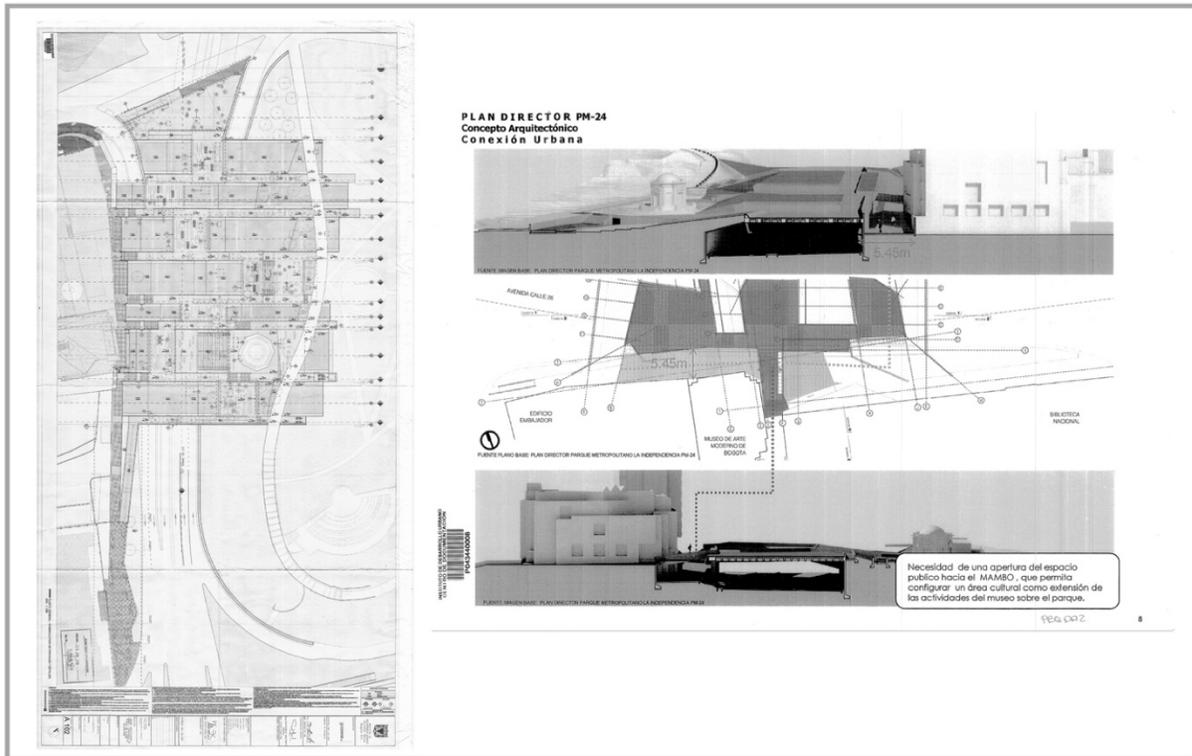
Nota. Dibujo del autor

En tal sentido, puede decirse que mientras los enunciados de orden patrimonial apuntan a reconocer los valores de la tradición y la memoria de la ciudad, este proyecto, paradójicamente con su discurso de inclusión pareció ir en contravía de tales preceptos. Esto es evidente en la relación con dos elementos con los cuales debió establecer algún tipo de diálogo y que no logró concretar gracias a problemas, al parecer, de orden técnico. Se trata del Museo de Arte Moderno, por un lado, y del Quiosco de la luz por el otro. Por su parte, el Museo de Arte Moderno MAMBO, previo a la construcción del proyecto mantenía una relación visual con el Quiosco situado al frente en el Parque de la Independencia, tal como se ve en los planos de la propuesta (ver figura 3-41).

Instituto de Desarrollo Urbano IDU. El fin de la nominación consistía en “crear y recrear un espacio contemporáneo y de libre interpretación por parte de la comunidad, acorde con los tiempos modernos y los derechos de todos los ciudadanos, así como de contribuir al desarrollo intelectual y a la imaginación, estos aspectos se convierten en una visión contemporánea de ilustración de los temas relevantes de nuestra historia reciente, especialmente la acontecida en los últimos cien años” Recuperado en <https://webidu.idu.gov.co>.

Figura 3-41:

Diseño Parque Bicentenario 2011



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co

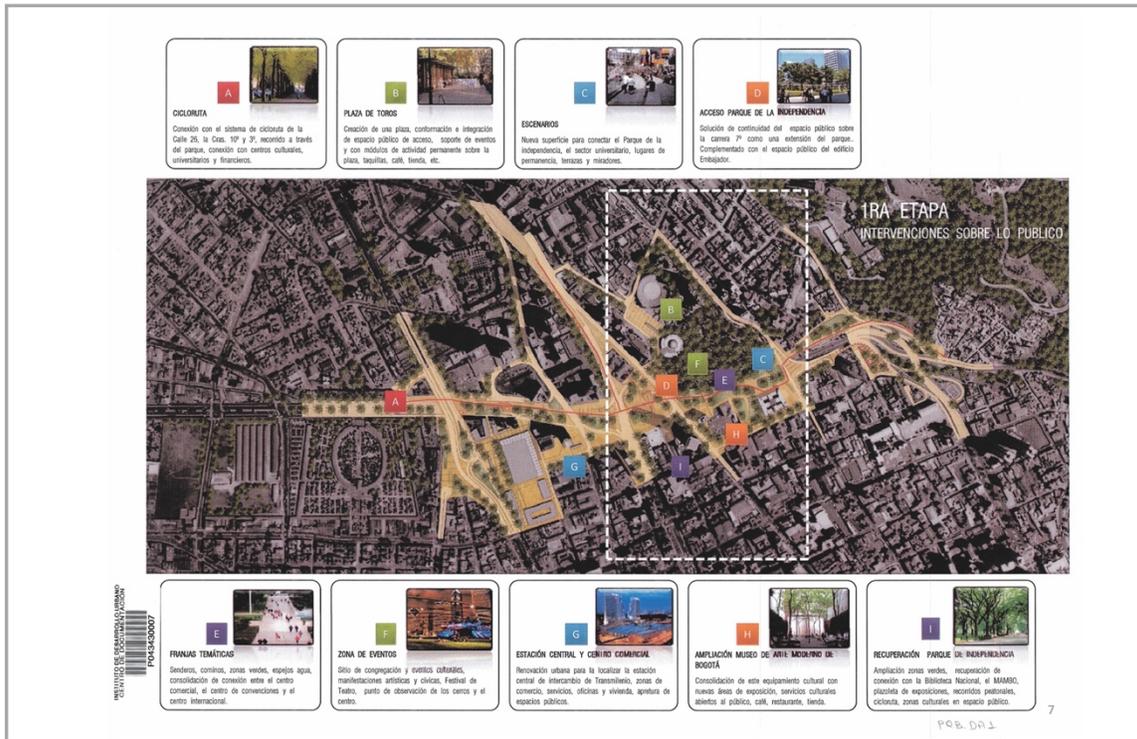
Sin embargo, esa relación quedó interrumpida por la altura de las plataformas que, además, enterraron el acceso a la sala de cine “Los Acevedo” al subir el nivel del andén⁵¹⁷. En el proyecto original se puede ver que la conexión con el museo se mantenía en el nivel del andén que existía con anterioridad, dejando el acceso a la sala de cine tal como había funcionado originalmente. Así mismo, se aprecia en el corte que el Quiosco de la Luz mantiene una relación más correcta de escala con las plataformas pues permite conservar la pequeña edificación en una posición de mayor jerarquía que se conecta visualmente con el museo. Esta situación tuvo que modificarse por diversas situaciones técnicas, lo que derivó en la solución actual con un piso del museo enterrado y el

⁵¹⁷ Se trata de la única edificación que se conserva de las que fueron edificadas para la celebración de la Exposición Industrial y Agrícola de 1910 cuya dirección estuvo a cargo del arquitecto Mariano Santamaría. Su diseñador no se conoce con claridad pues esta pequeña construcción no cuenta con planos originales para confirmar la autoría de la edificación, de acuerdo con lo que menciona Fernando Carrasco (2006) en *La Compañía de Cemento Samper. Trabajos de arquitectura 1918-1925*. Por su parte, Silvia Arango (1989) señala que se trataba de: “edificios eclécticos y masivos, que adolecían de la artificialidad propia de todo pabellón de exposición, construidos rápidamente y con materiales poco durables, pero su simbolismo fue lo suficientemente poderoso como para colmar las expectativas bogotanas... fue ésta en realidad, la presentación en sociedad de la nueva estética...” (págs. 138,139)

quiosco sin ningún grado de integración dentro del nuevo diseño. En los dos planos ubicados en la parte inferior de la figura se ven los cortes ya ajustados a una primera intención que no se concretó y, a la derecha, el plano general de intervención (Ver figura 3-42).

Figura 3-42:

Proyecto IDU conexión parques



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co

El proyecto se inscribe en las tendencias del urbanismo actual que apuntan a generar espacio público a partir de grandes intervenciones urbanas donde se pretenden incorporar múltiples actividades de tipo cultural y turístico⁵¹⁸. Sin embargo, como sucede con muchos proyectos de espacio público, el discurso en que se sustentó no ha tenido el efecto esperado, al menos no como

⁵¹⁸ Es claro que en este contexto y tal como lo expresan Bandarin y Van Oers (2014) “Tanto los monumentos como el tejido urbano histórico han sido vistos como una pesada carga para el diseño moderno” (pág. 46). Este proyecto hizo parte de la Fase III de Transmilenio, sistema de transporte masivo que corre por la calle 26, la Avenida Caracas, la carrera décima y la carrera séptima (con el que tiene vínculo directo) y corresponde a las acciones que se han adelantado desde los Planes de Ordenamiento Territorial (POT) que, a partir del año 2000 orientan el desarrollo de la ciudad. Estos planes tienen sus antecedentes en normativas y leyes anteriores. Al respecto ver La ley 9 de 1989, la Ley 152 de 1994 y el Acuerdo 6 de 1990.

sucedió cien años atrás con su vecino Parque de la Independencia y la celebración del centenario⁵¹⁹. El proyecto corresponde a la primera fase de esta gran intervención propuesta por el IDU que pretende interconectar nuevamente la ciudad a nivel peatonal ocultando el gran tajo que representa la calle veintiséis.

El nombre asignado a este parque no parece remitir a un acontecimiento de tal importancia como el que tuvo el Centenario de la Independencia y no se ha realizado un acto que lo instituya en la ciudad como hecho simbólico para esta nueva celebración⁵²⁰. Tampoco se han instalado elementos, placas o recordatorios, hasta la fecha, que lo identifiquen en tal sentido. Este proyecto tiene algunos antecedentes que vale la pena mencionar como fue el Plan Renacimiento del Banco Central Hipotecario BCH propuesto desde la década de los años ochenta del siglo XX⁵²¹ que hizo parte de la propuesta de estructuración del espacio público para el centro de Bogotá (ver figura 3-43). En este plan, que originalmente llegaba hasta la avenida 39, se incluían varios tipos de acciones urbanas, desde la peatonalización de la carrera séptima hasta la interconexión de museos, bibliotecas, universidades y otros equipamientos urbanos mediante la intervención del espacio público. Llama la atención que en este plan para el sector de San Diego no se haya tenido en cuenta la plazoleta de La Rebeca ni se la mencione como parte de dichos planes. Este espacio público se enmarca en lo que para la ciudad global significa hoy la palabra cultura que, de acuerdo con Bauman (2013) ya no consiste en prohibiciones sino en ofertas y no consiste en normas sino en propuestas. Esta forma de relacionarse con la ciudad, lleva a que estos espacios urbanos se asimilen como parte de la cultura del espectáculo⁵²² y a que ciertas prácticas ciudadanas entren en el juego de los simulacros como el de la pretendida inclusión social.

⁵¹⁹ Mientras la visión culturalista de la ciudad, de acuerdo con Carlos García (2004) hereda el discurso de la reivindicación de la tradición y la identidad local, la planificación estratégica parece orientada por la productividad dentro del modelo de ciudad global que se inserta en lo que Manuel Castell citado por García Vázquez (2004) define como “la retirada del Estado de la economía y la expansión geográfica del sistema hacia una globalización que abarca al capital, la fuerza del trabajo y la producción” (pág. 57) bajo el espectro de la visión sociológica que entiende la ciudad como una superestructura justificada en el orden social capitalista.

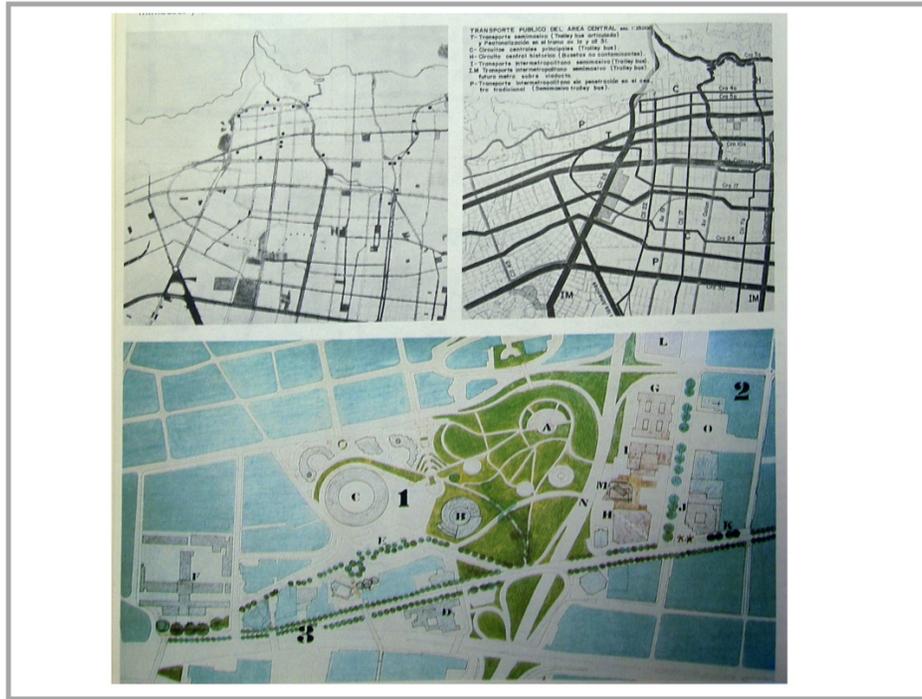
⁵²⁰ En este caso la celebración no tuvo las connotaciones políticas del primer centenario y ya no era posible su resignificación, al menos, desde los discursos que movilizaron lo primero: “En política parece que nada es posible sin referencias culturales, sin la movilización de un imaginario colectivo” dice Fabien Van Geert (2016). Para este autor, en esos procesos se reinterpretan los objetos, pero también se los priva de otros significados.

⁵²¹ Se mencionan solo dos de estos proyectos: uno que corresponde a las preocupaciones de las últimas décadas del siglo XX y otro de más reciente aparición (Fundación Rogelio Salmona, 2015) por parte de la administración distrital.

⁵²² Otra de las ciudades citadas por García Vázquez (2004) es la ciudad del espectáculo como también en la crítica que plantea Lipovetsky (Lipovetsky, 2016).

Figura 3-43:

Propuesta B.C.H.



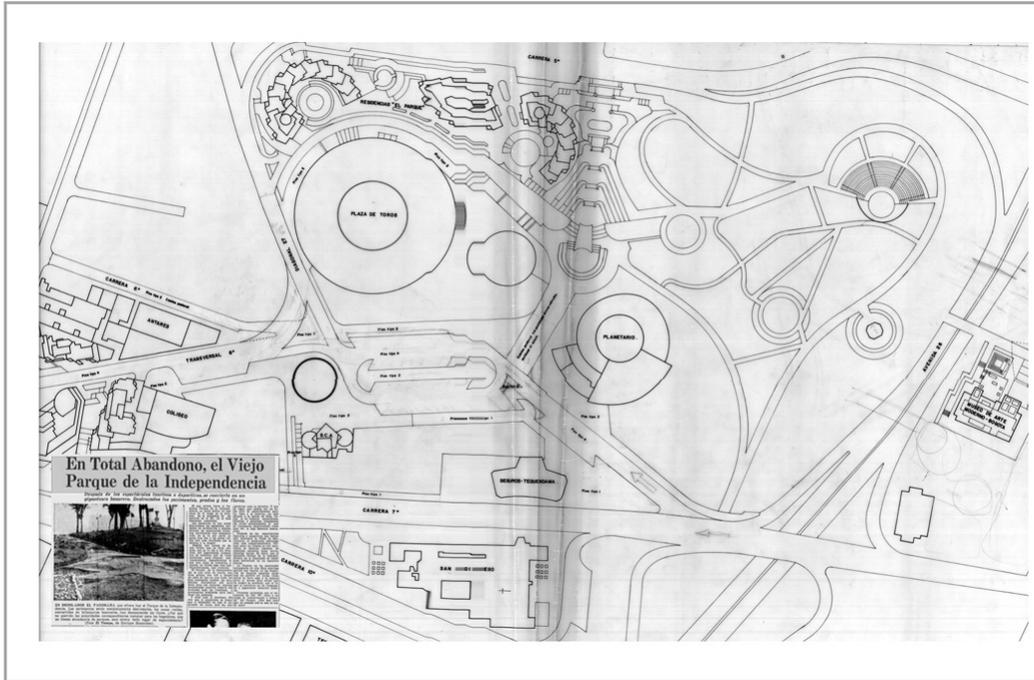
Nota. Tomado de: Revista *Escala* 1986

Un documento más reciente es la investigación adelantada entre la Fundación Rogelio Salmons y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte del Distrito para el reconocimiento de la calle 26 como eje de la paz y la memoria. En esa investigación se plantean una serie de acciones e intervenciones a lo largo de la avenida con el fin de rescatar la memoria contenida en ella y que está representada no solo en sus monumentos y edificaciones sino en sus prácticas socioculturales. En ambos casos, es evidente que ha existido la preocupación por intervenir todo el sector de San Diego y que aún se mantiene vigente la idea de continuar con las otras etapas del proyecto propuesto como Parque del Bicentenario.

Es necesario anotar que hacia finales de la década de los años sesenta y casi las dos décadas siguientes, los parques bogotanos entraron en un período de abandono. Escaso mantenimiento, poca iluminación e inseguridad eran su denominador común. El Parque de la Independencia pasaba por un momento crítico de desatención por parte de la administración municipal. Esa situación se puede constatar en la nota del diario *El Tiempo* de 1967 (ver figura 3-44).

Figura 3-44:

Diseño para el Parque de la Independencia 1970-1971. Arq. Rogelio Salmona



Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co y diario *El Tiempo* 1967

Este lugar había experimentado una mejora cuando se construyeron las Residencias del Parque y se intervino el costado nor/oriental del mismo. Con la construcción del conjunto residencial de las Residencias del Parque, se planteó la intervención del parque por parte del arquitecto Rogelio Salmona quien además realizó el Plan Director que fue adoptado mediante el *Decreto Distrital 192 de 2007* y modificado con posterioridad por el *Decreto 398 de 2008*⁵²³.

Al observar algunos documentos gráficos de fechas anteriores se puede ver la relación que existió entre el Parque de la Independencia y el Parque del Centenario. Ambos fueron colindantes y configuraron a finales del siglo XIX un espacio de transición entre lo rural y lo urbano en el borde norte de la ciudad (ver figura 3-45). En la aerofotografía adjunta de 1943⁵²⁴, al lado izquierdo, se pueden ver ambos parques que funcionaban casi como un solo cuerpo verde, mientras en la de la derecha, de 1938 y publicada en la *Guía ilustrada de Santa Fe de Bogotá IV Centenario* (pág. 14)

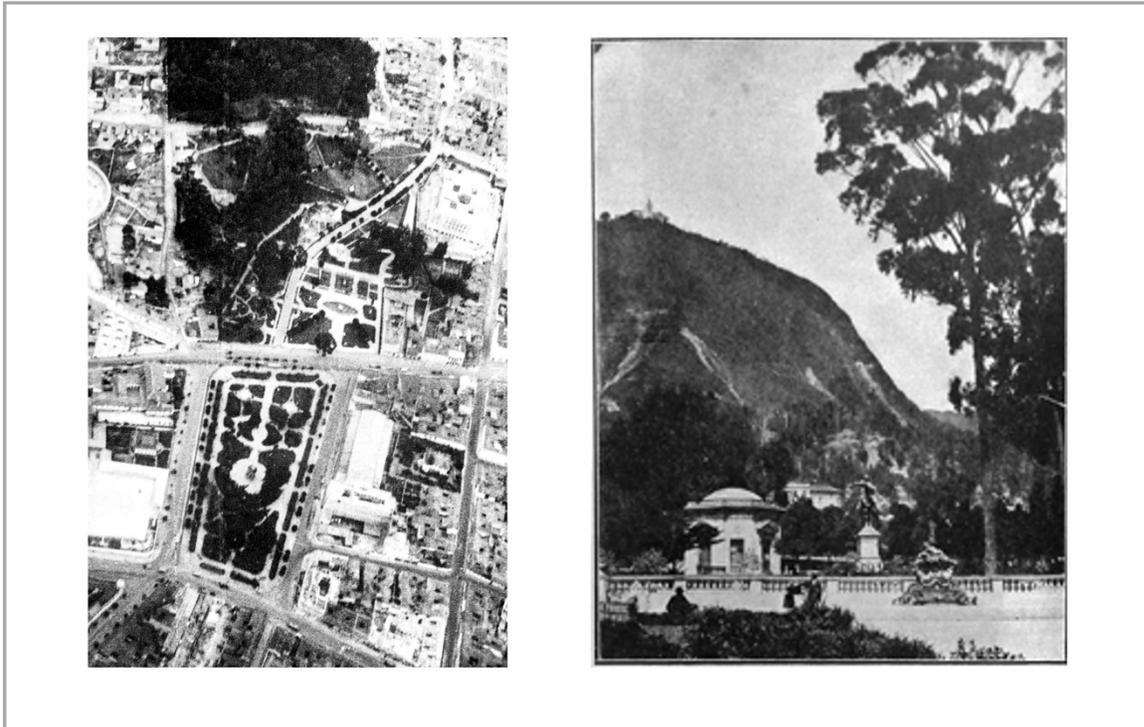
⁵²³ Este plano del arquitecto Rogelio Salmona se realizó entre los años 1970 y 1971. Fuente: Instituto de Desarrollo Urbano IDU.

⁵²⁴ Ver *Bogotá vuelo al pasado* (pág. 38).

se aprecia al fondo el Quiosco de la luz, mientras en primer plano se alcanza a apreciar la escultura instalada en la pileta o estanque de Neptuno y al fondo los cerros como los describió Marroquín, con muy escasa vegetación. Se trata de dos elementos urbanos que compartieron las celebraciones centenaristas⁵²⁵ y que han permanecido en el tiempo a pesar de los desplazamientos y transformaciones impuestos por los procesos modernizadores.

Figura 3-45:

Parque de la Independencia y del centenario 1943 y 1938



Nota. Tomado de: *Vuelo al pasado* (2010) y *Guía Ilustrada de Santa Fe de Bogotá IV Centenario* (1938)

Un antecedente se encuentra en los siguientes planos que recogen dos momentos relacionados con ambos parques. A la izquierda, el plano de Manuel José Peña, 1906 (detalle) donde aparece trazada la proyección de un vía por el centro del parque que se prolonga hacia el oriente y que puede verse ya en la aerofotografía de 1943 (figura 3-45), mientras en el plano de la derecha de la

⁵²⁵ De acuerdo con Castro-Gómez (2009) ante las dificultades económicas para realizar la exposición se acudió a la recolección de dineros entre el público con el fin de financiar la obra. Dice este autor que: “Ante tal carencia de recursos, no se construyó un símbolo de poder semejante a la Torre Eiffel, pero en su lugar se mandaron a fundir estatuas de Francisco José de Caldas, Antonio Nariño, Simón Bolívar y Policarpa Salavarrieta, que hasta hoy pueden ser vistas en diferentes puntos de la ciudad (pág. 32).

Secretaría de Obras Públicas Municipales de 1932 (detalle), el parque presenta un intrincado trazado de caminos en su interior⁵²⁶ con una vía en diagonal pero en sentido contrario al plano de 1906 que remite a esos trazados de origen europeo a los que alude Sonia Berjman (1998) (ver figura 3-46).

Figura 3-46:

Detalle planos Manuel José Peña 1906 y SOPM 1932



Nota. Tomado de: *Atlas Histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007* (2007). Detalles intervenidos por el autor

En la indagación en estos sustratos se hacen evidentes las palabras de Didi-Huberman (2010) cuando afirma que “La dificultad reside, por consiguiente, en mirar lo que queda (visible) convocando lo que ha desaparecido: en resumen, escrutando las huellas visuales de esta desaparición, lo que llamamos de otra manera (y fuera de cualquier connotación clínica): sus síntomas” (pág. 69). En este caso, esos síntomas dan indicaciones para entender que lo desaparecido no se refiere solo a los objetos sino a los significados y discursos que esos objetos encarnaron. Salvaguardados algunos por cuenta de novedosas visiones y resignificaciones discursivas

⁵²⁶ Fuente: *Atlas histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007* (2007).

promovidas por organismos internacionales como la Unesco, en el caso de los patrimoniales, son protegidos por normativas a veces inoperantes que los lanzan, ya sin la fuerza simbólica de otros tiempos, a competir en los mercados de la memoria que se ponen en circulación para ofertar pasados épicos.

Situación similar ocurre tras la cortina de árboles del Parque de la Independencia donde emerge la silueta quebrada de los cerros orientales con sus idas y vueltas en las múltiples resignificaciones de que han sido objeto, en particular, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se hace referencia a la siembra de eucaliptos y pinos que se hizo en los cerros orientales hace unos años. Al respecto, la Corporación Autónoma Regional CAR informó desde 2017 que: “Los pinos y eucaliptos que aromatizan el ecosistema ya no serán parte de la postal de la ciudad. La decisión quedó en firme con la actualización del Plan de Manejo Ambiental (PMA) que hizo la entidad con aprobación del Ministerio de Ambiente el año pasado. Cerca de 2.123 hectáreas de dichas especies se talarán en la reserva forestal, para frenar los daños que le han causado a los recursos naturales...los capitalinos que por años han apreciado el paisaje de los cerros orientales, tendrán que olvidarse de los grandes pinos que los rodean, para darle paso a los árboles nativos que recuperarán la calidad de los suelos, el aire y las fuentes hídricas del ecosistema. Sin duda, en 20 años cuando los bogotanos miren hacia el pulmón más importante de la ciudad, su aspecto habrá cambiado.”⁵²⁷.

En la planimetría levantada en el siglo XIX y en otras más antiguas, los cerros todavía mantenían una conexión estrecha con la sabana y dejaban ver sus accidentes geográficos sobre la superficie quebrada que se difuminaba en el horizonte como algunos riachuelos que debieron ser canalizados progresivamente a medida que la ciudad crecía. Es el caso del plano de la izquierda de 1849 (detalle) que muestra la quebrada de San Diego descendiendo desde los cerros en lo que pareciera coincidir hoy con la calle veintiséis y que se pierde al cruzar la actual carrera séptima (Ver figura 3-47). En los detalles de los planos siguientes se aprecia cómo quedó registrada la recoleta y la quebrada de San Diego⁵²⁸. En el área que ocupa hoy la Rebeca se alcanza a ver una pequeña quebrada que sigue el mismo curso de la de San Diego. El Urbanorama solo da cuenta de la primera. Los cerros, que aparecen con cierto grado de detalle en estos planos han sido objeto no solo de permanentes conflictos debido a la interacción de políticas, prácticas y decisiones administrativas contradictorias, imponiendo unas dinámicas que, tal como señala Rojas (2019) han incrementado sobre ellos “las tensiones presentes (...) y sus rasgos de intratabilidad: la larga

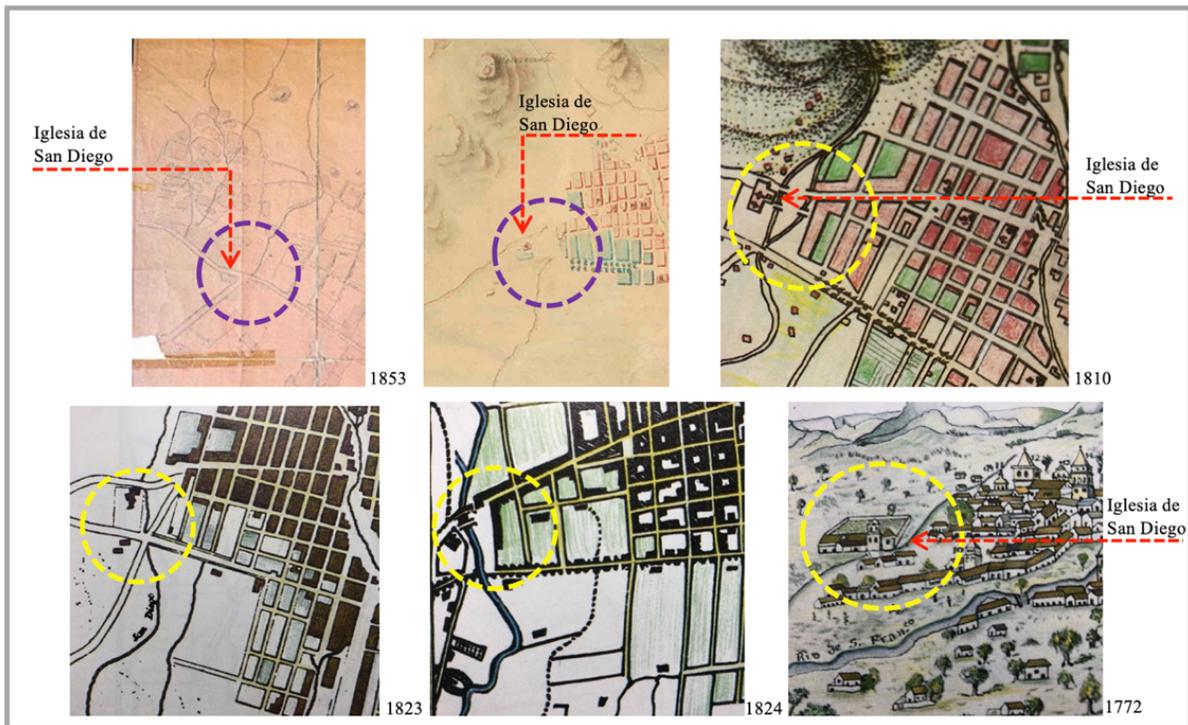
⁵²⁷ Ver nota completa en: <https://oab.ambientebogota.gov.co/>

⁵²⁸ Se trata de detalle de la copia del plano Cabrer de 1797 pero hecha en 1853.

duración, la permanencia irresuelta, la recurrencia y el fracaso de numerosos intentos de transformación” (pág. 101) sino de resignificaciones concurrentes con los discursos de turno. Fueron repoblados y declarados Reserva Forestal en 1977 y hoy son considerados como uno de los patrimonios naturales más valiosos de la ciudad y hacen parte del entorno urbano como uno de sus más importantes referentes simbólicos.

Figura 3-47:

Cartografías de Bogotá



Nota. Tomado de: Archivo General de la Nación CO.AGN.SMP.2, REF.-21 y CO.AGN.SMP.1, REF. 143. Sección Mapas y Planos. Fondo: Mapotecas SMP.1 y SMP.2 y plano de Talledo y Rivera de 1810; plano Lanz de 1824; plano Bache de 1823 y el Urbanorama de José Aparicio Morata en *Quintas y Estancias de Santafé de Bogotá* (1989). Detalles intervenidos por el autor

Desde la plazoleta de La Rebeca, los cerros hacen evidente la necesidad de establecer relaciones de continuidad entre lo natural y lo construido, que en cierto sentido funcionan en este plano. No se trata de asimilarlos como un simple fondo de postal pues los cerros aportan un universo de imaginarios, mitos y tradiciones, que, aunque perdidos y siempre amenazados, se sostienen en esa

resignificación que se nutre de los discursos conservacionistas, ecologistas y patrimoniales⁵²⁹. La *Fundación Cerros de Bogotá*⁵³⁰ hace un recuento de su historia por parte de Germán Camargo Ponce de León, biólogo y especialista en gestión ambiental urbana, quien explica cómo, según un visitador real de Carlos V —emperador de Alemania y Rey de España con el título de Carlos I— que llegó a Santa Fe a principios del Siglo XVII, menciona que “no existía un árbol desde Tunja hasta Santa Fe”, refiriéndose al recorrido que existía desde la capital del departamento de Boyacá a la ciudad de Bogotá. Al parecer, según lo que cuentan las crónicas en 70 años del proceso colonial, los bosques fueron devastados para dar paso al desarrollo. “A través de la Colonia y la temprana República, Santa Fe de Bogotá creció y concentró la población regional, al mismo tiempo creció la demanda de madera y minerales para construcción, leña y tierra para los desposeídos, y los Cerros Orientales fueron una de las principales fuentes para surtir todo esto”, aclara Camargo (2017).

El proceso de renaturalización sostenido en los novedosos enunciados ecologistas y conservacionistas ha implicado su repoblamiento en la última etapa ya con especies nativas en un proceso que ha instaurado una imagen cargada estéticamente al reescribir sobre ellos con una abundancia de arbustos y vegetación trazando unas líneas de tensión que son complejas de descifrar.

El Edificio de Seguros Tequendama: de una servilleta al espacio urbano

El siguiente elemento estructurante corresponde al edificio de Seguros Tequendama construido por la firma Pizano, Pradilla, Caro & Restrepo de 1972 que trae al paisaje urbano la implantación de una esbelta torre simétrica, exenta y semicurva que mira hacia la Recoleta de San Diego⁵³¹. En su primer piso se abre a la ciudad con una fuente de agua y un volumen bajo que cierra el espacio en su parte posterior. La revista *Escala* en su número 55/56 publicó la planimetría completa del proyecto. Por su parte, la Revista *Proa*, para 1971 y, previo a la construcción del edificio de Seguros Tequendama, parecía continuar guiando la que debía ser la nueva imagen de ciudad (ver figura 3-48).

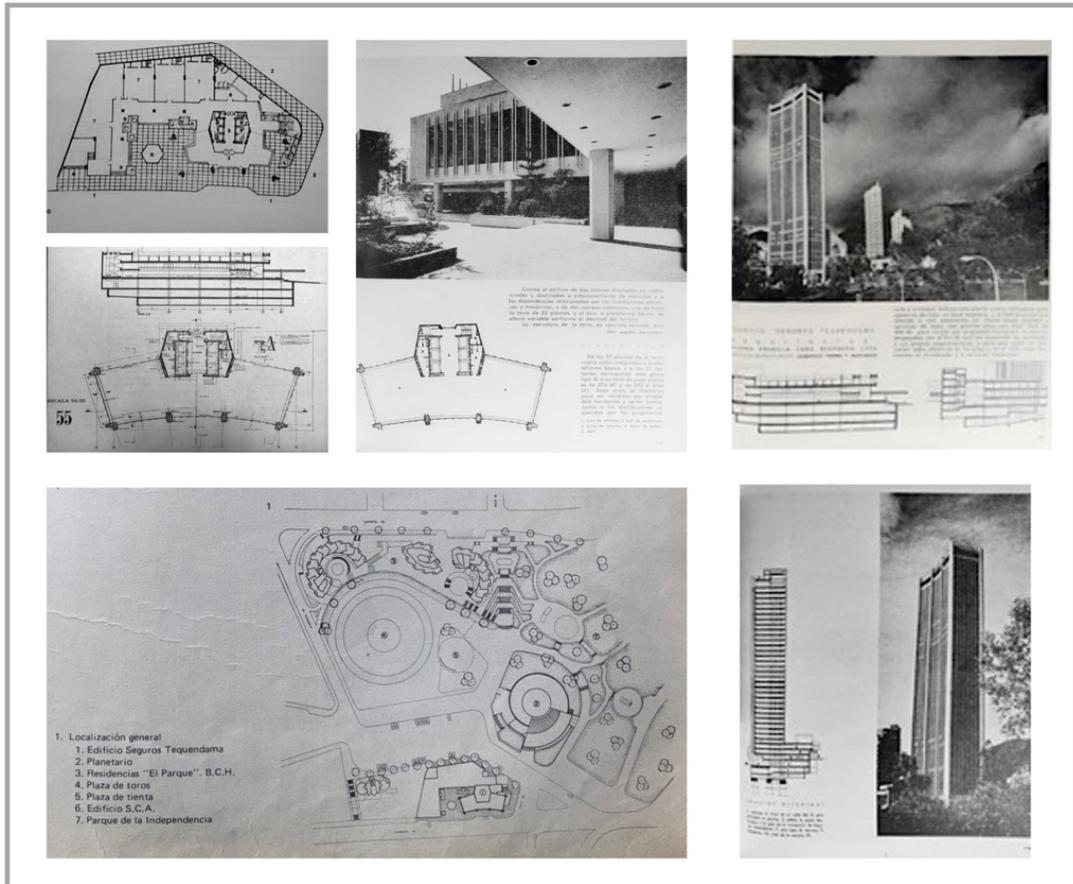
⁵²⁹ De acuerdo con Röthlisberger (2016): “Los Chibchas, como todos los pueblos primitivos, rendían culto a objetos inanimados, pero sus concepciones de los dioses, depuradas ya de un extremoso fetichismo, tenían un sello de poesía y noble elevación, como prueba el que escogieran para lugares de culto las grutas, cascadas, lagos y montañas, y en especial las lagunas escondidas entre las alturas andinas” (pág. 175)

⁵³⁰ Tomado de: <https://es.mongabay.com/2017/05/cerros-orientales-bogota-primeros-hallazgos-la-investigacion-ecosistema-biodiverso/>

⁵³¹ En el *Anuario de la Arquitectura en Colombia* del año de 1971 se indica que los arquitectos del proyecto fueron Manuel Restrepo Umaña, Álvaro Pradilla Keith y Paulino Correa Páez (pág. 187).

Figura 3-48:

Edificio Seguros Tequendama



Nota. Tomado de: Revista *Proa* 226 y Revista *Escala* 55/56

En su número 220 se publicaron algunos dibujos y representaciones de edificios que evocaban el imaginario del skyline y que, en cierta medida, predecía el rumbo que tomaría este sector de la ciudad (ver figura 3-49). El diseño de la nueva torre es de Paulino Correa quien en entrevista con el diario *El Tiempo* el 18 de febrero de 2012 menciona que el proyecto nació en una servilleta⁵³². En este artículo, recuerda que estaba en un restaurante de Bogotá con Manuel Restrepo, un colega y amigo, cuando en medio de la conversación surgieron los bocetos del diseño del que sería, en su momento, el edificio más alto de la ciudad: “En una servilleta hice un esquema para tener una idea de cómo podría ser el edificio. Yo quería que fuera uno de los más grandes de la capital; entonces dejamos un espacio libre en el primer piso con el fin de crear la sensación de más altura”, explica Correa, quien recuerda esta emblemática construcción de 38 pisos y 122 metros de altura”

⁵³² Ver nota completa en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5208152>

Figura 3-49:*La ciudad del Skyline*

Nota. Tomado de: Revista *Proa* 220 y 226

Tanto el discurso de la técnica como el del funcionalismo mueven este novedoso ideario de la avanzada del proyecto modernizador. Con estas esbeltas y exentas edificaciones se cumple la tarea de construir el imaginario del ya citado skyline, transformando los ritmos de la Bogotá de los años setenta con asincronías que van quedando dispersas sobre el plano de la ciudad a la manera de inmensas fichas de ajedrez. *Proa* publicará esta edificación en su número 226 de febrero de 1972. Nótese que la fotografía de la derecha está tomada desde la plazoleta de La Rebeca.

Su fachada se resolvió con una mezcla de materiales tradicionales como es la piedra bogotana, pero con nuevas alternativas en la perfilería para las ventanas en aluminio color dorado y vidrios oscuros. En la implantación, se aprecia una clara disposición de los volúmenes para resolver el fuerte desnivel del terreno de la esquina en la que se construyó la torre. La imagen de esta edificación circuló en la publicidad de la época con inusitada frecuencia, cumpliendo con el rol asignado para constituirse como el discurso de un nuevo referente arquitectónico⁵³³ (ver figura 3-50). Vale la pena en este punto mencionar como la publicidad utilizó esta edificación y el monumento de La Rebeca para mostrar la modernización de la ciudad haciendo evidentes no solo sus contrastes entre pasado y presente sino los avances del progreso asociados a la técnica y a los

⁵³³ El discurso del progreso en la publicidad con el edificio de Seguros Tequendama y otras edificaciones cercanas a la plazoleta de La Rebeca como el edificio de la Aseguradora del Valle. Fuente: diario *El Tiempo* 25 de septiembre de 1971 y *Anuario de la Arquitectura Colombiana Vol. 2* (1972).

procesos constructivos⁵³⁴. Así se representó en postales, carátulas de discos y las guías turísticas del momento⁵³⁵. En ellos, se hacía evidente el deseo de modernización que transformaba a gran velocidad el espacio urbano de la ciudad acentuando las tensiones entre tradición y el deseo de novedad.

Figura 3-50:

La publicidad y el Edificio de Seguros Tequendama



Nota. Tomado de: Diario *El Tiempo*, *Anuario de la Arquitectura en Colombia Vol. 2* (1974), Discos Sonolux

3.2.8 Tercer plano: La velocidad se impone fragmentando el espacio urbano

El tercer plano es el que, en mayor medida, hace evidente la prevalencia del discurso del progreso y su vertiente demoledora con sus ciclos del hacer y rehacer el espacio urbano de la ciudad. Ya se hizo mención en el primer plano de esos ciclos y los discursos que se impusieron con la construcción de la calle veintiséis. A continuación, se presentan individualizadas las edificaciones que hacen parte de este tercer plano.

⁵³⁴ En algunas de estas propagandas se incluía también el Edificio de la Aseguradora del Valle.

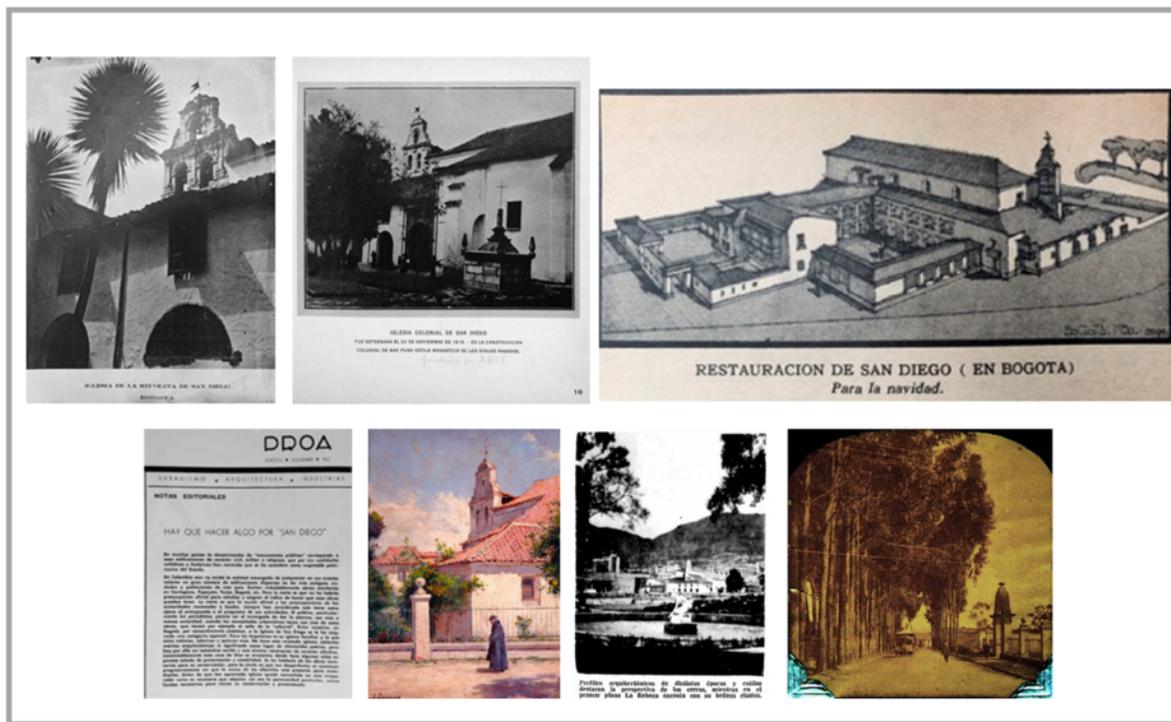
⁵³⁵ Como fue el caso de la disquera Sonolux.

3.2.9 La recoleta de San Diego: una huella colonial que permanece

En el plano norte se encuentra un elemento que trae al presente una gran carga histórica. Se trata de La Recoleta de San Diego que data de los años 1606-161 y que ha sido vecina de los parques de la Independencia y hasta su desaparición, del Centenario. Visto desde La Rebeca, el claustro se percibe empuqueñecido por la altura de las edificaciones que lo rodean. Como parte de la tradición, se ha mantenido en el espacio urbano al ser la única huella del pasado colonial de la ciudad en este sector. En el año de 1975 la recoleta fue resignificada y amparada desde los postulados patrimoniales mediante el *Decreto 1584 del 11 de agosto de 1975* que la reconoció como patrimonio de la ciudad (ver figura 3-51).

Figura 3-51:

Iglesia de San Diego



Nota. Tomado de: *Revista de Indias* Vol. I #3 (1936), fotografías de Luis B. Ramos, *Guía ilustrada de Santa Fe de Bogotá IV Centenario* (pág. 10), *Revista Proa* No 53 (1951), *Revista Semana* 1952 y diario *El Espectador*

En estado de casi ruina durante el período de construcción de la carrera décima fue motivo de preocupación y convocó a distintos sectores de la sociedad que llamaron la atención sobre su importancia histórica para la ciudad. La *Revista Proa* en noviembre de 1951 en sus notas editoriales

bajo el título de “*Hay que hacer algo con “San Diego”*” reclamaba la necesidad de recuperar un bien que se encontraba amenazado por el paso del tiempo, el descuido y las obras que se venían adelantando en la carrera décima. Los argumentos que esgrimía *Proa* (1951) apuntaban al carácter de iglesia familiar por ser la que los bogotanos “quieren más” y no al valor arquitectónico pues según la revista “No tiene esta recatada iglesia, salientes méritos arquitectónicos ni significado como lugar de efemérides patrias, pero hay por ella un romántico cariño y una sincera veneración de carácter afectivo”. En este caso, el discurso ambivalente encontraba los atributos de la vieja construcción en la memoria de los habitantes de la ciudad y no en el valor como pieza arquitectónica. Las imágenes que se incluyen a continuación muestran la iglesia de San Diego que datan de 1936, dos décadas antes del proceso de intervención y restauración. Nótese el acabado de los muros y el estado de las cubiertas

Una vez se logró el consenso esperado para su recuperación, la revista *Semana* anunciaba el 5 de enero de 1952 que la reconstrucción y restauración de la recoleta comprendería “a más del salvamento de los hoy casi derruidos muros, la construcción de jardines y claustros para formar una unidad que corresponderá según los estudios y criterio del proyectista a la función de la arquitectura colonial en el caso de que esta hubiera evolucionado y persistido hasta nuestros días”⁵³⁶. Es decir, ya implicaba esto una reinterpretación de la “arquitectura colonial” para reconstruir el claustro. La intervención de la recoleta se llevó a cabo financiada por el Banco de la República por un valor de \$600.000 y un plazo de 10 meses para su reconstrucción y se esperaba fuera finalizada en diciembre de 1952. En la imagen publicada por *Semana* se ve un dibujo del proyecto de restauración de la iglesia y el claustro por el Arquitecto José María González Concha.

Si bien podría decirse que en estos nuevos escenarios hubo continuidad por la manera como la modernidad deseada coincidía en incorporar en el nuevo espacio urbano una serie de elementos como monumentos, naturaleza ajardinada y alegorías que armaban una composición coherente entre las formas de pensamiento y la ciudad que las representaba, estas transformaciones, en realidad, iban en contravía del pasado colonial que todavía pervivía, no solo en las estructuras urbanas, sino en la inercia del ejercicio de la política y en el lento desarrollo de una muy incipiente industria. Era el caso de esta recoleta que fungía como la imagen de ese pasado colonial que se pretendía superar. Sin embargo, y a pesar de la falta de mantenimiento durante años, permaneció en pie hasta ser protegida por los discursos de la conservación y del patrimonio. De acuerdo con esto, puede

⁵³⁶ Ver Revista *Semana* del 5 de enero de 1952.

afirmarse que las primeras tensiones en este sitio se empezaron a gestar con la construcción del Parque del Centenario a finales del siglo XIX y se fueron intensificando a lo largo del XX.

Figura 3-52:

La Iglesia de San Diego en la encrucijada de la modernización



Nota. Dibujo del autor

Al inicio, se contraponían dos lógicas la colonial vs la republicana, y desde la década de los veinte, se sumó la vorágine de la novedad con la modernización de las estructuras urbanas que se impuso con mayor intensidad a finales de la década de los años 50 con la construcción de las dos avenidas, la calle veintiséis y la carrera décima que por poco la hace desaparecer. Sin embargo, estas lógicas no lograron imponer su voluntad una sobre otra, sino que, por el contrario, mantuvieron vigentes esas líneas de tensión en el espacio urbano. La Recoleta de San Diego representa en la actualidad uno de los símbolos del pasado que perviven en la ciudad y junto a La Rebeca parecieran mantener una relación de continuidad en tanto monumentos resignificados y ya despojados, en parte, de la fuerza de sus significados primeros.

Figura 3-53:*La Iglesia de San Diego desde el Parque del Centenario*

Nota. Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango, fotografías Gumersindo Cuellar intervenidas digitalmente por el autor.

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/978/full/full/0/default.jpg>

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/979/full/full/0/default.jpg>

3.2.10 Un hotel que pareciera transponer tiempos y espacios

Al frente de la recoleta se encuentra el Hotel Tequendama construido por Cuellar, Serrano, Gómez (1950-1953). Llamado originalmente Hotel de San Diego, fue ampliado posteriormente entre 1967 y 1970 con una torre de la misma altura que se construyó con fachada hacia la carrera trece para conformar un volumen final en forma de T. Esta edificación introduce el discurso de la técnica relacionado con los nuevos avances de la tecnología como una imperiosa necesidad de actualización para la arquitectura y la ingeniería nacional⁵³⁷. Está ligado de manera indisoluble con el discurso del progreso en su vertiente de eficiencia en el uso de materiales, tiempo y recursos. Estos principios, derivaron de las necesidades planteadas en la etapa de la posguerra pues era un imperativo tecnificar los procesos constructivos para atender la falta de vivienda y reconstruir en plazos perentorios los daños causados por el conflicto en las diferentes ciudades europeas. La revista *Proa* 72 publicó en 1953 el proyecto con gran despliegue enfatizando en los aspectos

⁵³⁷ En la definición de la epistemología de la Metrópolis, García Vázquez (2016) establece otras relaciones entre discursos. Dice: “Del iluminismo se derivó un mito: el mecanicista o funcionalista...de su aplicación a la metrópolis surgió la metáfora de la máquina, de la ciudad entendida como un artefacto productivo impulsado por la tecnología y, en la revisión marxista, manejado por el poder” (pág. 16).

constructivos que parecía ser el atributo más destacado que aportaba la construcción del hotel a la ciudad (ver figura 3-54).

Figura 3-54:

Hotel Tequendama 1953



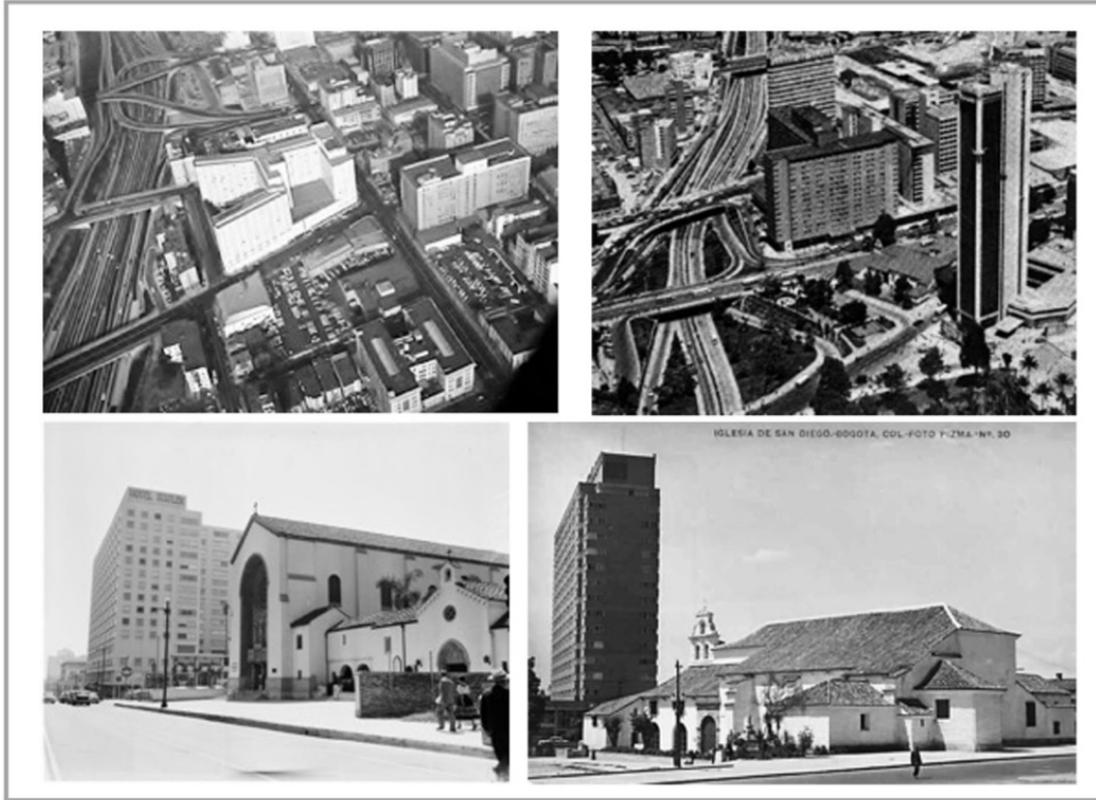
Nota. Tomado de: Revista *Proa* 1953, *La carrera de la Modernidad* (2019) y *Hollabird.com* <https://paradiseleased.wordpress.com/2012/06/09/so-long-statler-a-cheerless-end-for-l-a-s-atomic-age-hotel/>

En artículo publicado por el diario *El Tiempo* el 17 de mayo de 2003 con motivo de la celebración de los cincuenta años del hotel se comenta que el hotel “nació de una conversación entre dos grandes personajes: el presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt y el presidente de la aerolínea Panamerican World Airways, quienes, reunidos a comienzos de 1945, comentaban (sic) hay países latinoamericanos que revisten una gran importancia para las rutas de la Pan American”. El problema era que esas ciudades no tenían hoteles de gran tamaño acordes a las exigencias de calidad y demanda de los pasajeros que movería la aerolínea. Para atender esa creciente demanda se encomendó a la firma de arquitectos norteamericanos Holabird, Root & Burgee el diseño del hotel que sería construido por la firma Cuéllar, Serrano, Gómez. La firma norteamericana había diseñado para la misma época el hotel Statler en la ciudad de Los Ángeles

que, visto en perspectiva, guarda algunas coincidencias temporales y espaciales con el hotel Tequendama que vale la pena rescatar.

Figura 3-55:

Hotel Statler 1952 y Hotel Tequendama



Nota. Tomado de: *Hollabird.com*, Revista *Escala y Col-foto*

En la página de la mencionada firma, fundada en 1888, aparecen algunos de sus edificaciones más emblemáticas. El hotel Statler (1952) fue el hotel más grande construido en los Estados Unidos después del Waldorf-Astoria en 1931. Cuando se comparan las imágenes del Statler y el Tequendama se puede apreciar que para Bogotá se planteaba el mismo escenario entre palmeras que el de Los Ángeles, aunque en una versión reducida. Si bien, el tamaño del Hotel Tequendama corresponde a una quinta parte del Statler, ambos responden a la misma idea en su diseño: ventanas alargadas en las habitaciones con un ritmo continuo que se resuelve en un solo bloque compacto, el mismo tipo de acceso vehicular con pérgola y jardines con palmeras en los accesos. En América Latina se fusionaron estos discursos como parte de los modelos de desarrollo y transformados en teorías urbanas marcaron con mayor urgencia el rumbo de las ciudades a partir de la década de los

años cuarenta del siglo XX impulsados por las ideas del progreso que mezclaban las nuevas nociones acerca del urbanismo tanto europeas como norteamericanas. En las imágenes anteriores se hacen algunas comparaciones con la inserción urbana de ambas edificaciones, las cuales dejan entrever la permeabilidad de los discursos que promovían los procesos de modernización que terminaron por consolidar entornos urbanos similares a pesar de estar en ciudades tan diferentes. En primer término, dos fotografías aéreas de la localización de ambos hoteles. Al lado izquierdo, una imagen del Hotel Statler y a la derecha el Hotel Tequendama que, a pesar de ubicarse en contextos disímiles, se insertan en un entramado urbano de las mismas características y sostenidos por los mismos discursos⁵³⁸ (Ver figura 3-55). Pero, llama todavía más la atención, la coincidencia entre las dos perspectivas peatonales donde en primer plano aparecen dos iglesias y al fondo los dos hoteles en una tensión evidente entre tradición y novedad. En el caso de Bogotá, el claustro de San Diego probablemente con una mayor antigüedad que la iglesia de Los Ángeles.

Figura 3-56:

Hotel Tequendama en construcción y con la ampliación posterior



Nota. Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango fotografía Fondo Gumersindo Cuellar intervenida digitalmente y foto del autor 2020

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/1031/full/full/0/default.jpg>

Pero el discurso que impuso el Hotel Tequendama con más fuerza parece derivar de los alardes de la técnica⁵³⁹ que fueron promocionados por revistas como *Semana* que en octubre de 1952 en su portada titulaba *Ciudades al servicio del hombre* y en sus páginas interiores *Ciencia y técnica*

⁵³⁸ Fuentes: y *La carrera de la Modernidad* (2019).

⁵³⁹ Tal como los llamó Silvia Arango en *Historia de la Arquitectura en Colombia* (1989).

dando cuenta de la ciudad deseada con la imagen del arquitecto Francisco Pizano como promotor de esos modelos urbanos y una serie de fotografías donde aparece la carrera décima atravesando el mutilado Parque del Centenario (ver figura 3-57). Este tipo de edificaciones encajaban en la nueva ciudad asociados a las intervenciones viales, recordando las grandes autopistas propuestas por Moses que les ofrecían el marco perfecto para destacarse en el nuevo entorno urbano con un perfil que tomaba distancia de la ciudad compacta y de tipología continua que había sido construida hasta mediados de los años cuarenta del siglo XX. La paradoja de la Tradición vs la Novedad emerge así introduciendo nuevas tensiones en el espacio urbano.

Figura 3-57:

El discurso de la técnica



Nota. Tomado de: Revista *Semana* 1952

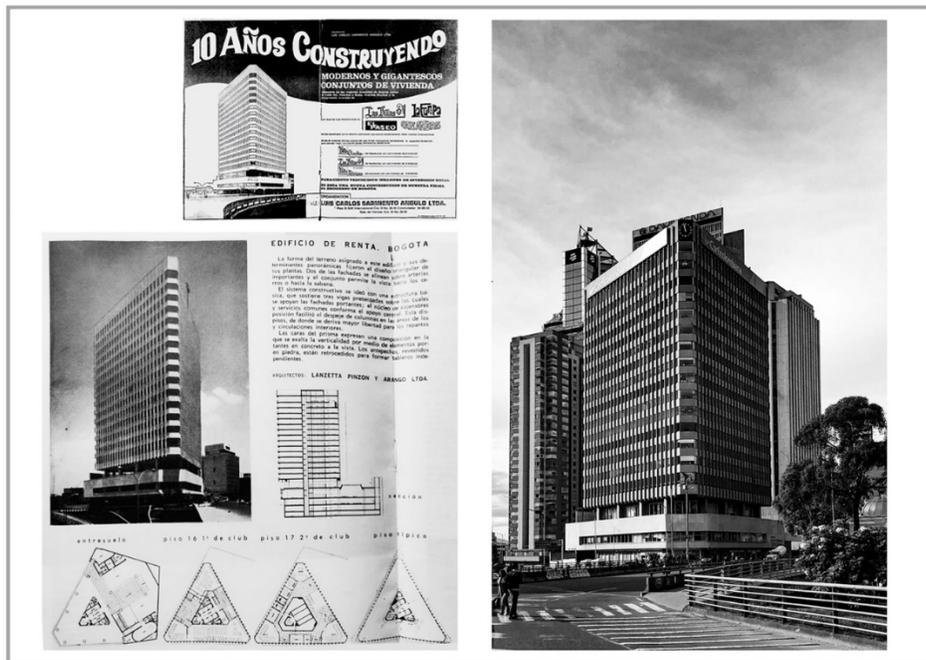
3.2.11 El Edificio Internacional: de edificio de renta a símbolo de la banca

En frente al Hotel Tequendama y, cerrando el plano norte, se encuentra ubicado sobre la carrera trece, el Edificio Internacional, hoy oficinas del Banco de Bogotá, construido por Lanzetta, Pinzón y Arango junto a Cuellar, Serrano y Gómez en 1967. Esta edificación de 18 pisos, a diferencia de las descritas hasta ahora, se resuelve formalmente con una gran plataforma y una torre central de forma triangular respondiendo a la forma del lote con una de sus aristas apuntando hacia el

monumento de La Rebeca. *Proa* en su número 55 de 1968 presenta esta edificación como un edificio de renta (ver figura 3-58). Su diseño está más cercano a los postulados de la arquitectura moderna en su vertiente vinculada con la arquitectura internacional. Los ejercicios de adaptación de ese tipo de edificaciones al medio bogotano fueron característicos de la década de los años sesenta y en particular en este sector que se denominó precisamente como Centro Internacional. Si bien no todos siguieron la modalidad de plataforma y torre, el conjunto de edificios que compone todo el sector presenta unas características similares en altura, usos y forma. Diferente a lo que sucedería en la década siguiente, años 70, que impuso el perfil de skyline con las delgadas torres descritas que descansaban directamente sobre el plano para verse todavía más esbeltas.

Figura 3-58:

Edificio Internacional o Banco de Bogotá 1968



Nota. Tomado de: Revista *Proa* 1968, diario *El Tiempo* 1969 y fotografía del autor

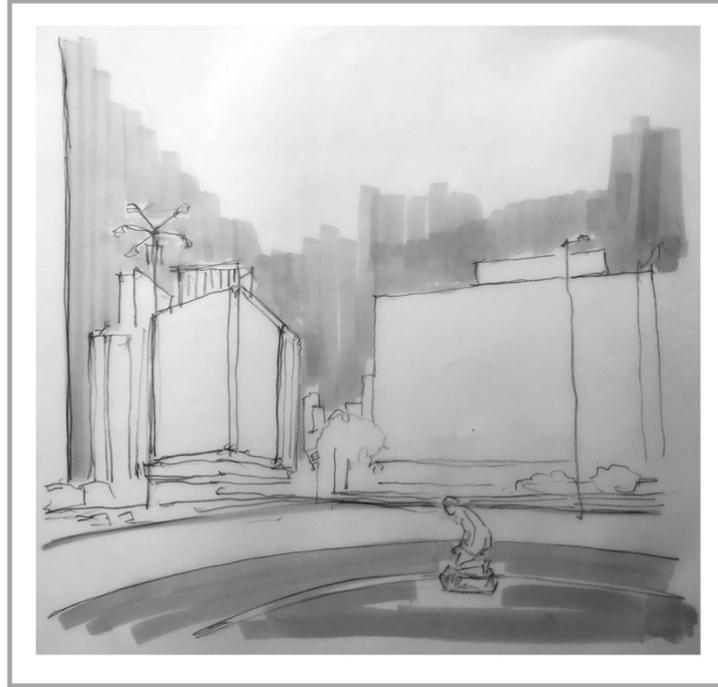
El desarrollo técnico impulsado por la novedad abrió la posibilidad de explorar nuevas técnicas constructivas como el reticular celulado para los entresijos haciendo más eficiente la construcción⁵⁴⁰. Por otro lado, el diseño de planta libre permitió implementar nuevas formas de trabajo colectivo relacionadas con los diseños de oficina abierta destinadas para grandes empresas, en este caso del sector bancario. Esta edificación también hizo parte de la publicidad de la época

⁵⁴⁰ Técnica desarrollada por Doménico Parma.

como se ve en este aviso publicado en el diario El Tiempo en 1969 donde resaltan las palabras *modernos* y *gigantescos* como atributos de la novedad para los nuevos conjuntos habitacionales.

Figura 3-59:

Costado occidental desde La Rebeca

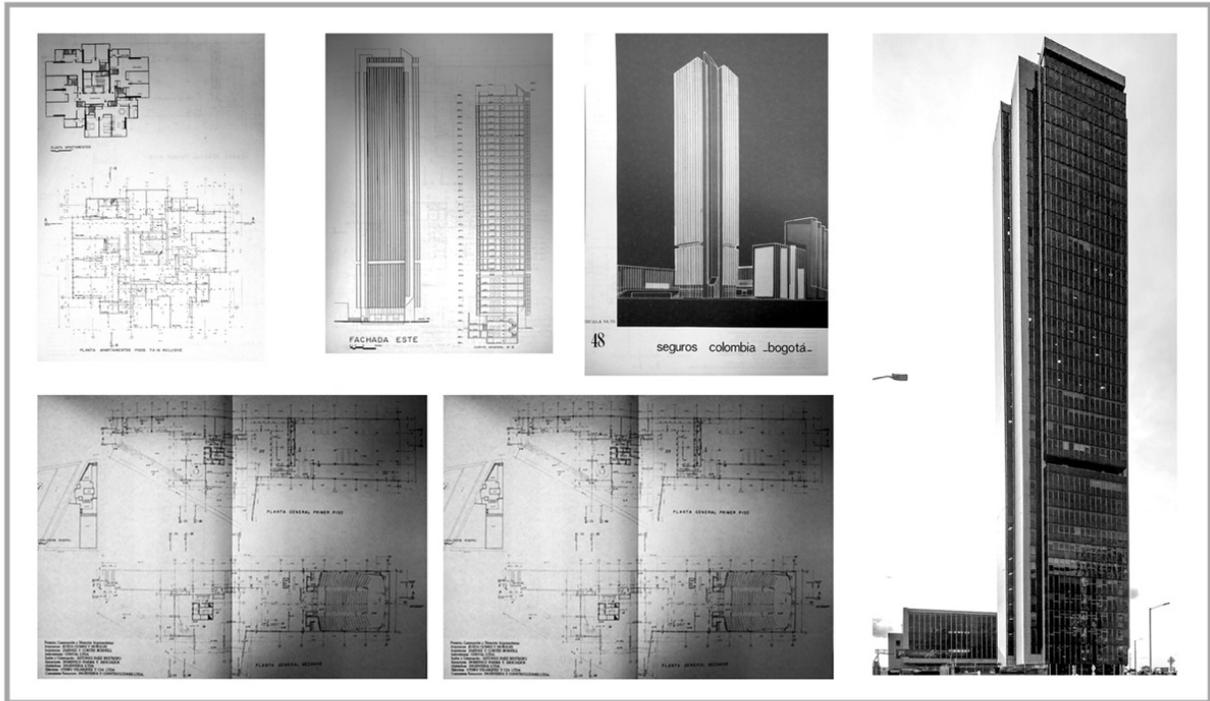


Nota. Boceto del autor

3.2.12 Cuarto plano: el Edificio Seguros Colombia traza otra línea en tensión

El último gran edificio se ubica en el plano occidental y se llamó originalmente Seguros Colombia de Rueda, Gómez y Morales⁵⁴¹ (1972). Hoy se encuentra ocupado por el Departamento Nacional de Planeación DNP que comparte, como ya se ha mencionado, los mismos principios para su inserción en el plano de la ciudad utilizados por la Torre Colpatria y el edificio de Seguros Tequendama. Una torre exenta acompañada de espacio público y un volumen más bajo que la acompaña. Sin embargo, y de acuerdo con la publicación de los planos originales en la *Revista Escala*, el diseño de este edificio fue modificado con posterioridad cambiando su destino original de apartamentos a oficinas (ver figura 3-60).

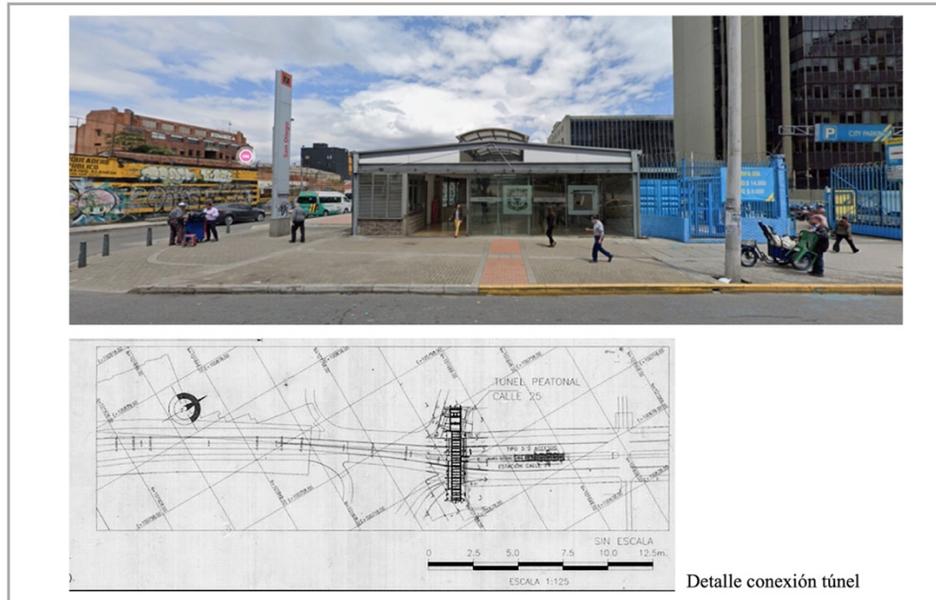
⁵⁴¹ Este edificio, de acuerdo con el *Anuario de la Arquitectura en Colombia* (1974) fue diseñado por los arquitectos Jorge Herrera Gutiérrez, Carlos Morales Hendry, Enrique Gómez Grau, Ernesto Jiménez Losada, Álvaro Cortés Boshell, Rueda Gómez y Morales Ltda., Jiménez Cortés Boshell Cía. Ltda.

Figura 3-60:*Edificio Seguros Colombia o Departamento Nacional de Planeación DNP*

Nota. Tomado de: Revista *Escala*, *Anuario de la Arquitectura en Colombia Vol. 2* (1974) y fotografía del autor

En el texto que acompaña la planimetría de este edificio se menciona que el edificio constaría de una combinación de comercio, oficinas y vivienda con 100 apartamentos para aprovechar las condiciones del sector en cuanto a visuales y cercanía con el centro tradicional e internacional. Al igual que la Torre Colpatria, se emplaza en un lote relativamente pequeño en la esquina occidental con frente a la plazoleta y a la calle 26. Tanto la Torre Colpatria como esta edificación fungen como dos enormes columnas que marcan con su verticalidad este espacio urbano transformados en hitos urbanos que se destacan por su esbeltez. Una simpática anécdota relata que, en esta edificación como en muchas torres similares no se encuentra marcado, por un agujero que existe, el piso 13. En el diseño original del edificio la fachada se ve dilatada en el piso 6. Finalmente, se pasó la dilatación al famoso piso que desapareció de la nomenclatura.

El plano occidental se cierra con una construcción del año 2005 cuando se construyó el túnel de conexión entre las carreras trece y décima dentro de la implementación del sistema Transmilenio por esta última carrera (ver figura 3-61).

Figura 3-61:*Túnel conexión San Diego – Carrera 10, año 2005*

Nota. Tomado de: Instituto de Desarrollo Urbano IDU. Página web www.idu.gov.co, fotografía del autor

La estación San Diego funciona como una suerte de cobertizo metálico de un solo piso que presta el servicio de taquillas e ingreso para la estación localizada sobre la carrera décima. Hace parte de los proyectos institucionales puestos en funcionamiento como parte de los planes de movilidad para integrar el transporte urbano de la ciudad. Es una construcción sin mérito arquitectónico alguno, salvo la de su función como conector para sistema mencionado.

3.2.13 Un ajuste de planos que no acaba por cerrar

Los cuatro planos con sus elementos estructurantes situados con relación a los discursos que los sostienen traen al presente, desde cada sustrato, las diferentes temporalidades en que cada uno de ellos se sitúa. Su interpretación permite entender su función como figuras en proceso de desfiguración⁵⁴² pues, mientras los discursos asociados al progreso los van “desnaturalizando”⁵⁴³ a lo largo del tiempo, se van fortaleciendo de la mano de los discursos que los resignifican como memoria y tradición para la ciudad. Pero, en el caso de los elementos estructurantes del espacio

⁵⁴² De acuerdo con Didi-Huberman (2014).

⁵⁴³ Desnaturalizar en el sentido de la pérdida de su significado primero y su relación con los discursos ya mencionados.

urbano analizados aquí como es el caso específico de los altos rascacielos que se representaron y se representan como símbolos de uno de los puntos más altos del sueño colectivo de la modernización de la ciudad, podría decirse que la vorágine del progreso los engranó de manera tan rápida a los discursos patrimoniales que los puso a funcionar en una doble militancia; por un lado, como parte de esos procesos modernizadores de la ciudad sobre los cuales se sigue insistiendo y, por otro, como patrimonio, es decir, asimilados como parte de la tradición y la memoria de la ciudad en una situación que no deja de ser contradictoria. Esta es una de las características principales de la Paradoja de la Tradición vs la Novedad que se revela en el paisaje urbano actual.

Por su parte, Marina Waisman (1990) señala que el significado de una obra no se agota en la instancia de su creación, sino que ese significado existe en la medida que es percibido o apropiado por alguien. Es lo que para ella determina el significado cultural, que, si bien, hace parte del significado ideológico como producto de una visión de mundo, con el transcurrir del tiempo se transforma de manera continua en sus intenciones y lecturas. Al pasar por el tamiz de la cultura y ser apropiado como experiencia que compone una imagen de paisaje urbano, se reafirma el argumento de que el proceso de composición por el que atraviesan todos sus elementos los transforma en símbolos o en lugares significativos para la ciudad donde se reconocen las gestas, los grandes cambios, los puntos de quiebre o los hechos luctuosos que aún se mantienen como horizontes de sentido para sus habitantes.

De acuerdo con lo anterior, lo que se percibe hoy en este sector de Bogotá, más que una relación de contraste entre pasado y presente es que el espacio urbano de la ciudad se ha visto alterado de forma drástica despojando gradualmente a sus elementos estructurantes de los valores cualitativos y de los atributos simbólicos asignados desde las ideologías políticas, económicas, religiosas o raciales⁵⁴⁴ que originalmente la sostenían. En el caso del parque desaparecido, esas ideologías contribuyeron a promocionar ese sitio de la ciudad como parte de unas prácticas que se fueron desdibujando con el tiempo. Pero en ella, las huellas que han quedado como son la escultura y su estanque, por ejemplo, continúan siendo significantes esenciales para la ciudad así no surtan ya su papel de imagen ejemplarizante⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ En el caso específico de la escultura de La Rebeca, como ya se ha señalado.

⁵⁴⁵ La cita de Waisman (1990) dice lo siguiente: “nuestra interpretación de que el significante es el espacio construido es sostenida por varios autores. Citemos solo a A. J. Greimas “...el espacio no es sino un significante, está solo para ser aceptado y significar otra cosa que el espacio, es decir el hombre, que es el significado de todos los lenguajes” (pág. 107).

Lo anterior tiene que ver también con el carácter que adquieren los elementos primarios que para Rossi (1982) se pueden identificar tanto por su valor *in se*, como por su posición y no corresponden necesariamente a un hecho físico construido sino a un acontecimiento que haya tenido una incidencia en la transformación espacial de un lugar de la ciudad. Según este autor existen obras que se constituyen como acontecimientos originarios que dan sentido y lugar a las permanencias. Pero, en este espacio urbano actual el tiempo ha transformado la función de esos elementos dejando un fragmento de ciudad con características muy definidas con unas huellas del proceso de modernización urbana que fueron decisivos en la historia de la ciudad. Esto para Rossi (1982) los constituye en símbolo pues recoge dos aspectos determinantes: por un lado, la arquitectura y sus principios, y por otro, la condición misma de construir, el impulso. Esto implica entender, que, si la arquitectura permanece, el plano donde se encuentra asentada la ciudad termina afectado por el embate de las nuevas decisiones que se toman sobre ella.

En este sector, el plano de la ciudad se ha deformado, moldeado y reconfigurado en función de la instrumentalización de una modernización deseante que va superponiendo unos modelos urbanos sobre otros. Así, el espíritu de la novedad funciona de manera dialéctica pues mientras introduce novedosas formas urbanas y arquitectónicas que son desechadas velozmente, surge su contraparte que las recoge novedosamente como parte de ya de una memoria urbana que ha sido decantada y presentada bajo los supuestos de la renovación, la conservación o la rehabilitación.

3.3 Reconfigurar: las tensiones del tiempo devienen en una poética de la plazoleta y su entorno

“El paisaje en cuyo centro me encontraba era de una grandeza y una nobleza irresistibles. Y en ese momento pasó sin duda algo en mi alma”
Charles Baudelaire (2000)

“El paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está en *la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno”
Berque (2009)

El tercer momento de la experiencia atendió, desde la percepción del investigador, la reconfiguración del paisaje urbano del sector de la Plazoleta de La Rebeca junto con su entorno de edificaciones y naturaleza⁵⁴⁶. Esta reconfiguración implicó, no solo reconocer las tensiones que revelan las imágenes dialécticas sino la poética que deviene en ellas y que “estallan” en el presente con la potencia a que se refiere Benjamin (2009). Así, la reconfiguración permite el tránsito en imágenes del *espacio urbano* al *paisaje urbano* mediante una poética que le otorga todo su sentido a la Paradoja de la Tradición vs la Novedad, pues en la imagen final se entrecruzan tanto los acuerdos y desacuerdos presentes en ese espacio urbano como sus continuidades y discontinuidades.

De acuerdo con lo anterior, la Rebeca y su entorno hablan no solo de memorias perdidas sino de aquellas que aún las acompañan y permanecen. En esta reconfiguración, como se dedujo del momento de la individualización, tiene un papel preponderante el discurso de la ciudad del skyline que se revela en unos ritmos que pueden interpretarse como una analogía de la síncopa en la estructura musical⁵⁴⁷, pues las alturas de algunas edificaciones marcan unos ritmos discordantes con

⁵⁴⁶ Como ya se ha mencionado, y de acuerdo con García Moreno (1993), corresponde al momento del ajuste mecánico entre percepción, imagen-recuerdo y movimiento. Dice la autora que “las imágenes surgidas en la representación y presentadas como una distensión de la materia son integradas, a través del impulso vital que conlleva la experiencia, en un nuevo esquema que se ajusta a las necesidades mecánicas, esto es, relacionadas con el cuerpo y su funcionamiento, y se convierte en una imagen que se materializa y se ofrece como punto de partida para otra indagación” (pág. 27).

⁵⁴⁷ La síncopa es un término que proviene de la música y que implica una estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás. Puede estar escrita con figuras que trascienden sobre la parte fuerte de la frase o estar especificada en silencios, en este caso el contratiempo (Candé, 2002). La síncopa puede ser rítmica, melódica o de ambos tipos. En este caso, la referencia a estos tiempos musicales permite entender la manera como los elementos estructurantes pueden ser leídos en los ritmos sincopados que hacen referencia tanto a la verticalidad de las edificaciones y a sus formas de insertarse en el paisaje urbano como a las intervenciones urbanas a nivel horizontal en vías y parques que crean relaciones similares entre elementos del mismo tipo. De acuerdo con la

unos acentos visuales que están determinados por su condición temporal, mientras, los monumentos parecen disolverse visualmente, por su escala, en el plano de la ciudad. Este hecho que se desprende del momento anterior, se convierte en un atributo claramente visible que está asociado a la manera como se han insertado, transformado o modificado los diferentes elementos que estructuraron este espacio urbano, pues cada uno de ellos ha cumplido con una función en cuanto a su disposición espacio-temporal y a la construcción simbólica que deviene de la manera como han sido apropiados. Si bien, cada uno arrastra esa condición temporal dentro del espacio urbano, esos ritmos no parecieran seguir una secuencia de regularidad cuando se aprecia el paisaje urbano ya reconfigurado, por tanto, la poética que se desprende de ellos está sujeta a rescatar los múltiples factores que inciden en su percepción. En palabras de Bruno Tackels (2010), Benjamin se refiere a los pasajes como construcciones oníricas que luego se habrán de descifrar y transformar en imágenes dialécticas puesto que para los contemporáneos de estas construcciones pasaban desapercibidas y por lo tanto no podían funcionar como tales o decir aún nada de la historia. “Las imágenes oníricas de una época son el lugar donde la conciencia colectiva se duerme para soñarse” (pág. 146). Por tanto, la tarea del historiador-intérprete, tal como señala Tackels, es la de dilucidar ese sueño colectivo y dialectizarlo: “la imagen adormecida del pasado debe ser transpuesta al presente para aparecer aquí transfigurada” (pág. 147).

definición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (2006) sincopado significa: Dicho de una nota. Que se halla entre dos o más de menor valor, pero que todas juntas valen tanto como ella. Toda sucesión de notas sincopadas toma un movimiento contrario al orden natural, es decir, va a contratiempo (pág. 1367).

3.3.1 Las imágenes dialécticas devienen poéticas entre las fracturas del tiempo vueltas paradoja

“La realidad que hoy enfrentan las grandes metrópolis latinoamericanas es la convergencia de una modernidad inconclusa (...) con las repercusiones de los procesos de globalización, que parecen potenciar en términos de las prácticas y los procesos urbanos las contradicciones y ausencias heredadas de esa modernización”
Duhau (2016)

"La rutina tradición-modernidad funciona como una especie de gran lámpara fija para encontrar un objeto que se mueve, indistinta y caóticamente, entre la luz y la penumbra"
Tenorio Trillo (2010)

Al entrar en la Plazoleta de La Rebeca y observar el monumento, aparentemente localizado en su centro, se percibe una ausencia, una suerte de fractura temporal entre esas figuras y el contexto que las rodea. Pero no solo en ellas, pues también en el resto de elementos pareciera que el tiempo ha dejado fugas o fracturas que no terminan por cerrar. De hecho, toma tiempo recomponer todo lo que rodea este sitio pues la mirada tiende a escaparse en todas direcciones. Atrapada la mirada por la fuerza centrífuga de ese vacío urbano que empuja hacia los costados se debe actuar bajo dos premisas. Contenerla es el primer ejercicio; ajustarla, el segundo.

Vista como un eje vertical, la escultura funciona como una suerte de panorama⁵⁴⁸ desde donde se despliega en derredor todo el espacio urbano compuesto por calles, edificios, accidentes geográficos, monumentos y las efímeras presencias de quienes cruzan por esos umbrales del tiempo. Como productos del deseo modernizador, estos objetos quedaron dispuestos sobre el plano de la ciudad y hoy son perceptibles como vigencias acechadas por el olvido o como las reticencias de unas memorias invocadas por plegarias que no terminan por ser atendidas⁵⁴⁹. Sus voces hacen eco de otras voces y sus encuentros y desencuentros confluyen en el presente con una musicalidad que por sus desfases temporales se traducen en sonidos altisonantes que dan cuenta de la naturaleza heterogénea de este paisaje urbano.

⁵⁴⁸ Se refiere a los panoramas parisinos del siglo XIX con su visión panóptica.

⁵⁴⁹ Fredric Jameson (2004) señala respecto a la innovación que “No obstante, la innovación parece ser autosuficiente como concepto y como proceso: lo cual implica que con el tiempo todas las innovaciones envejecen, sea en la forma de lo convencional o de lo habitual, y en ambos casos exhortan a su destrucción y reemplazo” (pág. 107).

Entre las voces disonantes del pasado que han quedado inscritas para el presente se encuentra la calle 26. Hecha como una larga incisión en sentido oriente occidente pareciera separar la ciudad en dos partes. Con su vientre abierto para siempre, esta ciudad expone sus entrañas junto a una intrincada maraña de venas por las que discurre un torrente de cuerpos encapsulados del cual se desconoce su destino. No se pretende con esto hacer una analogía entre cuerpo y ciudad como en el Renacimiento, se trata más bien de una crítica a esos objetos favorecidos por la lógica de la modernización que pretendió privilegiar la velocidad sobre la pausa en el caminar, olvidando reconocer en esa práctica, una experiencia de primera mano con la ciudad, pues, al activar todos los sentidos, se logran percibir los latidos de su corazón que permanece siempre oculto.

Las imágenes fotográficas del pasado catapultadas como memoria se superponen mostrando el Parque del Centenario como un lugar convocante para el disfrute, la socialización y sobre todo la permanencia temporal de los transeúntes que eran sumergidos en un entorno urbano artificial renaturalizado donde convivían especies naturales con la celebración de los héroes de la independencia, y la raza blanca por supuesto, así Rebeca espantara a las mojigatas damas capitalinas. Ahora, como una imagen fantasmal, la plazoleta preserva solo unos cuantos árboles y el monumento sobreviviente en un espacio cercado por veloces viaductos y rejas que impiden la libre circulación. El caminar por esta plazoleta se torna un acto de fe por aventurarse a percibir en ese espacio aislado y vacío que no lleva a ninguna parte los efectos del progreso que dejó la construcción de las grandes vías al mutilar el antiguo parque. Sin embargo, en medio de ese vacío, la escultura inclinada espera siempre que sus interlocutores la interroguen y la vuelvan a una vida donde el sentido permita que se fije a la memoria de los escasos visitantes que aún intentan dialogar o preguntar por su condición de figura. En el lejano tiempo en que fue instalada servía como desencadenante de imágenes pintorescas para los curiosos transeúntes que entre su abundante vegetación percibían las columnas y la cúpula del monumento al libertador coronada por un cóndor con sus alas abiertas y en un plano lejano los oscuros cerros orientales con la iglesia de Monserrate coronando la aridez de sus escarpados flancos.

En la actualidad, pocos y extraños acompañantes llegan a ella; algunos, intentan acercarse para tocarla, rayarla o escarar su marmórea piel curtida ya por los años y el smog; porque también ha sido vejada por deseos más conspicuos que la han hecho suya intentando destruirla. Tal vez sea la blancura de la piel de Rebeca lo que ha provocado el deseo de sus interlocutores que ansían hacer

suyos el *anís de esos muslos blancos* como diría Lorca (1998) en su corta *Serenata*⁵⁵⁰. Esa percepción de abandono y tragedia logra conmover, aunque no se sepa muy bien por qué razón. Mientras, otros transeúntes parecen rehuir a una desnudez que ya no espanta, sino que incomoda por su fragilidad y su miseria, invitando a pasar de largo e ignorarla pues su rostro fracturado ha perdido la expresión primera, y ahora con su perfil en ruinas avergüenza a quien la mira. Rebeca espera en la “Noche de torsos yacentes y estrellas de nariz rota, aguarda grietas del alba para derrumbarse toda⁵⁵¹”. Para desaparecer como figura anclada a un tiempo que ya no puede ser visto y, renacer para el presente, obstinada y muda.

Acompañada siempre en ese estanque medio lleno, medio vacío por los susurros de un dios que a sus espaldas la acecha, permanece celosamente cuidada o ¿amenazada? por esa furiosa figura de un Neptuno que nunca logra ver su rostro por estar de espaldas a él pero que pareciera desearla como a Anfítrite con quien quizás la confunda. Obligada a permanecer eternamente en ese gesto congelado y con la mirada baja, no logra levantar la cabeza para observar en que se ha convertido el espacio urbano que la rodea. No percibe las altas columnas de vidrio y concreto que emergieron impulsadas por Kairós y que esparcidas en esa suerte de síncope la acompañan con tonadas escritas en un tiempo que ya no logra comprender. En cambio, Neptuno con su presencia de más de un siglo, mantiene su expresión de furia intacta pues, contrario a lo sucedido con Rebeca, parece no haber despertado los mismos deseos de placer o displacer para ser tocado o vejado por sus ocasionales visitantes.

En todo caso, ese conjunto de mármol y piedra se resiste al olvido pues trae consigo un cúmulo de deseos atragantados que solo puede ser advertido cuando el tiempo levanta sus frágiles sustratos y deja escapar los relatos y las imágenes que dan cuenta de lo que allí ha sucedido. Con el despliegue de las alas del ángel que dibujó Klee, descrito por Benjamin⁵⁵² y que interpretó, no como una serie de acontecimientos, sino como “una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina” (1985), el ángel es jalonado hacia el futuro para entrar en la corriente arrolladora del progreso en una dialéctica continua de creación y destrucción. Entonces, se levanta la mirada y se traspasa el primer umbral que conecta la escultura con las edificaciones que la rodean. La voz de

⁵⁵⁰ El poema *Serenata* de García Lorca reza en su estrofa final “La noche de anís y plata relumbra por los tejados. Plata de arroyos y espejos. Anís de tus muslos blancos. Se mueren de amor los ramos” (1998).

⁵⁵¹ Poema *Martirio de Santa Olalla* de García Lorca en *Tres Romances Históricos* (pág. 315).

⁵⁵² Ver el ya citado *Ángelus Novus* de Walter Benjamin (1971).

Rebeca se apaga y aparecen de repente, en secuencia de collage⁵⁵³, otras voces más recientes reclamando con su presencia las urgencias de otros tiempos como si tratara de nuevas utopías; así, la Paradoja de la Tradición vs la Novedad se revela y toma su lugar en esa relación de tensión entre la plazoleta y las edificaciones. Con sus ritmos sincopados⁵⁵⁴, estas novedosas construcciones trazan sus líneas de tensión y emiten sonidos que se van esparciendo en acentos dispersos entre el verdor de los cerros. Son los ritmos de una década disonante que dejó esas construcciones como tótems que representaron una fe en el progreso desafiando con su verticalidad cualquier posible relación de escala con su contexto. Pertenecen, casi todos, a los años setenta del siglo XX, una época que no se repetirá más en la historia de la ciudad con su desafío a las alturas y a la materialización del deseo de modernización que encarnó la figura del rascacielos⁵⁵⁵. Pero, contrario a lo que se pueda pensar, este espacio consagrado al progreso y construido desde hace más de 50 años se revela con una doble condición; por un lado, atado a ese lejano pasado ya como memoria y, por otro, al ser reconocido como el más “moderno”⁵⁵⁶ de la ciudad por su evocación del espíritu del skyline que sigue presente en los sueños y deseos de esos mismos transeúntes que evitan verse reflejados en el estanque de Rebeca, pero que sí se reconocen en el fulgor de los destellos que emiten las luces led del Edificio Colpatria. Esta doble condición le otorga un cierto atributo de atemporalidad que resuena con fuerza en todas las direcciones, pero, a pesar de ello, el tiempo implacable ha hecho su tarea. Cronos ha devorado a sus hijos y ahora sus restos funcionan como los pilares de un inmenso templo desaparecido o que nunca se logró concluir, pues, muy a su pesar, se han transformado en tradición. Mientras el Parque de la Independencia trata de sobrevivir anclado a ella, con sus viejas esculturas maltratadas y algunas ya perdidas, su nuevo acompañante, el Parque Bicentenario, se presenta como un lugar de encuentro, socialización y fortalecimiento del tejido social. Una estrategia que se pensaría, intenta resolver la paradoja al recuperar una parte del antiguo parque perdido. Sin embargo, desde su concepción como ya se mencionó, solo logra acentuar la paradoja

⁵⁵³ Colin Rowe (1981) le otorga a la ciudad un atributo compositivo que se desprende de la idea del collage. Al respecto señala que: “...por ser el collage un método que deriva su virtud de su ironía, porque parece ser una técnica para utilizar cosas sin acabar de creérselas, es también una estrategia que puede permitir tratar la utopía como imagen, tratarla en fragmentos sin que tengamos que aceptarla *in toto*, lo que representa sugerir, además, que el collage podría constituir incluso una estrategia que, al soportar la ilusión utópica de la invariabilidad y el destino alimentarse una realidad de cambio, movimiento, acción e historia (pág. 144).

⁵⁵⁴ En términos musicales, significa que “rompen la regularidad por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás” (2002).

⁵⁵⁵ Vendrán otros mucho después, en el siglo XXI, que se ubicarán algunos en sus inmediaciones, y otro, que superará a todos los demás, se localizará más al centro de la ciudad.

⁵⁵⁶ Al respecto Jameson (2004) citando a Oskar Lafontaine señala que “las palabras «modernización» y «modernidad» han sido degradadas hasta convertirlas en conceptos de moda con los cuales es posible pensar cualquier cosa. Si uno trata de imaginar que entienden con el término «modernidad» las personas hoy llamadas «modernizadoras», comprobaríamos que es poco más que la adaptación económica y social a las supuestas coacciones del mercado global” (pág. 19).

pues el diálogo que debía propiciar entre todos los elementos que lo rodean nunca se produjo. Solo el fondo quebrado que proporcionan los cerros con su verdor reconfigurado logra articular en algo el plano oriental para vincular naturaleza y ciudad.

Desde La Rebeca solo es posible reconocer el verdor y la frondosidad de los árboles que con su belleza son un atributo para el paisaje urbano. Así, este gran vacío urbano al que se enfrenta el pequeño monumento trae a la memoria todas esas imágenes de destrucción y pérdida, pero también, de desafíos, vértigo, avances técnicos, belleza y, sobre todo, novedad. La síncopa da cuenta de un paisaje urbano que no logra articular las edificaciones existentes con la plazoleta en términos de escala, pues ellas se sustentan precisamente en ignorar su relación con lo que las rodea. Sin embargo, hay excepciones como las Residencias El Parque que hacen una interpretación más ajustada del medio al que se integran. Por otra parte, esos rascacielos, por su distribución aleatoria y dispersa no logran dar cuenta de una idea de compacidad o de secuencia urbana controlada. En todo caso, la belleza de los cerros y la arborización de los parques se integran a ellos formando un tejido de continuidad y de infinito que acompañado por un cielo que con frecuencia está acariciado por la volátil neblina, le otorga al paisaje urbano una atmósfera cambiante de misterio y de nostalgia.

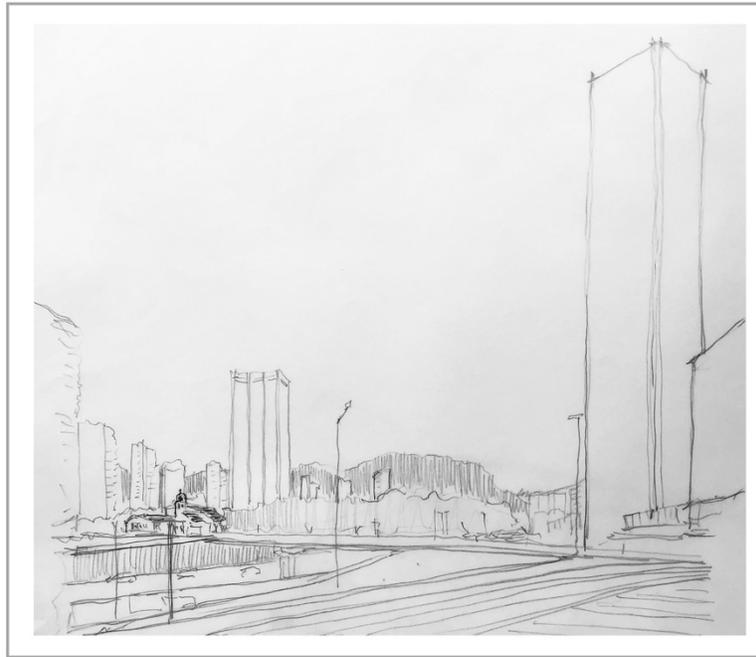
De vuelta al monumento se traza una nueva línea de tensión con el claustro de San Diego. Si bien, podría pensarse que ambos pueden establecer un diálogo de mayor cercanía, lo cierto es que ese diálogo se interrumpe por la ciudad escindida por esa gran herida de la calle 26. A lo mejor Rebeca extraña una de sus fuentes que migró y quedó instalada al frente del viejo claustro como un objeto incómodo con el cual no se sabía bien que hacer. Hoy, el pequeño niño con su delfín, al igual que Rebeca, yacen en esas pocetas drenadas a la espera de mejores tiempos. Podría decirse, junto a Didi-Huberman (2010), que La Rebeca y su entorno están hechos “de préstamos, ciertamente, pero también de interrupciones practicadas en el orden del discurso” (pág. 31).

Por su parte, el claustro y su iglesia traen al presente una memoria ya reinterpretada por las distintas intervenciones a que fue sometido como edificación. Funciona como un pequeño enclave que no solo guarda celosamente símbolos religiosos olvidados sino unas prácticas tan antiguas como la ciudad misma cuando a Nuestra Señora del Campo, protegida en su espejado camarín, le hacían romerías y advocaciones ahora ya perdidas. No solo los años de indiferencia han hecho mella en el declarado monumento, sino que, su desfiguración, ha devenido en un objeto que se debate en esa doble condición que lo sigue ofreciendo, por un lado, a su antigua parcería y, por otro, al comercio de comidas que demanda escenarios novedosos para turistas y paseantes ávidos de

experiencias inusuales. Desdibujado casi del horizonte de la plazoleta, su espadaña funge como un estandarte que sirve a fotógrafos y artistas para enfrentarla con los altos edificios que la rodean. En contrastes y contrapicados, la paradoja se hace presente con todas sus tensiones como una señal que se advierte en el paisaje urbano y que da cuenta de la dialéctica modernizadora en que ha estado inscrito este espacio urbano por muchos años.

Figura 3-62

San Diego y su permanencia en el paisaje urbano



Nota. Boceto del autor

Este declarado monumento parece haber quedado contenido en una grieta temporal entre el Hotel Tequendama y el Edificio de Seguros Tequendama. Nombres indígenas que se repiten entre los ecos modernizadores que los negaron por siglos y de los cuales La Rebeca puede dar fe. Tanto Bachué como Tisquesusa o Nemqueteba no fungen ya como dioses o caciques sino como meras referencias nominales con las que se bautizaron los objetos más preciados de la avanzada modernizadora. Tal vez, exorcizando culpas ajenas, esas nominaciones trajeron al presente las memorias nacidas de los mitos ancestrales como el Tequendama, y en un dialéctico arco temporal terminaron encarnadas y petrificadas en esos objetos de hierro, concreto y piedra⁵⁵⁷. Allí,

⁵⁵⁷ Tal como se intentó repetir, pero bajo otros presupuestos, con los nombres de las plataformas del Parque Bicentenario. En este discurso también se incluyó una referencia a la Constitución de 1991, a partir de la cual cambia toda la política acerca del uso de lo público y, en consecuencia, sus representaciones.

precisamente donde la modernización exhibía sus nuevos mitos canonizados que hacían tránsito hacia el promisorio futuro, pero sin poder desprenderse, ni abandonar ya la tradición. De esta manera, el sino de la novedad carga irremediabilmente con su más extrema polaridad. Un sino que hace evidente la paradoja como una condición inmanente a todo proceso modernizador y que las imágenes dialécticas alimentan traduciendo en el presente esa carga poética que trasunta en el paisaje urbano.

Al volver la mirada al monumento como eje de esta recomposición, podría pensarse que la escultura actúa como un punto de inflexión entre el cerro y la sabana. El gran vacío que discurre en sentido oriente occidente está marcado por esos enormes pilares de las torres Colpatria y DNP que parecen indicar un portal que anunciaba un nuevo mundo. Un promisorio futuro empujado por los fuertes vientos que descienden de los cerros y que se encajonan en este sitio para luego esparcirse por la urbanizada sabana. Esas promesas, como todas las que ha arrastrado la novedad a lo largo del tiempo, confluyen en el presente del paisaje urbano con toda la carga de sentido con que la dialéctica las ha marcado. Ya se trate de ruinas, de esbeltas edificaciones o de viejos monumentos, los significados que despliegan continúan atados a lo que señala Tenorio (2010) cuando afirma que “La rutina de la tradición-modernidad es, no hay duda, la más importante lógica de pensamiento histórico con la que contamos” (pág. 129). Una lógica que la paradoja delata⁵⁵⁸.

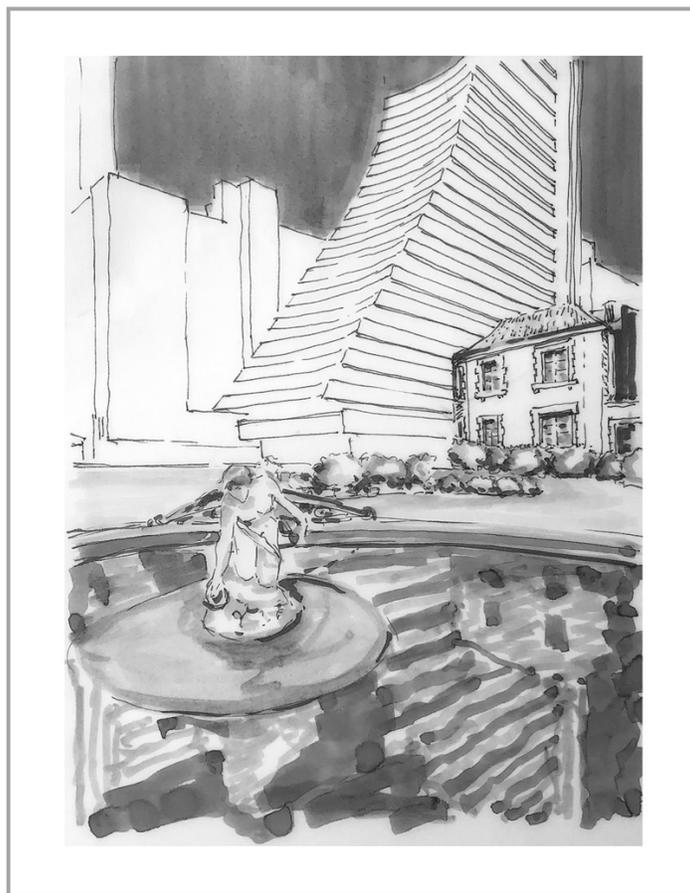
Sin embargo, existen salvedades que se deben mencionar y corresponden a la manera como se ha entendido y asumido esa “modernidad”, pues, en muchos casos, como bien señala Jameson (2004), se han confundido y banalizado sus significados. El faro del progreso, que iluminaba a Bogotá desde finales del siglo XIX pareciera haber estado destinado a mostrar únicamente el camino de los procesos ligados a las ideologías capitalistas que pusieron en circulación los partidos conservadores y liberales, vinculados con el libre mercado. Los productos derivados de esa lógica se asumieron como símbolos de modernidad y su puesta en circulación como objetos de deseo para los diferentes grupos sociales significaron que en esa lógica se alcanzaría el estado de gracia que efectivamente prometían. Si bien, esta discusión supera los alcances de esta investigación, vale la pena mencionarlos pues la ciudad como objeto de deseo también quedó signada por esas lógicas y prácticas. En este sentido se hace esta anotación, pues, la modernización como efecto de esos procesos, arrastra varios significados y no todos vinculantes con el ser modernos o con el hecho de

⁵⁵⁸ De acuerdo con Tenorio “Es casi imposible no pensar de acuerdo con la lógica que la fórmula tradición-modernidad implica, y los mitos y las historias nacionales están pegados con argumentos que discurren entre tradición y modernidad” (pág. 129).

que la ciudad hubiera alcanzado el estatus de “moderna” mientras el estado apenas lograba mejorar en ciertas áreas de la economía, la política o la cultura en ese doble juego donde las clases menos favorecidas nunca alcanzarían la modernidad deseada. Una situación que hoy sigue operando bajo similares presupuestos. Tanto la plazoleta como su monumento han funcionado como esa lámpara oscilante a la que se refiere Tenorio (2010) que se mueve en la rutina tradición-modernidad pues al ser resignificada es atraída hacia el presente, sin poder abandonar del todo su pasado, en una tensión que se prolonga en el tiempo y que no logra nunca resolverse. En ella aplica lo que sugiere Didi-Huberman (2014) cuando dice que “lo que vemos es sostenido por una obra de *pérdida*, y cuando de eso *resta* algo” (pág. 50). Una obra de pérdida que se empezó a gestar desde el momento mismo de su instalación y de la cual algo quedó en deuda.

Figura 3-63

La Rebeca y los reflejos del paisaje urbano



Nota. Dibujo del autor

3.3.2 Tradición y novedad en una paradoja plena de sentido para el paisaje urbano

La tesis que se demuestra en este capítulo mediante la caracterización de la Paradoja de la Tradición *vs* la Novedad, devela, no solo la naturaleza de los discursos que sostienen los elementos estructurantes del paisaje urbano que surgen de una dialéctica hecha de continuidades y discontinuidades sino, de la prevalencia de una poética que lo singulariza.

A lo largo de esta exposición se han presentado los argumentos que confirman la validez de esta tesis puesto que la metodología propuesta ha permitido adelantar un proceso de aproximación desde la percepción del sujeto investigador con el área de estudio, mediante la estructuración de tres pasos claramente diferenciados⁵⁵⁹. Estos pasos permitieron esa caracterización al identificar las diferentes tensiones que se producen entre los discursos y modelos de ciudad que han dado origen a sus múltiples transformaciones a lo largo del tiempo, incluyendo los cambios en la traza urbana, la aparición de nuevas construcciones, el conflicto con la permanencia de los monumentos, las intervenciones en los accidentes geográficos y otras situaciones que competen al ámbito de lo sociocultural que deriva de sus prácticas, es decir, desde el campo simbólico. En este caso, se debe considerar que los elementos que traen al presente esa carga de tensiones siguen actuando como posibilidad de un diálogo para la vida, tal como señala Waisman (1990). Por su parte, la dialéctica que mueve la idea del progreso de crear y destruir⁵⁶⁰, propia de los procesos de modernización, origina esas lógicas constantes entre el hacer y el deshacer, o como diría Didi-Huberman (2014) entre el figurar y el desfigurar.

De acuerdo con lo anterior, el paisaje urbano se configura y reconfigura poéticamente mediante la percepción de entornos donde confluyen todas las transformaciones hechas en la ciudad a lo largo del tiempo, pero siempre en tiempo presente y nunca estático. Solo mediante una aproximación desde esa poética del paisaje urbano es posible hacer ese viaje de ida y vuelta para encontrar las contradicciones discursivas, los modelos de ciudad o los deseos colectivos que han dado lugar a las tensiones ocultas en los sustratos del tiempo y que solo una arqueología detallada permite descubrir y reconocer en sus paradojas.

⁵⁵⁹ Configurar, desconfigurar y reconfigurar, tal como ya se ha expuesto.

⁵⁶⁰ Berman (2011) define la modernización como una vorágine en perpetuo devenir. Ella actúa dialécticamente jalonando procesos en diferentes tiempos y velocidades dando lugar a estratificaciones siempre desiguales y dispersas.

Es claro que, en esta búsqueda, la evocación de esas figuras en proceso continuo de desfiguración no implica tramitar reclamos nostálgicos acerca del pasado. Dice Bachelard (2012) que “La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco del pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (pág. 8). En la reconfiguración, la poética con su carga sensible, valora, califica y cualifica todas las formas⁵⁶¹ del entorno que, mediante la percepción, son apropiadas e interiorizadas por el sujeto, para ser transformadas en imágenes críticas y potentes de paisaje urbano.

⁵⁶¹ Se refiere a las que se encuentran del lado de la tradición, por un lado y, de la novedad, por otro.

4 Conclusiones

“Busquemos en lo más hondo de nosotros mismos, el punto en el que nos sentimos más interiores a nuestra propia vida. Es en la pura duración donde nos sumimos entonces, una duración en que el pasado, siempre en marcha, se dilata sin cesar en un presente absolutamente nuevo”
Bergson, H. (2004)

“Qué es ese resplandor?
Qué es esa sombra?
Doloroso como una aguja,
solitario como una palma,
ondulante como un espectro,
sufre el paisaje
bajo el peso
de millones, de billones, de innumerables
apariencias”
Futabako Mitsui (1965)

Se recogen aquí algunas reflexiones que competen a los aportes de esta investigación en dos ámbitos dispuestos así: académico-profesional y personal. Si bien, estos dos ámbitos pueden parecer que se entrelazan y se anudan en una sola intención, aquí se procuró separarlos para tratar de precisar los aportes específicos en cada uno de ellos. Estas reflexiones se centran en aspectos que tienen que ver con las implicaciones de abordar un tema como el del paisaje urbano que ostenta una dualidad en tanto puede ser objeto y al mismo tiempo la representación de ese objeto. Una noción de paisaje urbano que, en América Latina y en su vínculo con la poética, requiere de mayores escenarios de discusión en términos teóricos y críticos.

Por otro lado, se encuentra el investigador que actúa como un sujeto activo que recorre la ciudad y trata de asimilar los fenómenos que percibe capturados en un conjunto de imágenes que dan cuenta de una poética singular de paisaje urbano. Un investigador que se involucró en la experiencia con la ciudad para tratar de encontrar un método que le permitiera caracterizar aquellos fenómenos asociados al paisaje urbano y que se desarrollaron a lo largo de este trabajo.

4.1 Una discusión que se abre en distintas direcciones

Así como el dios Jano se presenta con su doble rostro⁵⁶², el paisaje urbano mantiene una dualidad constante entre ser el espacio donde se manifiestan ciertos fenómenos, por una parte y, de otro, con las interpretaciones que la percepción hace posible mediante la participación de un sujeto activo que representa en palabras o imágenes de diverso tipo la razón de ser de esos fenómenos. Esta tesis, que se decantó por una aproximación desde la segunda opción, reconoce que los fenómenos que se manifiestan en el espacio urbano como las dos paradojas estudiadas, hacen parte de esa otra cara del paisaje urbano y, en consecuencia, planteó una necesaria caracterización con el fin de entrelazar esos dos universos mediante una poética del paisaje urbano que permitiera su articulación. Así, en el fluir entre el espacio urbano y sus representaciones mentales y físicas, en ese tejido hecho de urdimbres y tramas mediadas por la percepción, no solo se apropia la ciudad mediante esa poética que singulariza su paisaje urbano, sino que la carga de sentido.

Esta afirmación no pretende cerrar la discusión en torno a una noción de paisaje urbano problematizada en una ciudad latinoamericana como Bogotá. En cambio, abre una ruta para continuar con más indagaciones en un campo poco explorado y necesario para comprender las lógicas de estas ciudades abordadas desde la fenomenología y la poética con la participación activa del investigador que, en su experiencia con la ciudad, dio cuenta de sus tensiones y de la dialéctica de los procesos que la han acompañado y que continúan presentes en las dinámicas impulsadas por una modernización acuciante que nunca se detiene. En este sentido, la presente investigación es un aporte para la academia en tanto abre un campo de discusión para un tema poco explorado desde la perspectiva propuesta como es la relación entre paradojas, sus tensiones y una poética del paisaje urbano.

La vinculación de otras miradas como las que provienen de la historia urbana y sus construcciones historiográficas, la poética y sus múltiples escenarios de producción de imaginarios, la fenomenología como campo en el que se entrecruzan todas las relaciones físico espaciales, socioculturales y temporales de las ciudades, así como la misma interpretación de una noción de paisaje urbano entendida desde el contexto latinoamericano hizo posible esta aproximación donde

⁵⁶² “Janos (*Janus*), dios con doble faz, en las partes delantera y trasera de la cabeza, identificado como el Caos en Ovidio...y Festo...hijo del Cielo y de Hécate según Arnobio... «dios de dioses» según el canto de los Salios...el más antiguo de los dioses según Juvenal..., Herodiano...y Procopio, procedente de la Perrebia Tesalia según Ateneo 692 d... o del mar Jónico según Ovidio..., llega a Lacio, donde, acogido por el rey Cameses..., que lo hace partícipe de su trono, funda en la colina (de la futura Roma) por él llamada Janículo una ciudad en la que, a la muerte de Cameses, reina exclusivamente” (Ruiz de Elvira, 2020, pág. 137).

las paradojas adquieren un sentido que va más allá de la simple contradicción como quedó demostrado en la presente investigación. Ellas son un remanente de la modernidad que se revela en las imágenes del paisaje urbano actual al conservar unas vigencias que se transpolan y fluyen en los diversos escenarios de la ciudad del presente y que las imágenes dialécticas permiten interpretar⁵⁶³. En este caso, se debe entender que las paradojas no se consideran aquí como parte de una *tradicón moderna*⁵⁶⁴ y que Compagnon (1993) aclara, sino que, por el contrario, se reconocen en las tensiones que la tradición misma produce en el espacio urbano al estar atrapadas en las disruptivas relaciones de los muchos discursos que moldean la ciudad y que se contradicen, divergen o confluyen.

Los objetivos trazados al inicio de esta investigación se cumplieron dado el diálogo propuesto para comprender el fenómeno, en este caso las paradojas y, a partir de ese diálogo, construir una metodología que pudiera dar cuenta de las tensiones que se traducen en un hecho incontrovertible del paisaje urbano. La *configuración*, la *desconfiguración* y la *reconfiguración* permitieron y permitirán a futuro indagar en el paisaje urbano de otras ciudades a partir de esta metodología. Lo cual implica reconocerse como un sujeto activo que, en su experiencia con la ciudad y mediado por la percepción, descubre una poética que le permite apropiarse para sí, la ciudad que habita como paisaje urbano.

Estudiar un problema como el de la naturaleza de las paradojas implicó en su caracterización ir tras las huellas de disímiles discursos y de sus remanentes, es decir, las huellas que perviven hoy en el espacio urbano amparadas por su pretérito accionar. Los discursos continúan como parte activa y generadora de esas tensiones descritas pues ellos funcionan desde el pasado como fundamento, origen y sostén de los elementos que estructuran el paisaje urbano en el presente pero, al mismo

⁵⁶³ Bauman (2013) recurre al término de modernidad líquida para referirse a este fluir. “Uso el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “Modernidad tardía”, “segunda” o “híper” modernidad. Esta modernidad se vuelve líquida en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido -de ahí la elección del término-, ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. La “disolución de todo lo sólido” ha sido característica innata y definitoria de la forma moderna de vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser reemplazadas- ni son reemplazadas-por otras sólidas a las que se juzgue “mejoradas”, en el sentido de ser más sólidas y “permanentes” que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución” (pág. 17).

⁵⁶⁴ Compagnon (1993) señala que: “Por mucho tiempo se opuso lo tradicional y lo moderno sin siquiera hablar de modernidad ni de modernismo: se consideraba moderno lo que rompe con la tradición, y tradicional, lo que se resiste a la modernización... Hablar de tradición moderna sería pues absurdo, ya que esta tradición tendría que estar conformada por rupturas” (pág. 7).

tiempo, son obligados, en ese “devenir loco”⁵⁶⁵, a someterse a un doble juego de significaciones y resignificaciones pues deben renovar sus postulados amparados por nuevas formas discursivas como las que provienen de la conservación y el patrimonio⁵⁶⁶. En este caso, el discurso original no desaparece y el nuevo no termina por imponerse pues queda sometido a la volatilidad del papel que los nuevos postulados les adjudiquen en los escenarios urbanos de ese futuro que no termina por llegar. En este sentido, podría decirse que allí, en esa tensa relación, también se puede identificar una paradoja.

Esas formas que funcionan como elementos estructurantes del paisaje urbano siguen atadas, por un lado, a los sustratos del pasado, pero también son arrastrados hacia el presente por la fuerza de las imágenes dialécticas que develan sus acuerdos y disensos. Así, la primera paradoja, develó como un río oculto en los albores del siglo XX conserva la fuerza suficiente para que, después de un siglo, su fantasmal presencia continúe articulando las formas geográficas en las que se asienta una ciudad pensada desde una racionalidad acuciante que no lo logra dominar. En la segunda paradoja, una pequeña escultura sumergida en un sustrato olvidado consigue, a pesar de su desfiguración como diría Didi-Huberman (2014), continuar estructurando un espacio urbano que encarnó el espíritu de la ciudad del skyline sin que estos elementos, en apariencia amenazantes, logren desmaterializar su presencia en el paisaje urbano.

Por otra parte, hablar de una poética del paisaje urbano implicó adoptar una postura crítica que discutiera las formas discursivas que han configurado el orden en el que surge esa imagen de Jano que adopta la noción de paisaje urbano. Esta investigación contribuye a comprender esa disyuntiva pues la mayoría de aproximaciones al paisaje y en particular al paisaje urbano tienden a ubicarse en uno u otro extremo de esa doble faz que parece mirar en direcciones opuestas. En tal sentido, se ha insistido en esta tesis, en establecer una distinción entre *espacio urbano* y *paisaje urbano*, así como en diferenciar el paisaje urbano como objeto, en este caso la ciudad y sus paradojas y, por otro, el paisaje urbano como interpretación de ese objeto, es decir, desde la experiencia y la percepción que confluyen en una poética. Esto no es un tema menor dado las múltiples confusiones en el abuso de la acepción, ya señalada por varios autores, y que, en esta investigación se ha procurado mantener

⁵⁶⁵ En palabras de Deleuze (1971).

⁵⁶⁶ Este es uno de los contextos donde se ha venido adoptando el término de *tradición moderna* que critica Compagnon (1993) cuando habla de las paradojas de la modernidad. En este caso, puede entenderse en las valoraciones de la arquitectura moderna cuyos atributos ya no hacen parte de una avanzada modernizadora, sino que se reconocen como parte de una tradición en el hacer ciudad y arquitectura.

diferenciada entre paradojas y poética para intentar conciliar esa dualidad del doble rostro del paisaje.

Como bien señala Aurelio Horta (2019) “La razón poética infiere un juicio de valor” (pág. 9) y ello denota un compromiso con la manera de acercarse, mediante la experiencia a un objeto, en este caso la ciudad y sus paradojas, para reconocer en las imágenes que surgen de la percepción, una poética que dé cuenta de sus atributos y de su doble rostro. Ya se trate del orden al que pertenezcan; estético, ético o político, por ejemplo, tales atributos se identifican con una cualidad de la ciudad que la singulariza y la hace única en el momento en que esas imágenes dialécticas estallan⁵⁶⁷ en el presente pues el sujeto se involucra en esa experiencia y las apropia en imágenes poéticas para convertirla en *su ciudad*. Si bien, las imágenes de paisaje urbano proporcionan a cada sujeto un material sensible para dar carácter a esa ciudad, la poética, en tanto creación de universos e imaginarios conduce a una acción que conlleva la reescritura de nuevos discursos que tejen inadvertidas redes intertextuales de significación.

El hacer una ciudad diferente y singular para cada sujeto puede interpretarse en lo que Hannah Arendt (2012) identifica entre discurso y acción. Dice “La pluralidad humana, básica condición tanto de la acción como del discurso, tiene doble carácter de igualdad y distinción. Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse ni planear y prever el futuro... Si los hombres no fueran distintos... no necesitarían el discurso ni la acción para entenderse” (pág. 205). Podría transpolarse esta sentencia a la ciudad que se constituye una en tanto *espacio urbano* y como muchas como *paisaje urbano*.

4.2 Un devenir que no termina nunca

Desde lo personal, esta investigación se ha convertido en un largo deambular por la ciudad que no parece concluir pues, en ese devenir, la ciudad continua emitiendo señales indicando el surgimiento de múltiples paradojas. Ello implica que, a futuro, se puedan trazar nuevas rutas de exploración para ser abordadas desde la metodología propuesta a partir de los aportes de esta investigación. Los interrogantes que surgen de la experiencia con la ciudad permitieron cuestionarse acerca del papel que el paisaje urbano ha tenido en las lógicas de una urbe como Bogotá que parecen estar siempre atrapadas en esa pulsión modernizadora, ya mencionada, que no permite

⁵⁶⁷ Tal como señalan Benjamin (2009) y Bachelard (2012).

concluir ningún proceso ni disfrutar de algún respiro en tanto ninguna obra logra concluirse de manera satisfactoria, pues siempre quedan fisuras o grietas en esas configuraciones discursivas en la ciudad que no terminan por cerrar. Un rasgo que singulariza las ciudades latinoamericanas actuales.

En el caso de Bogotá, sitios como la Plazoleta del Rosario o la de La Rebeca que parecieran ya consolidados en su forma urbana siguen sometidos a esas dinámicas impuestas por las políticas de turno donde los gobernantes actúan como nuevos conquistadores que pretenden siempre iniciar el mundo desde cero, pues tal como señala Arendt (2012) “En la propia naturaleza del comienzo radica que se inicie algo nuevo que no puede esperarse de cualquier cosa que haya ocurrido antes” (pág. 207), es decir, actúan movidos por la arrogante pulsión de la novedad, cualidad intrínseca de todo proceso modernizador que se enarbola como oportunidad o solución para actuar en cualquier ámbito urbano.

A diferencia de lo que podría suponerse, este viaje en tanto experiencia poética, significó sumergirse en la ciudad y dejar que mediante la percepción surgieran esas imágenes de paisaje urbano cargadas de recuerdos, memorias, afectos y referencias en un viaje de ida y vuelta donde se identificaron ciertos elementos que transmitían unas señales ambiguas y que por tanto llamaban la atención para ser interrogados de manera más profunda. En esa poética, la memoria, al decir de Bergson (2004) “inserta algo de ese pasado en este presente”. No se trató de abordar este viaje como el deambular de un *flâneur* absorto en el ensueño que le provoca la ciudad. En este caso, se trató y se sigue tratando, de un *sujeto activo* que explora los significados vistos u ocultos en los diálogos que se establecen entre discursos y que las paradojas revelan como tensiones que no logran resolverse. A partir de esta inmersión en la ciudad, en el viaje de vuelta, se pudo reconstruir el significado de una poética del paisaje urbano que fue de especial significación pues logró abrir un espacio para futuras discusiones acerca del papel que juega aquella en la apropiación de la ciudad.

Finalmente, el paisaje urbano de las ciudades latinoamericanas y en particular el de Bogotá sigue abierto a futuras interpretaciones. En esta investigación se procuró estructurar una mirada que privilegiara el papel de la experiencia en la constitución de un cuerpo teórico y crítico que permitiera a otros poner en discusión lo que aquí se ha propuesto con el fin de continuar con en ese propósito común de reconocer la ciudad latinoamericana y su paisaje urbano desde diferentes perspectivas y en este caso en particular, desde el ámbito de lo poético.

Bibliografía citada

- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Acosta R., B. E. (2013). *Las experiencias estéticas del transeúnte. Cartografías literarias*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Alape, A. (2005). *El cadáver insepulto*. Bogotá: Planeta.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (1994). *Cartilla del Espacio Público*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. arte y naturaleza despues del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Ando, I., & al, e. (1965). *Poesía japonesa contemporánea*. Bogotá: Librería Voluntad.
- Antei, G. (2000). *Contra Natura. El arte y la crisis de la naturaleza*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Aprile-Gnisset, J. (1992). *La ciudad colombiana. Siglo XIX y Siglo XX*. Bogotá: Banco Popular.
- Arango de Jaramillo, S. (1979). *Evolución del espacio urbano en Bogotá en el siglo XX*. Paris: S.P.
- Arango, S. (1989). *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arango, S. (2012). *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina Moderna*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Arango, S. et al (2012). *Guía de arquitectura y paisaje de Bogotá y la Sabana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Junta de Andalucía.
- Arbeláez Camacho, C. (1980). *El arquitecto. Carlos Arbeláez Camacho*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos.
- Arendt, H. (2012). *La condición humana*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. (S. Albano, Trad.) Buenos Aires: Quadrata.
- Arlt, R. (1981). *El jorobadito*. Barcelona: Bruguera.
- Assunto, R. (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor - La Barca de Medusa.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balbier, e. (1990). *Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Bandarin, F., & Van Oers, R. (2014). *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Madrid: Abada editores.
- Baridon, M. (2005). *Los Jardines. Paisajista, Jardineros, Poetas*. Madrid: Abada Editores. Textos de Paisaje.

- Barthes, R. (1995). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2000). *El spleen de París*. México: Fondo de cultura económica.
- Bauman, Z. (2010). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de cultura económica.
- Bayer, R. (2017). *Historia de la estética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bejarano, J., & otros. (1984). *Manual de Historia de Colombia - Tomo III*. Bogotá: Printer.
- Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Benjamín, W. (2008). *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2009). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bergson, H. (1959). *Obras escogidas*. México: Aguilar.
- Bergson, H. (2004). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Berjman, S. (1998). *Plazas y parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses 1860-1930*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI editores.
- Berque, A. (1995). *Las razones del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva - Paisaje y teoría.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Besse, J.-M. (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Besse, J.-M. (2019). *Habitar*. Bogotá: Luna Libros, Ediciones USTA, Universidad de Guadalajara.
- Borges, J. L. (1978). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1984). *Atlas*. Buenos Aires: Emece editores.
- Brenna, B. E., & Carballo, F. (2014). *De ruinas y Horizontes. La modernidad y sus paradojas, homenaje a Marshall Berman*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, UAM-Xochimilco.
- Brinckerhoff J., J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Brunner, K. H. (1940). *Manual de urbanismo*. Bogotá: Ediciones del Consejo Municipal.
- Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor - La balsa de Medusa.
- Burckhardt, J. (1962). *La cultura del renacimiento en Italia*. Buenos Aires: Losada, S.A.

- Caballero, R. (2000). *América clásica. Un paisaje con otro sentido*. La Habana: Ediciones Unión. Unión de escritores y artistas de Cuba.
- Calvino, Í. (2020). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Campo Baeza, A. (2014). *Poética arquitectónica*. Madrid: Mairela libros. Escuela Técnica Superior de Madrid.
- Candé, d. R. (2002). *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Capel, H. (2002). *La morfología de las ciudades. I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: ediciones del Serbal.
- Carrasco Zaldúa, F. (2006). *La Compañía de Cemento Samper. Trabajos de arquitectura 1918-1925*. Bogotá: Corporación La Candelaria; Editorial Planeta.
- Carrasquilla Botero, J. (1989). *Quintas y estancias de Santafe de Bogotá*. Bogotá: Presencia.
- Carroll, L. (1998). *Alicia en el país de la maravillas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Castaño Rodríguez, J. C. (2013). *La Bogotá de Virgilio Barco Vargas. Obra pública y pensamiento urbano (1966-1969)*. Bogotá: S.P.
- Castells, M. (1976). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI editores, S.A.
- Castro-Gómez, S. (2009). *Tejidos Oníricos. Movilidad, Capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Casullo, N. (2004). *El debate. Modernidad - Posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Chaparro Madieto, R. (2002). *Opio en las nubes*. Bogotá: Panamericana.
- Cheng, F. (2012). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- Chesterton, G. K. (1956). *La paradoja andante y otros ensayos*. Buenos Aires: Troquel.
- Claramonte, J. (2017). *Estética modal*. Madrid: Tecnos.
- Compagnon, A. (1993). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Avila.
- Consejo Municipal de Bogotá. (1921). *Informe del presidente*. Bogotá: Editorial municipal.
- Corbusier, L. (1976). *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Cortés Rodríguez et al, L. (2003). *¿Qué es el análisis del discurso?* Barcelona: Octaedro - EUB.
- Cosgrove, D. (2008). *Geography & Vision. Seen, Imagining and Representing the World*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Cosgrove, D., & Daniels, S. (2000). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cosgrove, D., & ed. (1999). *Mappings*. London: Reaktion books.

- Crary, J. (2008). *La técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Cuellar, M., & Germán, M. (2007). *Atlas histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007*. Bogotá: Planeta-Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Cullen, G. (1974). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Blume.
- De Bry, T. (1988). *Una expresión artística inspirada en historias primigenias de América* (Facsimilar ed.). (S. Manuel Briceño Jáuregui, Trad.) Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- De Certeau, M., & otros. (2010). *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- De Gracia, F. (1992). *Construir en lo construido*. Madrid: Nerea.
- De La Rosa, M. (1938). *Calles de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Municipal de Bogotá.
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Gallimard.
- Del Castillo, R. (2006). *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*. Madrid: Turner Noema.
- Deleuze, G. (1971). *La lógica del sentido*. Barcelona: Barral editores.
- Deleuze, G. (1987). *Bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G., & Guatarí, F. (1994). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgadillo, H. (2017). *El Parque del Centenario en Bogotá. Transformación urbana, itinerario y significado*. Bogotá
- Delgado Viñas, C., Juaristi Linacero, J., Tomé Fernández, S., & Editores. (2012). *Ciudades y Paisajes en el Siglo XXI*. Santander, España: Librería Estudio.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Delumeau, J. (2014). *En busca del paraíso*. Bogotá.: Fondo de Cultura Económica. Luna Libros.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad Porosa*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la Imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Vol. 9). Murcia, España: Cendeac Murcia Colección Ad litteram 9.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Domínguez Torres, M. A., & otros, &. (2007). *Documentos de Historia y Teoría, Textos 17* (Vol. 17). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverría, B. (2015). *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Eisenstein, S. (1978). *Problemas de la composición cinematográfica*. Bogotá: Ediciones Alcaraván.

- Elizalde, L. (. (2014). *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte de la literatura*. Cuernavaca, México: Universidad Autónoma de Morelos - Itaca.
- Enzenberger, H. M. (Marzo-Mayo de 2001). Humboldt, el regreso. *El regreso de Humboldt. Exposición en el Museo Nacional de Colombia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Escobar Wilson-White, A., & otros. (2006). *Atlas histórico de Bogotá 1911-1948*. Bogotá: Editorial Nomos S.A.
- Escobar, A., Mariño, M., & Peña, C. (2004). *Atlas Histórico de Bogotá 1538-1910*. Bogotá: Planeta.
- Fernández Güell, J. M. (1997). *Planificación estratégica de ciudades*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontana, M. P., & otros. (2016). *Arquitectura Moderna en Bogotá*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2011). *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Frampton, K. (2011). *Modern Architecture. A critical history*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Francesconi Latorre, R. (2018). <https://repositorio.unal.edu.co/>. Obtenido de Lugar, Memoria y tectónica en la experinecia poética de la obra arquitectónica: una reflexión contextualista a partir de textos de teoría y crítica de la segunda mitad del siglo XX:
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/69418/francesconilugarmemoriaytectonica.pdf>
- Frick, D. (2014). *Una teoría del urbanismo*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Frisby, D. (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- García Lorca, F. (1998). *Federico García Lorca*. Madrid: Espasa.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Moreno, B. (1993). *Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson. Ensayos, Historia y Teoría del arte*.
- García Moreno, B. (2000). *Región y lugar. Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Bogotá: Centro editorial javeriano. CEJA.
- García Moreno, B. (2005). Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson. *Ensayos, Historia y Teoría del arte*(10), 6-35.
- García Moreno, B. (2007). *Ciudad, universidad y universitarios. Bogotá, el vecindario de la calle 45*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- García Moreno, B. (2010). "De ciudades, paisajes y goces". Un acercamiento a Bogotá. En R. e. Arcos-Palma (Ed.), *Textos 23* (Vol. 23, pág. 103). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- García Moreno, B. (S.P). *Ciudad, visiones del mundo y discursos del lazo social*. Bogotá: S.P.

- García Moreno, B., & (C.). (2000). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- García Vásquez, C. (2004). *Ciudad Hojaldre*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Vásquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gómez de Mantilla, L. T. (2017). *Revista Life en Español, 1955-1965: O de la poética del giro efrástico en América Latina*. Bogotá: S.P.
- Gómez Restrepo, A. (1938). *Bogotá*. Bogotá: ABC.
- Gómez, A., & Londoño, F. C. (2011). *Paisajes y nuevos territorios (en Red) Cartografías e interacciones en entornos visuales y virtuales*. Barcelona: Anthropos.
- González Galvis, J. C. (2004). *Tres novelas bogotanas (1924-1935). Imaginación e ideología en la ciudad del águila negra*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto distrital de turismo.
- Gorelik, A. (2010). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887 - 1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik, A., & Arêas Peixoto, F. (2019). *Ciudades suramericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grau, C. (1989). *Borges y la arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guiraud, P. (1982). *La Semiología*. México: Siglo XXI editores, sa.
- Gutiérrez Aristizábal, A. (2013). *Arquitecturas incómodas. Una mirada crítica de Teusaquillo como sector patrimonial*. Bogotá: S.P.
- Gutiérrez Aristizábal, A. (2015). De incomodidades y sentidos. Barrios de conservación y arquitectura doméstica en Bogotá. En A. Horta Mesa, & B. García Moreno, *Iniciales poéticas sobre la ciudad* (Vol. 16, págs. 238-251). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez Aristizábal, A. (2021). *Paisaje social construido en el barrio La Magdalena en Bogotá (1920-2012). Un modelo de aproximación histórico-crítico*. Bogotá: Universidad La Gran Colombia.
- Gutiérrez Aristizábal, A. (Enero-Junio de 2019). Paisajes discordantes. La crisis de la valoración patrimonial y una realidad en contravía. *Aula. Revista de humanidades y Ciencias Sociales*, 64(4), 33-45.
- Gutiérrez Aristizábal, A. (Julio-Diciembre de 2017). La noción de paisaje social. Un posible recurso para la valoración patrimonial. *Revista de arquitectura*, 19(2), 16-27.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, M. T. (2017). *Ideología y prácticas higiénicas en Bogotá en la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Gutiérrez, R. (1992). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

- Hall, P. (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Hardoy, J. H. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de Historicidad*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hegel, G. W. (1999). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza editorial.
- Heidegger, M. (2017). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Henríquez Ureña, P. (1978). *La utopía de América*. Sucre, Estado Miranda, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Hernández Rodríguez, C. E. (2004). *Las ideas modernas del Plan para Bogotá en 1950. El trabajo de Le Corbusier, Wiener y Sert*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Hofer, A. (2003). *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*. Bogotá: El Ancora editores.
- Horta Mesa, A. (Julio-diciembre de 2018). Lo real maravilloso americano: justeza de un concepto en el septuagésimo aniversario de una poética 1949-2019. *Ensayos Historia y teoría del arte*, XXII(35), 14-41.
- Horta Mesa, A. A., & compilador, e. (2019). *Textos 27 - Fundamentos y prácticas poéticas* (Vol. 27). (A. A. Mesa, Ed.) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Horta Mesa, A., & García Moreno, B. (2015). *Iniciales poéticas sobre la ciudad. Notas de clase 16*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Humboldt, & otros, &. (1970). *Viajeros extranjeros en Colombia. siglo XIX*. Cali: Carvajal & Cia.
- Instituto de Desarrollo Urbano, IDPC. (2010). *Parque Bicentenario. Valoración patrimonial de los monumentos y edificios declarados inmuebles de interés cultural del nivel distrital o nacional*. Bogotá.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi, IGAC. (2010). *Bogotá vuelo al pasado*. Bogota: Villegas Editores.
- Isaacs, J. (1923). *María*. París: Biblioteca de los novelistas. Vda. CH Bouret.
- Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular*. Barcelona: Gedisa.
- Jiménez López, M., & otros. (1920). *Los problemas de las razas en Colombia*. Bogotá: Biblioteca de la "cultura".
- Jiménez, M. (31 de Julio de 1926). La Náyade de San Diego. *Fantoches*.
- Jofre, A. S. (2002). *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Joyce, J. (1983). *Ulises*. Barcelona: Bruguera Lumen.
- Kessler, M. (2000). *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- Kodama, M. (2011). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Suramericana.

- Krieger, P., & ed. (2006). *Megalópolis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.
- Lemus Chois, V. D. (2006). *Planificación y control urbanístico en Bogotá: desarrollo histórico y jurídico*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Lezama Lima, J. (2017). *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Lipovetsky, G. e. (2016). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Londoño Vélez, S. (2012). *Pintura en América Hispana - Tomo II siglo XIX*. Bogotá: Universidad del Rosario - Luna libros.
- Londoño Vélez, S. (2012). *Pintura en América Hispánica - Tomo I siglos XVI al XVIII*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario - Luna libros.
- López López, A. F. (2023). *Kurt Gödel o sobre las paradojas*. Bogotá: Universidad del Bosque.
- Lucena Giraldo, M. (2006). *A los cuatro vientos*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, J. (2013). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. Lecturas de paisaje.
- Maderuelo, J. (Julio-Diciembre de 2010). El paisaje urbano. *Estudios geográficos, LXXI(269)*, 575-600.
- Maderuelo, J., & (D.). (2006). *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada Editores. Lecturas de paisaje.
- Maderuelo, J., & (D.). (2009). *Paisaje e Historia*. Madrid: Abada Editores. Lecturas de Paisaje.
- Maderuelo, J., & (D.). (2010). *Paisaje y Patrimonio*. Madrid: Abada Editores. Lecturas de Paisaje.
- Manco Rozo, K. M. (2011). *El Plan Director de Le Corbusier y su influencia en el proceso de planeación en Bogotá (1949-1969)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Marroquín, L., & Rivas Groot, J. M. (1986). *PAX*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Martí, J. (1989). *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martín, J.-L. (2004). *La ciudad y el príncipe*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez de Pisón, E. (2012). *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid: Fórcola ediciones.
- Martínez, C. (1987). *Santafé capital del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Presencia.
- Martínez, Carlos. (1948). Segunda lección de urbanismo. *Proa*, 2.
- Mejía Pavony, G. (2013). *La aventura urbana de América Latina*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Mejía Pavony, G. R. (2000). *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá. 1820-1910*. Bogotá: CEJA, Pontificia Universidad Javeriana.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A.

- Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2001). *El regreso de Humboldt*. (F. Holl, Ed.) Quito, Ecuador: Imprenta Mariscal.
- Moholy-Naghy, S. (1970). *Urbanismo y Sociedad. Historia ilustrada de la evolución de la ciudad*. Barcelona: Editorial Blume.
- Moisset, I. (2005). *Paisaje Latinoamericano*. Córdoba: i+p .
- Monsalve, J. (Julio-Diciembre de 2013). La adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8(2), 65-81.
- Monsiváis, C. (2006). *Imágenes de la tradición viva*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, G. (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Morawski, S. (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- Moro, T. (2012). *Utopía*. México: Taurus.
- Moya Pellitero, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Muntañola, J. (1981). *Poética y arquitectura*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Criado, A. (2012). *Guía metodológica. Estudios de paisaje*. Valencia: Consellería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente.
- Musset, A. (2011). *Ciudades nómadas del Nuevo Mundo*. México: Fondo de cultura económica.
- Nácar-Colunga. (1971). *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Nancy, J.-L. (2017). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Niño Murcia, C. (1996). *Estudio Histórico. Estudios y Diseños del Eje Ambiental de la Avenida Jiménez entre la Carrera 10 y la Estación de la sabana - Tramo 2*. Bogotá: S.P.
- Niño Murcia, C. (2003). *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Niño Murcia, C. (2006). *Notas de Clase. Arquitectos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Niño Murcia, C., & Reina Mendoza, S. (2019). *La carrera de la modernidad. Construcción de la carrera décima. Bogotá (1945-1960)*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Nogue, J., & (ed.). (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría.
- Nogué, J., & Ed. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría.
- Nouzeilles et al, G. (2002). *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Gorman, E. (2016). *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Onetti, J. C. (2016). *El astillero*. Barcelona: Bruguera.

- Ortega Díaz, A. (1988). *Arquitectura de Bogotá*. Bogotá: Ediciones Proa Ltda.
- Ortiz, F. (1991). *Contrapuneto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales - Todocolección.
- Osorio Lizarazo, J. A. (2014). *Barranquilla 2132*. Bogotá: Laguna libros.
- Owen, C. (Mayo de 1991). El impulso alegórico. Hacia una tendencia del posmodernismo. *Atlántica: Revista de las artes*(01), 32-40.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peliowski, A., & Valdéz, C. (. (2014). *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Platón. (1986). *Diálogos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Portoghesi, P. (1985). *El ángel de la historia. Teorías y lenguajes de la arquitectura*. Madrid: Hermann Blume.
- Posada Carbó, E. (2013). 1910. La primera celebración del centenario en Colombia. *Revista de Indias, LXXIII*(258), 579-590.
- Prata, A. F. (2017). *Escribir la ciudad. Crónicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade, María Judite de Carvalho y Jacques Réda*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Prieto Páez, L., & otros, &. (2017). *Alberto Manrique Martín*. Bogotá: Universidad nacional de Colombia.
- Proa. (1948). El caso clínico de Bogotá. *Proa*(10), 11-12.
- Proa. (1953). Hotel Tequendama. *Proa*(72), 20-22.
- Proa. (1972). Edificio Seguros Tequendama. *Proa*(226), 10-12.
- Proa. (1978). Edificio Colpatria. *Proa*, 24.
- Proa. (Noviembre de 1951). Hay que hacer algo con "San Diego". *Proa*, 1.
- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Quiroz, F. (2011). *Tanto Bogotá*. Bogotá: Planeta.
- Quitral Rojas, M. (2010). Latinoamérica, entre las paradojas y el dolor social. *Encrucijada americana, I*(4).
- Ramírez Nieto, J. (2017). *Trazas de ciudad. Arquitectura en Bogotá durante el período de Gustavo Rojas Pinilla (1954 a 1957)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Real Academia, E. (2006). *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Revista de Indias. (1936). Arquitectura colonial. *Revista de Indias*.
- Revista Proa. (1951). Hay que hacer algo con San Diego. *Proa*.

- Revista Proa. (Julio de 1972). La Plaza de Santander en Bogotá. Apuntes relacionados con su historia. *Revista Proa*(230), 6-33.
- Reyes, A. (2000). *Obras completas Vol. XXI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (2012). *América en el pensamiento de Alfonso Reyes. Antología*. México: Fondo de cultura económica.
- Rivera, J. E. (1984). *La vorágine*. Bogotá: Oveja negra.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría.
- Rojas Mix, M. (1992). *América imaginaria*. Barcelona: Lumen.
- Rojas Mix, M., & et.al. (2007). *La seducción simbólica. Estudios sobre el imaginario*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Román Romero, R. (2018). *Celebraciones centenarias. La construcción de una memoria nacional en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Caribe).
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI editores.
- Rosental, M. M., & Iudín, P. F. (2002). *Diccionario de filosofía*. Bogotá: Cometa editores.
- Rossi, A. (1982). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rother, H. (1986). *Bruno Violi. Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rowe, C. (1981). *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruiz de Elvira, A. (2020). *Mitología Clásica*. Barcelona: Gredos.
- Rulfo, J. (2017). *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo.
- Salazar Ferro, J. (2018). *Construir la ciudad moderna: Superar el subdesarrollo. Enfoques de la planeación urbana en Bogotá (1950-2010)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Salcedo Salcedo, J. (1996). *Urbanismo Hispano-Americano siglos XVI, XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española y su desarrollo teórico práctico*. Santafé de Bogotá: Centro editorial javeriano.
- Saldarriaga Roa, A. (1986). *Arquitectura y cultura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Saldarriaga Roa, A. (2006). *Bogotá siglo XX. Urbanismo, arquitectura y vida urbana*. Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación Distrital.
- Samper Ortega, D. (1938). *Bogotá 1538-1938. Homenaje del Municipio de Bogotá a la ciudad en su IV Centenario*. Bogotá: Litografía Colombia.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona: Ariel.
- Sauer, C. O. (26 de Diciembre de 2006). La morfología del paisaje. (C. d. (CISPO), Ed.) *Polis. Revista Latinoamericana*(15), 1-15.

- Schama, S. (1996). *Landscape and memory*. New York: Random House, Inc.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schwartz, M. (2010). *Inventiones urbanas. Ficción y ciudad latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Semana. (1947). *Cosmópolis. Semana*.
- Segrov, R. (2020). *Anatomía del Abismo*. Bogotá: Man in the Box, Editorial.
- Silvestri et al, G. (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Simmel, G. (2014). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros.
- Sociedad Colombiana de Arquitectos. (1971). *Anuario de la Arquitectura en Colombia* (Vol. 1). Bogotá: Andes.
- Sociedad Colombiana de Arquitectos. (1972). *Anuario de la arquitectura en Colombia* (Vol. 2). Bogotá: Andes.
- Sociedad Colombiana de arquitectos. (1975). *Anuario de la arquitectura en Colombia 3*. Bogotá: Andes.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Sorando, & María, J. (2020). *La geometría de las ciudades*. Madrid: Catarata.
- Suárez Zúñiga, A. (1999). *Bogotá obra pública. Volumen I*. Bogotá: Opciones Gráficas Editores Ltda.
- Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- Tackels, B. (2010). *Pequeña introducción a Walter Benjamin*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Téllez, G. (2018). *Camacho y Guerrero Arquitectos*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Recreación y Deporte, Instituto de Patrimonio Cultural.
- Tenorio Trillo, M. (2010). *Historia y celebración. América en sus centenarios*. Barcelona: Tusquets.
- Terán, F. d. (1989). *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*. Madrid: Centro de estudios de Obras Públicas y Urbanismo (Cehopu), Centro de estudios y experimentación de obras públicas (Cedex), Ministerio de Fomento.
- Tirado Mejía, A. (1979). *Introducción a la historia económica de Colombia*. Bogotá: La carreta.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- Transborde, 8. (2010). *Trans/Citar la Urbe. Reresentaciones simbólicas de las metrópolis*. México: Herder.
- Tuan, Y.-F. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tzonis A., et al (1984). *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Madrid: Hermann Blume.
- Universidad Nacional de Colombia. (1996). *Arquitectura de la primera modernidad en Bogotá*. Bogotá: Fondo de promoción de la cultura.

- Uribe Rivera, R. c. (1980). *El arquitecto Carlos Arbeláez Camacho*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos- BCH.
- Valencia Restrepo, R. (1938). *Guía ilustrada de Santa Fé de Bogotá IV Centenario*. Bogotá: ABC.
- Valéry, P. (1938). *Eupalinos o el arquitecto*. (M. Pani, Trad.) Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valéry, P. (1990). *Teoría, poética y estética*. Madrid: La balsa de Medusa.
- Van Dijk, T. A. (2006). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Geert, F., Roigé, X., & Conget, L. (2016). *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Vasari, G. (1973). *Vidas de los más excelnetes pintores, escultores y arquitectos*. New York: W.M. Jackson, Inc.
- Vasco, B., López, F. A., & Ed. (2008). *Memorias de ciudad. Urbanismo y vida urbana en Iberoamérica Colonial*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Vega Arévalo, A. (1993). En torno a la materialidad de la imagen: representación, presentación, simulación. *Ensayos 1993-1994*, 2 - 33.
- Vidal Moranta, T., & Pol Urrútia, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), 281-297.
- Virilio, P. (1997). *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós.
- Vit Suzan, I. (2017). *La revaloración del patrimonio arquitectónico. Una mirada a sus componentes tangibles e intangibles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Von Humboldt, A. (1994). *La ruta de Humboldt. Colombia y Venezuela Tomo II*. Bogotá: Villegas Editores.
- Waisman, M. (1990). *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para el uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala.
- Waisman, M. (1995). *La arquitectura descentrada*. Bogotá: Escala.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Worringer, W. (1975). *Naturaleza y abstracción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano Pantoja, F., & Barón Leal, A. (2018). *1938. El sueño de una capital moderna*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC.
- Ziady DeLue, R., & Elkins, J. e. (2008). *Landscape Theory*. New York: Routledge.

Otra bibliografía consultada

- Alexander, C., & otros. (1980). *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1986). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Benjamín, W. (2008). *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Centro de escritores de Manizales. (2003). *Narrativas urbanas. XI Juegos florales*. Manizales: Manigraf.
- Corner, J. (2014). *The landscape imagination*. New York: Princenton Architectural Press.
- Crary, J. (2008). *La técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- De Navascués et al, J. (2007). *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana.
- Deleuze, G. (2015). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad Porosa*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Duhau, E., et al (2016). *Metrópoli, espacio público y consumo*. México: Fondo de cultura económica.
- Dutsche, R. (2008). *Agorafobia*. Barcelona: MACBA Quaderns portàtils.
- Dilthey, W. (2007). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1984). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- García Fanlo. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Foucault, Deleuze, Agamben. (R. G. Francisco León Florido, Editor, & S. d. filosóficos, Productor) doi:ISSN: 2172-9069
- Hardoy, J. E. (1968). *El proceso de urbanización en las Américas hasta nuestros días*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.
- Havik, K. (2016). *Leer y escribir la arquitectura. Un viaje literario a través de la ciudad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Houellebecq, M. (2000). *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama.
- Hussey, C. (2013). *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Paisaje y Teoría.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal estudios visuales.
- Liotard, J.-F. (1996). *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Martín, J.-L. (2004). *La ciudad y el príncipe*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Salazar Arenas, Ó. I. (2021). *Andar por la ciudad. Movilidades cotidianas y espacio urbano en Bogotá y Barranquilla, 1950 -1970*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Colombia: Alfaguara.
- Venturi, R. (2021). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wylie, J. (2013). *Landscape and phenomenology*. En P. (. Howard, & P. (. Howard (Ed.), *The Routledge companion to landscape studies*. London, Reino Unido: Routledge.

Cibergrafía

Capítulo 1

- <https://commons.wikimedia.org/wiki/> - Recuperado el 05/04/2020
- <http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/citta-ideale/> - Recuperado el 26/05/2020
- <https://www.revistaesfinge.com> - Recuperado el 15/10/2022
- <https://www.bne.es/es/catalogos> - Recuperado el 20/2/2020
- <https://www.metmuseum.org/> - Recuperado el 10/10/2019
- <https://www.britishmuseum.org/> - Recuperado el 10/10/2019
- www.ign.es/web/catalogo/cartoteca/resources/html/009388.html - Recuperado el 2/04/2019
- <https://babel.banrepupublica.org> - Recuperado el 2/04/2019
- Rosa, R. (12 de Octubre de 2012). <http://www.libromudo.com>. Recuperado el 4 de Marzo de 2018, de El libro mudo: <http://www.libromudo.com/index.php/filosofia/68-general/105-la-paradoja-de-russell>
- <http://dle.rae.es> - Recuperado el 14/02/2019
- <https://independent.academia.edu/Sim%C3%B3nD%C3%A9zMontoya> - Recuperado el 24/10/2020
- <https://www.academia.edu> – Recuperado el 24/10/2020
- Borges, J. L. (30 de Septiembre de 2015). <http://borgestodoelanio.blogspot.com.ar/>. (F. Giani, Editor) Recuperado el 6 de 03 de 2020, de Borges todo el año
- Cano Suñén, N. (2012). *Definiendo el paisaje en base a la tensión*. Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 35. (Dialnet, Ed.) Rioja, España: Fundación Dialnet. Recuperado el 23 de Mayo de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/330938>
- Carpentier, A. (Marzo de 1996). *La ciudad de las columnas*. (I. a. histórico, Ed.) Revista PH. Recuperado el 23 de Septiembre de 2017, de <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/301/301>.
- Coll-Vinent, S. (2014). *Esbós biogràfic*. *Diàlegs: revista d'estudis polítics i socials*, 17(64), 9-22.

Díez Montoya, S. (S.F.). Walter Benjamin y la imagen dialéctica: una aproximación metódica.

Recuperado el Noviembre de 2022, de

<https://independent.academia.edu/Sim%C3%B3nD%C3%A9zMontoya>:

<https://www.academia.edu>

Capítulo 2

www.idpc.gov.co – Recuperado el 04/04/2022

Martínez, M. E. (31 de Marzo de 2019). *¿Un nuevo plan para el centro histórico de Bogotá?*

Obtenido de La silla vacía: www.lasillavacia.com

<http://www.sedpgym.es/cartas-unesco> - Recuperado el 05/02/2022

www.idu.gov.co – Recuperado el 01/05/2019

<https://www.fundacionrogeliosalmona.org/> - Recuperado el 10/08/2019

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12116961> - Recuperado el 22/07/2020

<https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC> – Recuperado el 25/08/2019

https://web.archive.org/web/20140714152350/http://www.sitp.gov.co/publicaciones/modificacion_en_el_eje_ambiental_pub - Recuperado el 10/10/2021

https://www.archivogeneral.gov.co/agn_ - Recuperado el 22/10/2020

<http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/> - Recuperado el 18/02/2020

<https://www.banrepcultural.org/bogota/biblioteca-luis-angel-arango> - Recuperado el 22/05/2019

<https://es.m.wikipedia.org/wiki> - Recuperado el 18/07/2020

Morales Medina, M. Á. (19 de Septiembre de 2018). Gaussianos. Obtenido de

<https://www.gaussianos.com>

www.siab.bogota.gov.co – Recuperado el 12/05/2022

www.alcaldiabogota.gov.co – Recuperado el 22/07/2021

www.larepublica.com.co – Recuperado el 8/06/2021

<https://mapas.bogota.gov.co/> - Recuperado el 10/05/2020

<https://www.google.com/maps> - Recuperado el 12/04/2019

<https://www.museonacional.gov.co/exposiciones> - Recuperado el 15/08/2020

<https://urosario.edu.co/> - Recuperado el 8/02/2020

<https://www.urosario.edu.co/Periodico-NovaEtVetera/Documentos/Noticias-Nuestra-U/Revitalizacion-Plazoleta-del-Rosario> - Recuperado el 8/02/2020

<https://repos.hcu-hamburg.de/bitstream/hcu/532/1/DissRamirezNieto.pdf> - Recuperado el 23/06/2021

Aproximación a la historia institucional de la empresa de Acueducto y Alcantarillado de Bogotá, E.-E. 1.-2. (2004). Investigaciones. Recuperado el 29 de Junio de 2021, de Archivo de Bogotá:
<http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/>

Capítulo 3

<https://www.idu.gov.co/blog/boletin-de-prensa-idu-1/post/al-servicio-nuevo-tunel-peatonal-en-la-troncal-carrera-decima-con-calle-26-630>. – Recuperado el 19/07/2019

<https://www.elespectador.com/noticias/bogota/la-verdad-sobre-la-rebeca/> – Recuperado el 21/07/2019

www.idu.gov.co - Recuperado el 25/07/2019

Tovar, G. (2013). *Urbanidad y urbanistas. Tras las huellas de Pablo Lanzetta*. Recuperado el 13 de 10 de 2020, de Urbog: <http://guillettovar.blogspot.com>

Monroy, M. L. (6 de septiembre de 1999). www.eltiempo.com. Recuperado el 3 de junio de 2020, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-901610>

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-901610> - Recuperado el 26/07/2019

<http://consulta.archivogeneral.gov.co/ConsultaWeb/imagenes.jsp?id=3251578&idNodoImagen=3251579&total=1&ini=1&fin=1> - Recuperado el 03/08/2019

<https://www.elespectador.com/impreso/bogota/articuloimpreso-211611-cien-anos-despues> - Recuperado el 10/08/2019

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/1201/full/full/0/default.jpg> - Recuperado el 25/10/2022

<http://danelcurioso.blogspot.com/2016/07/el-tobogan-de-la-26.html>. - Recuperado el 22/11/2019

<https://cartelurbano.com/noticias/adesivos-arquitectonicos-bogota> - Recuperado el 25/11/2019

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/1068/full/full/0/default.jpg> - Recuperado el 5/11/2021

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10000945> - Recuperado el 20/11/2020

www.fundacionrogeliosalmona.org - Recuperado el 20/01/2019

<https://oab.ambientebogota.gov.co/> - Recuperado el 20/05/2020

Zimmermann, M. L. (11 de mayo de 2017). *Cerros Orientales de Bogotá: primeros hallazgos de la investigación de un ecosistema diverso*. Obtenido de Mongabay: es.mongabay.com

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5208152> - Recuperado el 2/08/2021

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/978/full/full/0/default.jpg> - Recuperado el 10/05/2023

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/979/full/full/0/default.jpg> - Recuperado el 10/05/2023

www.Hollabird.com - Recuperado el 20/06/2020

<https://paradiseleased.wordpress.com/2012/06/09/so-long-statler-a-cheerless-end-for-l-a-s-atomic-age-hotel/> - Recuperado el 20/06/2020

<https://babel.banrepcultural.org/digital/iiif/p17054coll19/1031/full/full/0/default.jpg> - Recuperado el 10/05/2023

Cendales Paredes, C. (Marzo de 2009). *Los parques de Bogotá: 1886 - 1938*. *Revista de Santander*(4), 92-105.

Diarios y revistas

Diario *El Tiempo*

Diario *El Espectador*

Diario *El Siglo*

Diario *Mundo al día*

Diario *La República*

Papel Periódico Ilustrado

Revista *Pan*

Revista *El Gráfico*

Revista *Proa*

Revista *Escala*

Revista *Casas y Lotes*

Revista *Cromos*

Revista *Pórtico*

Revista *Banco de la República*

Revista de Indias

Revista *Semana*

Archivos

Biblioteca Nacional de Colombia

Biblioteca Luis Ángel Arango

Biblioteca Universidad Nacional de Colombia

Biblioteca Universidad La Gran Colombia

Archivo General de la Nación
Archivo Herrera Carrizosa Universidad de los Andes
Archivo de Bogotá
Museo de Bogotá
Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá
Instituto de Desarrollo Urbano IDU
Alcaldía de Bogotá – Consejo de la ciudad
Instituto Caro y Cuervo de Bogotá

Leyes, acuerdos, decretos y normativas citadas

Acuerdo municipal 019 de 2019. POT Armenia, Quindío
Plan especial de Manejo y Protección PEMP – Centro histórico de Bogotá
Ley 388 de 1997
Acuerdo 28 de 1923
Acuerdo 34 de 1933
Resolución 102 del 18 de octubre de 1920
Ordenanza No 29 de 1920
Acuerdo 50 de 1874
Ley 10 de 1915
Acuerdo 10 de 1902
Acuerdo 7 de 1913
Acuerdo 6 de 1914
Ley 99 de 1922
Acuerdo 6 de 1916
Acuerdo 61 de 1926
Acuerdo 31 de 1917
Acuerdo 17 de 1918
Acuerdo 76 de 1926
Ley 10 de septiembre 14 de 1915
Ley 9 de 1983
Acuerdo 10 de 1973
Acuerdo Municipal 47 de 1968
Acuerdo 7 de 1971
Ley 163 de 1959

Acuerdo 10 de 1926

Ley 72 de 1926

Acuerdo 7 de 1915

Acuerdos 15 de 1918

Acuerdo 76 de 1920

Acuerdo 6 de 1922

Acuerdo 5 de 1910

Acuerdo 17 de 1899

Acuerdo 6 de 1990

Acuerdo 7 de 1979

Ley 14 de 1936

Decreto 264 de 1963

Acuerdo 10 de 1980

Acuerdo 257 de noviembre de 2006

Acuerdo 7 de 1974

Ley 88 del 26 de diciembre de 1947

Acuerdo 12 de 1935

Acuerdo 179 de 1935

Acuerdo 7 de 1935

Decreto 606 de 2001

La ley 9 de 1989

Ley 152 de 1994

Acuerdo 6 de 1990

Decreto Distrital 192 de 2007

Decreto 398 de 2008

Decreto 1584 agosto de 1975

