

ENSAYO DE LOCALIZACION.

Hablaré de un caso específico de descentralización. Más bien, de *deslocalización relocalizante*. El Parque Cultural de Valparaíso es un dispositivo cultural que articula funciones de centro cultural, funciones de centro de arte y funciones de centro comunitario.

Estas tres funciones definen públicos específicos y modalidades de trato con comunidades determinadas: la población de una ciudad, la población de unos barrios cercanos a su emplazamiento, y los artistas, entendidos como población específica. Es así que este dispositivo trabaja sobre la distinción entre práctica artística y producción cultural, bajo el supuesto de que el arte es la conciencia crítica de la cultura y que las funciones de centro de arte están pensadas para fortalecer las escenas locales de producción artística, de acuerdo a los rangos de reconocimiento y de exigencia que a cada práctica corresponde.

En cuanto a las funciones de centro cultural, lo que define su condición es la de ser un dispositivo de investigación del imaginario local. ¿Y como se investiga un imaginario local sino desde unas obras de arte específicas, cuyos diagramas dibujan las tensiones de lo real y de lo simbólico en la reconstrucción de su lugar en el mundo?

La pregunta que orienta nuestra investigación es la siguiente: ¿cual es el momento de mayor densidad en la construcción de un imaginario contemporáneo?

Esta pregunta es capital puesto que se formula desde una práctica de ciudad que ha sido presa de la "ideología del patrimonialismo", que ha tenido que museificar las condiciones de precariedad de sus propias percepciones como ciudad. No es posible que una ruina razonablemente manejada se convierta en la escenografía de una industria turística montada sobre una gentrificación inevitablemente voraz. Esto define de inmediato el papel suplementario del Parque como un espacio de amortiguación contra-gentrificante.

Pero veamos primero cómo responder esa pregunta sobre el momento de densidad. Esto nos pone en el terreno de la ficción; es decir, del encuadre, que define lo que está dentro y lo que está fuera, haciendo del corte un modo de producción de lo visible y de lo sensible.

¿Como levantar esta ficción de densidad? Esto significa abrirnos a la discontinuidad de las historias locales y las condiciones de sus transferencias. Siempre hay una referencia que ya está inscrita en unas obras de arte determinadas, pero que no han sido suficientemente visibilizadas. Están allí. Desde hace más que cincuenta años que están allí.

Estas dos obras a las que acudo son dos obras cinematográficas: *A Valparaíso*, de Joris Ivens (1963) y *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia (1969). Estas obras fijan una representación de la habitabilidad porteña en la coyuntura de los años sesenta. Fijan un modo de resistir a la imagen de sí, por la imagen. Fijan momentos de una socialidad que para nuestra investigación se convirtió en un modelo: la coreografía cotidiana, formalizada por el baile y las negociaciones corporales de la calle, en situaciones laborales de mercado.

En uno y en otro film, el baile se verifica en condiciones de encierro, donde la escenografía favorece la intriga y promueve las fricciones discursivas y corporales. Esta coreografización instala una cierta discontinuidad del deseo en el relato de la ciudad y está acogida por dos canciones que son la base de la sentimentalidad porteña: la cueca y el bolero. Es decir, dos monumentos de la cultura popular urbana.

Las dos obras que definen y delimitan la densidad porteña son obras de comienzos de los años sesenta, cuando se verifica en las ciencias sociales el efecto del naufragio de la mundialización ejemplar que justificó la Declaratoria como Ciudad Patrimonio de la Humanidad. Este fue el tercer argumento. Valparaíso es el puerto que mejor expresa el carácter de la primera mundialización, en el siglo XIX.

Pensemos en un caso local-universal de descentralización y relocalización de las formas. En el año en que Ivens viene a Valparaíso a filmar, Pasolini está produciendo esa magnífica obra documental *La Rabbia*. Y que cuando Aldo Francia está filmando *Valparaíso, mi amor*, el mismo Pasolini está trabajando en la producción de sus *Apuntes para una orestiada africana*.

Entonces, el diagrama de lo local se dibuja con estas referencias universales que remiten, finalmente a Esquilo y al modo como las Furias se convierten en Erinias, en la construcción de una socialidad específica, que habita una ruinización que será luego reconvertida en vector de manejo de una estetización de la

pobreza, que la sola existencia de este dispositivo cultural que les estoy presentando pone en duda. Y este es el magnífico efecto de una producción institucional que nació de un combate contra la voracidad de las desarrolladoras de proyectos inmobiliarios.

Han de saber ustedes que el Parque Cultural de Valparaíso se construye en los terrenos de la antigua cárcel de la ciudad y que contempla el reciclaje de su histórico edificio. En términos estrictos, sobre la única explanada de dos hectáreas y media situada a media altura en los cerros de la ciudad, se concentran tres edades de la arquitectura de la ciudad. Esto, por sí solo, ya es un programa. Un polvorín español de 1806 para defenderse de los piratas ingleses, una cárcel construida en 1917 y un nuevo edificio levantado en el 2011. Pues bien: el destino cultural de este predio fue el resultado de una lucha ciudadana que impidió que este terreno fuese enajenado para ser destinado a un gran proyecto inmobiliario que, por de pronto, desnaturalizaba de manera absoluta la configuración espacial de los cerros y su magnífica arquitectura vernacular.

Luego vino una donación curiosa. Niemeyer dibujó un proyecto. Suponía demoler el polvorín y la cárcel. Nueva oposición. El proyecto de Niemeyer fue rechazado por la ciudadanía. Entonces, el Estado, favorecido por la coyuntura de celebración del Bicentenario, resolvió el destino de este predio y concibió su construcción, llamando a un concurso nacional de arquitectura, que de hecho, ha sido uno de los concursos más exitosos en la disciplina.

Como suele ocurrir en nuestro país, primero se construyen las cosas y después se busca el modelo de gestión que los ponga en función. Lo que hicimos para resolver este dilema fue poner la ficción por delante. Y por eso, para sostener la ficción, ideamos la hipótesis de la densidad.

Pero no inventamos nada. Recogimos experiencias de otros lugares. Por ejemplo, en la XXVIII Bienal de Sao Paulo, su curador, Paulo Herkenhoff, se hizo una pregunta que nos sirvió de plataforma. Se preguntó, para formular el eje de la bienal: ¿cual es el momento de mayor densidad del arte brasilero? Ese momento fue entre 1922 y 1928; entre la semana de arte moderno y la publicación del Manifiesto antropófago, de Oswald de Andrade. La bienal tenía como eje el canibalismo y la antropofagia como producciones culturales.

Hoy día, Paulo Herkenhoff dirige el Museo de Arte de Rio, que está situado en pleno puerto histórico, en la Plaza Mauá, por donde descendieron a tierra millones de esclavos. Por aquí pasaron, me señala Paulo. Por aquí entraron. Y por aquí descendieron la mayor cantidad de refugiados judíos, fugitivos del nazismo. Unas migraciones como estas marcan el sitio. Sobre todo si en el curso del modernismo del siglo veinte se construye un edificio que originalmente iba a ser una terminal de buses pero terminó en cuartel de la Policía Militar. Hoy día, el Museo conecta este edificio con una casa, un palacio señorial, el Palacete Dom Joao VI, levantado entre 1913 y 1918 para albergar la dirección de puertos, ríos y canales.

Hoy día, en el ingreso al museo, se puede leer un gran cartel sobre el que se reproduce una pregunta: ¿Cual es el papel del museo en la vida simbólica de la ciudad? Como verán, la pregunta que nos hicimos en Valparaíso, prácticamente, es la misma: ¿cual podía ser el papel de un equipamiento cultural de envergadura, en la vida simbólica de la ciudad, sin tener que sucumbir a las estrategias de dominio de la gentrificación como modelo cultural de facto?

El papel de este equipamiento fue definido desde la hipótesis de la densidad porteña, encuadrada por estas obras cinematográficas, fijando un período que corresponde al momento expandido de mayor riqueza simbólica en la invención del Valparaíso contemporáneo.

Estas dos obras fílmicas delimitan un espacio intermedio -entre 1962 y 1969- en el que se reconocen otros dos elementos que han sido decisivos en la vida política de la ciudad.

El primer elemento es la anticipación local de la lectura de Gramsci llevada a cabo por intelectuales comunistas de la ciudad, anticipando un modo de trabajo político que tiene un efecto cultural específico, como es la formación de un Comité de Adelanto y Desarrollo de la ciudad de Valparaíso, creado en 1970 por el filósofo y alcalde Sergio Vuskovic y cuya presidencia le es entregada a Pablo Neruda, en cuyo discurso inaugural pronuncia por vez primera en un texto público la palabra patrimonio.

El segundo elemento es la realización de la reforma universitaria, que re-define las pautas de relación de lo universitario con la ciudad, en un ambiente mayoritariamente social-cristiano. No se trató de una simple reforma de las condiciones de reproducción del saber a nivel local, sino que re-estructuró la *pensabilidad* de la ciudad.

Ahora bien: estos dos elementos fueron aniquilados por el golpe militar. Las dos obras a las que he hecho referencia quedaron suspendidas. La cárcel de Valparaíso, por su parte, recibió a un número significativo de presos políticos, lo que hace que el Parque Cultural de Valparaíso, sea también, un Lugar de Memoria.

Entonces, la puesta en visibilidad y la rentabilidad analítica de estas dos obras habilitaron el montaje de la ficción del Parque Cultural de Valparaíso, de modo que fuese entendido como dispositivo de investigación del imaginario local, recuperando el hilo sumergido de los dos elementos a los que he hecho mención y que son la lectura gramsciana *avant-la-lettre* y la reforma universitaria, como procesos de invención de un discurso de lo local.

Estas dos obras y estos dos elementos procesuales -verán que las obras son puntos específicos, mientras que los elementos remiten a procesos de cierta duración que produce consistencia- configuran una complejidad que pone el acento en la relaciones entre el cuerpo y la ciudad, de manera efectiva.

De este modo, la primera gran enseñanza que obtuvimos de nuestro estudio fue que el patrimonio de la ciudad reside en la corporalidad de sus habitantes. En nuestro caso, las coreografías sociales implícitas en los bailes de salón que son espacios de asociatividad de adultos mayores y sus efectos en las prácticas artísticas; como también, la recuperación de la memoria plástica de una escena que ha sido permanentemente omitida por la historiografía capitalina y que se resiste al uso ilustrativo de un paisaje de tarjeta postal.

Pensar que el patrimonio es el cuerpo significa poner el acento en la producción de "archivos de lo común", como cuando establecemos la reivindicación de la cocina hogareña como espacio de recomposición de vínculos, o cuando montamos el invernadero y el huerto, pensando en lo que significa la ficción proyectiva de una "cultura de quebradas". Pero en paralelo a estos archivos de lo común, está el protocolo para el fortalecimiento de las escenas artísticas locales, a partir de la recalificación de las prácticas.

Sin embargo, esta articulación está dada por los desafíos que plantean los públicos que corresponden a cada una de las funciones abordadas por el dispositivo; por un lado, necesidad de sostener la solvencia de una escena artística como tal; pero también, en necesidad de asumir el efecto de esta arquitectura en un barrio determinado, contra la escenografización exigida por el denominado "turismo con destino cultural"; sin dejar de considerar, por último, cuestiones que son propias de la vida cotidiana porteña y que afectan la habitabilidad de poblaciones, en las que la centralidad ya está periferizada y en que la periferia produce indicios de centralización, determinando las dinámicas de la producción institucional del territorio.

Dos intelectuales locales, Marcela Soto y Rocío Venegas, en un reciente ensayo generado en el marco de un laboratorio sobre el movimiento realizado recientemente en el Parque, han definido cuatro condiciones de funcionamiento de la corporalidad como asiento del imaginario local: en primer lugar, *el vértigo* (que compromete la corporalidad en el trato con la diagonal del ascenso y del descenso); en segundo lugar, *la simultaneidad* (que remite a las concepciones de estructuración del espacio, entre una arquitectura patrimonializada con diversos estadios de ruinificación y una arquitectura vernacular abigarrada que se instala por fragmentos sobre las laderas); en tercer lugar, *la rusticidad* (que tiene que ver con la combinación desigual de materialidades de construcción y de rehabilitación, involucrando procedimientos que combinan tecnologías en diversos grados de desarrollo) ; y en cuarto lugar, *la memoria* (relativa a las condiciones de reproducción existencial de los movimientos sociales, en sus relaciones con la *ruinificación* de consciencias históricas).

Todo lo anterior es la síntesis de nuestra contribución al debate sobre la práctica de la descentralización, entendida ésta como una producción institucional de autonomía, que en la editorialidad de su método reconoce los momentos de densidad local que sostienen una ficción programática.

Justo Pastor Mellado

Premio Regional de Ciencias Sociales "Enrique Molina"
Concepción, 2009

www.justopastormellado.cl