



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

Estéticas de la pandemia: ¿es posible una reinención de lo urbano en la que la creación artística promueva nuevos derechos a la ciudad?

Mónica Lacarrieu

PhD en Antropología social
Universidad de Buenos Aires
monica.lacarrieu@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone adentrarnos en la relación compleja entre ciudad y pandemia, analizando las 'estéticas de la pandemia' como parámetro de continuidades-discontinuidades, así como de posibles reinenciones contextualizadas en un escenario de tensiones y/o negociaciones producidas entre el aislamiento social, el control y la creatividad como dimensión preexistente en los espacios públicos urbanos. Guayaquil fue una de las ciudades latinoamericanas más golpeadas y puede ser leída como un espejo dramático frente al cual el resto de América Latina debía mirarse. Este trabajo focalizará su atención sobre esta ciudad, enfatizando en tres dimensiones: el orden y el control social instaurados por el poder local mediante mecanismos de higienismo y disciplina urbana preexistentes a la pandemia;

procesos de recualificación creativa inscriptos en los espacios públicos, como el Malecón; y el arte en su expresividad pública, determinada por el distanciamiento social. Finalmente, hay un interrogante que recorre las páginas de este trabajo: ¿cómo imaginamos las ciudades pospandemia?

PALABRAS CLAVES: ciudad y pandemia, creatividad, artes, derecho a la ciudad, ciudadanía.

ABSTRACT

This article proposes an insight view of the complex relation between the city and the pandemic, analyzing the ‘pandemic aesthetics’ as a criteria for thinking the continuities and discontinuities and the possibilities of reinvention within a scenario filled with tensions and negotiations produced in the context of social isolation, state control and emerging creativities as a preexisting dimension of imagining public and urban spaces. Guayaquil was one of the most devastated cities during the COVID-19 pandemic. It was exposed as a dramatic mirror for the rest of Latina America large cities. This article will entertain three dimensions: order and social control established by the local government that preceded the pandemic; processes of creative requalification printed in the public spaces, like “El Malecon”; and art in its public expression determined by a social distancing environment. Finally, the question of how are we imagining the post pandemic cities will continually emerge through these pages.

KEYWORDS: city and pandemy, creativity, arts, city rights, citizenship.

«Una secta extraña, formada por mujeres y hombres de varias partes de Alemania que llegó a Aachen (Aquisgrán) y de ahí siguió hasta Hennegau y a Francia. Su estado era el siguiente. Tanto hombres como mujeres habían sido tan ultrajados por el diablo que bailaban en sus casas, en las iglesias y en las calles, tomados de la mano y saltando en el aire». Así describió fray Pedro de Herental a ese grupo de personas que danzaba maniáticamente por todos lados. Era el año 1374, apenas unas décadas después de que la Peste Negra había alcanzado su pico de exterminio: Europa había sido arrasada. Las crónicas de entonces —de alrededor de una docena de autores del me-

dioevo— comparten experiencias afines en distintos puntos del mapa: miles de personas bailaron en agonía durante días o semanas [...]. La pandemia del baile, también llamada coreomanía, atacaba de nuevo. En resumen, el cuadro epidemiológico —concluye— es sorprendentemente consistente con una forma de contagio cultural [...]. Otro punto que solventa esta teoría es que entonces bailar era tanto la enfermedad, como la cura. Con respecto al baile como cura, uno de los ejemplos más notables es el de la tarantella. Este baile, surgido en Italia en el siglo XIII, tenía la capacidad de ser el único antídoto conocido ante la picadura de una tarántula o un escorpión, ya que se creía que permitía separar el veneno de la sangre.¹

El relato sobre la *coreomanía*, o los bailes que ocuparon las calles, las casas, las iglesias, de diferentes países, registrados entre los siglos XI y XVI, pero particularmente en los tiempos posteriores a la denominada Peste Negra, me provocó cierta percepción de asombro.² En la crónica periodística, el autor refiere a la danza como una forma de éxtasis que tomó diferentes espacios, pero también a la replicación de los bailes, la música y la representación de la muerte en las artes visuales y en la literatura. El asombro es parte de una paradoja propia de estos tiempos de pandemia. Por un lado, artistas reconocidos, productores culturales, el campo de la cultura en su conjunto se observa en crisis (la recesión económica y el desempleo creciente afectan en forma contundente el mundo de la cultura y las artes). Así, en un país como Francia, la actriz Isabelle Adjani reclamó al presidente la necesidad de declarar el «estado de emergencia cultural». En su carta del mes de mayo decía:

1 Juan Batalla. “La curiosa historia de la ‘pandemia de baile’ que azotó a Europa después de la Peste Negra”. *La Nación* (Buenos Aires, 9 de mayo de 2020).

2 Este texto es escrito en primera persona motivado por las vivencias personales que contiene, particularmente en relación a la ciudad de Guayaquil.

es tiempo de declarar el estado de urgencia cultural, una urgencia sin condición, una urgencia sin restricción, una urgencia donde la libertad de crear no será puesta en cuestión porque la cultura es incompatible con el distanciamiento social, porque el arte es un estado donde la libertad es una necesidad [...] Ayúdenos a salvar ese bien democrático común e inestimable que es nuestra cultura.³

Expresión similar a las surgidas en otros países, como los nuestros. Por otro lado, se vociferan gritos de auxilio desde organismos internacionales, ministerios de cultura e incluso artistas que piensan a la cultura como un recurso, o bien explicitan que el campo de lo cultural ya estaba afectado mucho tiempo antes en que el COVID-19 se expandiera y tomara cuenta de nuestras vidas. Entre los primeros, podemos observar manifiestos y videos creados por la Unesco, interpelándonos a través de la crisis de las industrias culturales, pero principalmente en relación con la necesidad de la cultura en los tiempos críticos. En consecuencia, dando cuenta de cómo la pandemia ha evidenciado esa necesidad para las sociedades, uniendo a las personas en contextos de distancia, otorgando mayores certezas en tiempos de incertidumbre, o como ha dicho un ex ministro de cultura español, «la cultura está siendo el gran soporte del confinamiento», partiendo de la crisis en que se encuentra, al mismo tiempo manifestando que la cultura siempre ha sobrevivido y que el mundo pospandemia requerirá más que nunca de la misma.⁴ La segunda mirada, aun con cierta aceptación de su estado de crisis, se asienta en una idea de la cultura (y hasta del arte) mucho más romántica,

3 Agustín Trapenard. "Isabelle Adjani: Monsieur le Président, il est temps de déclarer l'état d'urgence culturelle". *Lettres d'Interieur* (Mardi 5 mai 2020). Traducción de la autora.

4 "José Guirao: 'La cultura está siendo el gran soporte del confinamiento'". El ex ministro de cultura hace suyos las demandas del sector en el nuevo ciclo de LaOficina. Entrevista realizada por Marta Rodríguez (13 de abril de 2020). Disponible en: www.lavozdealmeria.com.

asociada al artista eurocéntrico, del que se espera un rescate de la cultura y de las artes en el contexto de la pandemia y se vincule a esa visión mística, no obstante, donde las disidencias y los disidentes no dejen de tener presencia. Si bien, como señala Juan Martín Cueva⁵ en un reciente artículo, la cultura enfrentaba una situación compleja previamente a la pandemia, al mismo tiempo sugiere la oportunidad de esta crisis (como aquella que protagonizaron países como Ecuador y Chile sobre fines del año 2019) en pos de gestar una nueva realidad; es decir, pensando en «la implosión de la normalidad vigente [...] nos da ahora la chance de plantear otra normalidad posible».

Mientras todos hablamos de epidemiología, de infectados y muertos, la cultura parece tener un lugar de relevancia en este contexto, tanto sea por considerarla un recurso para sobrellevar cuarentenas interminables, como por observarla como un campo agónico, porque, finalmente, lo que se ha perdido es el tiempo del ocio y la cultura, aunque contradictoriamente, persiste como espacio del entretenimiento, de ese tiempo excedente asociado al disfrute. Tal vez por ello, la pandemia del baile que se expandió con posterioridad a la peste negra fue la consecuencia de cierta liberación, pero también de una forma exultante de escapar a la enfermedad y retornar a la salud. No obstante ello, esta pandemia no solo da lugar a la cultura en los sentidos que hemos planteado, sino incluso se expresa en clave metafórica: la cultura y el arte otra vez aparecen en escena. Hace unos meses, la OMS (Organización Mundial de la Salud) planteaba que el virus había llegado para quedarse al menos 18 meses y que, por lo tanto, la ‘política del acordeón’ sería la modalidad por excelencia para sobrevivir

5 Juan Martín Cueva. “No volvamos a la normalidad” en *La Línea de Fuego, Revista Digital* (23 de abril de 2020). Disponible en: <https://lalineadefuego.info/2020/04/23/no-volvamos-a-la-normalidad-por-juan-martin-cueva/>.

durante ese tiempo. El acordeón es un instrumento musical armónico de viento, constituido por un fuelle, un diapasón y dos cajas armónicas de madera, que se abre y se cierra, y tal vez porque es usado para múltiples géneros musicales —tango, chamamé, vallenato, forró brasileiro, entre otros— es que la OMS lo eligió para representar ese abrir y cerrar que nos impone esta pandemia. En los últimos tiempos, el modelo elaborado por un ingeniero español, Tomás Pueyo, vuelve sobre dos instancias que deben articularse y que ya se han impuesto en múltiples países: la propuesta sobre el martillo (cuarentena estricta de tiempo breve) y la danza (la denominada ‘nueva normalidad’ que implica cierta apertura protocolizada). Como puede observarse, otra vez, la metáfora del arte, nuevamente a través de la danza, procura definir la modalidad a seguir ante un virus poco conocido.

Aunque el virus parece ser ese enemigo invisible que toca la puerta de países, pueblos, ciudades, por momentos parece que casi de todo el planeta, no deja de ser cada vez más evidente que es en las ciudades donde masivamente se instala, llevando incluso a que, ante cuarentenas estrictas o impredeciblemente eternas, quienes habitan las metrópolis, algunas muy deseadas e imaginariamente queridas para nuestros viajes de placer, quieran escapar hacia los pueblos cerrados, en la montaña o la playa. Tal vez no sea casual que sean las ciudades los espacios más castigados. Sobre fines del siglo pasado, en el contexto de globalización agudizada, se esperaba que las ciudades fueran las protagonistas del mundo. De hecho, la Cumbre de Hábitat II, para fines de los 90, preanunciaba ciudades del futuro pertenecientes al mundo y el surgimiento de una revolución urbana. Sin embargo, este ‘drama social’ nos saturó de presente⁶ en un escenario en que se pedía (todavía se

6 Claudio Lomnitz. “Estamos saturados de presente”. Entrevista de Bertha Hernández (México: Crónica, 12 de marzo de 2016).

pide) pensar sobre el futuro, aún más en el complejo mundo de lo urbano.

Y así, aunque los Estados se refugian en el saber de la medicina, y los medios de comunicación entrevistan epidemiólogos y periodistas que describen profusamente la cantidad de contagiados y muertos de cada país y ciudad, se evidencia que con la medicina no basta, que la cultura y el arte, aunque relegados en el discurso de época, atraviesan, por lo positivo o por lo negativo, el lado oscuro de la pandemia, procurando iluminarlo, y que es en las grandes ciudades, en aquellas que, en nuestro continente, están marcadas por la informalidad, la pobreza y las desigualdades sociales, donde este presente sobresatura de miedos e incertidumbres.

Este artículo propone adentrarnos en la relación tensa entre ciudad y pandemia, analizando las posibles reinventaciones, supuestamente radicales, que se han producido en relación a lo urbano, considerando especialmente las tensiones y/o alianzas que se producen entre el encierro, el control y la creatividad como dimensión preexistente en los espacios públicos urbanos. El virus, como señala el dossier de esta revista, nos ha ‘alterizado’, no solo con la propia invisibilidad de ese desconocido COVID-19, sino también con la catástrofe y una nueva estructura del miedo que retoma antiguas percepciones ligadas al peligro. Guayaquil ha sido una de las ciudades latinoamericanas que más sufrió el atenazamiento del drama de la pandemia. Pero también fue la ciudad más exhibida hacia el resto de América Latina, con escenas dantescas de muertos arrojados en las calles, hasta que otras comenzaron a ocupar su lugar, como Nueva York, México, San Pablo, Santiago de Chile y en menor grado, Buenos Aires. Aunque con mirada, perspectiva y experiencias subjetivas relacionadas con el COVID-19, constituidas desde Buenos Aires (donde nací y resido), el énfasis será puesto en la ciudad de Guayaquil (ciudad

que conocí como turista y en la que residí por motivos laborales).

Algunas preguntas emergen para este texto: ¿por qué la pandemia se inscribió en las ciudades dejando huellas y escrituras de la catástrofe? ¿Es que la pandemia visibilizó la colonialidad reinstaurada por el poder, en los últimos años, en muchas de las ciudades de América Latina, a partir de estados de creatividad contemporánea inscriptos en los espacios públicos? ¿Tal vez el arte en su expresividad pública es un síntoma más de una pandemia que se expande al ritmo de ese poder? ¿Es que la creatividad asociada al control social persistirá aún con encierros y oclusiones fragmentarias y coyunturales? ¿Cómo imaginamos las ciudades pospandemia? ¿Las pensamos reinventadas por el virus y hasta tal vez desciudadanizadas?, o como lo plantearon autores como Žižek respecto del mundo entero, ¿nos las representamos con más ciudadanía y derechos a la ciudad?

Descubriendo la Guayaquil colonial/colonizada

No pretendo hacer un diario etnográfico, como el que Xavier Andrade ensambló en su artículo sobre Guayaquil (2007), aunque sí un breve diario de mis pasos y pasajes por esta ciudad.

Mi primera vez en esta ciudad fue en enero de 2001, apenas unos meses antes de que la crisis y el corralito argentino implosionaran. Había ido de turista a Quito y no estaba en mis cálculos pasar por Guayaquil, pero debido a la cantidad de piquetes indígenas en las rutas ecuatorianas, no hubo otra opción que llegar a Cuenca por avión y regresar en bus vía Guayaquil hacia Quito. Apenas 2 o 3 días son los que estuve en esta ciudad, poco turística a simple vista, poco paseable, con calles brotadas de humedad y un malecón a la vera del río, en aquel

momento aún en obra y donde los nativos advertían del peligro de llegar al cerro donde las poblaciones marginales, según me dijeron, acechaban peligrosamente. Mi primera vez en Guayaquil no fue muy placentera. Varios años después, exactamente en marzo de 2016, el rector de la UArtes (universidad emblemática que había sido creada por el expresidente Correa hacía poco tiempo) me convocó para ser parte de la Comisión Gestora. Y confieso que mi primera sensación fue un gran entusiasmo con la propuesta, aunque había dos preocupaciones que me inquietaban, y decido nombrarlas porque van a tono con este artículo: en primer lugar, mi recuerdo de aquel Guayaquil húmedo, caluroso, por momentos hediondo; en segundo lugar, mi relación con las artes ya que, como exbailarina, hacía muchos años que era esquiva al campo del arte, no necesariamente como espectadora, sino en mi rol profesional. Pero decidí desafiar mis miedos y acepté. A un mes de ese nombramiento, la región del Guayas, con efectos sobre la ciudad de Guayaquil, tuvo un terremoto de gran impacto, como no se veía ni se sentía desde mucho tiempo atrás. La catástrofe había comenzado, aunque los residentes sufrieron más el miedo a lo desconocido que al encontrarse ante equipamientos o edificios caídos. Varios temblores se sucedieron entre 2016 y 2018, pero ninguno dejó escombros. Por el contrario, en mi primera incursión en la ciudad, me encontré con un malecón delimitado y ‘producido’ para el paseo de los transeúntes, con la Perla (la rueda inaugurada en 2016), diferentes tipos de cafés y restaurantes, juegos para niños, bastante verde combinado con cemento y mucha luminaria. Era, sin duda, otro Guayaquil respecto del que conocí en 2001. Y ahora sí, se podía llegar al barrio Las Peñas luego de pasar por el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, un barrio revitalizado en su historia, colorido, con muchos espacios para la noche (en este barrio residí en los últimos meses que estuve en la Universidad), ar-

ticulado en alguna zona con las viviendas populares del cerro y con Santa Ana, un barrio nuevo con edificios seguros, parques, piscinas, construido a la vera del río Guayas. Llamativamente, en los diferentes retornos que hice entre 2016-18, cuando hablaba con alguna gente de la ciudad (sobre todo aquellos a quienes les decía donde trabajaba) y con aquellos que habían llegado para trabajar en la misma pero no eran de allí, había un gusto especial por la Universidad de las Artes, incluso una visión asociada a que la universidad había llegado para cambiar Guayaquil. Sin embargo, esa visión no cambiaba la representación de una ciudad comercial, donde encontrar cultura o arte era, cuanto menos, difícil. Yo misma huía de la ciudad cuando llegaban los momentos de placer, bajo el preconcepto de que no había cine, teatro, música. Es decir que, por un lado, la Universidad llegaba para introducir cultura, al mismo tiempo en que la cultura no se veía y ni siquiera el proyecto Malecón 2000 cargado de creatividad, parecía servir a estos fines.

Como relata en su diario Andrade,⁷ los cambios del Malecón llevaron a la muerte del centro (recuerdo ese centro fantasma/fantasmagórico en las noches), pero también a las ‘ruinas de Disneylandia’, en tanto el alcalde aspiraba al ‘mundo de Disney’ que, según el autor, «construye espacios bajo la lógica del simulacro [...] como máquina autocrática de producción de felicidad simulada, que asume la falsedad como principio de diversión de los paseantes».

Hace casi tres meses, Guayaquil se convertía en la ‘estrella del COVID-19’ y Mafe Moscoso Rosero⁸ escribía sobre su pro-

7 Xavier Andrade. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, en: *Guaragua: Revista de Cultura Latinoamericana*, Año 11, N° 26 (Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), 2007): 33-35.

8 Mafe Moscoso Rosero. “Guayaquil, ‘colonial’ virus”, en *El Salto, El Rumor de las Multitudes* (blog, 2020). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus>.

pia historia de vida, el virus colonial y la estructura colonial de Guayaquil. Ella decía que la pandemia, en esta ciudad, se comprende en el «trasfondo colonialista que esconde la catástrofe humanitaria que se está viviendo en la ciudad ecuatoriana», a distancia, según su perspectiva, de una urbe «rumbera, caótica, húmeda y calurosa» que ella había experimentado de niña cuando caminaba por sus calles, hoy repletas de cadáveres. Un trasfondo enlazado con la estructura colonial exhibida a través del virus (también colonial) en la paciente 0, llegada de España en enero de 2020, como otras tantas mujeres que emigraron en los 90 a España a trabajar para otras mujeres, en medio de políticas coloniales que, podríamos decir, llegaron y llegan aún a nuestros territorios para entramarse en la colonialidad históricamente constituida en nuestra región. Pero no fue solo la paciente 0, sino también una gran boda celebrada en Guayaquil, a la que incluso parece haber asistido la alcaldesa (quien tuvo también el virus) y donde la oligarquía se permitió «la indiferencia ante el sufrimiento ajeno [...]», donde lo importante, además de quienes fueron los invitados, fue la celebración «del pomposo ritual heterocentrado de formalizar la familia, los anillos, la propiedad privada, la cena, el vestido blanco, los lujos [...]».

Todo ello sucedía mientras la ciudad se aprestaba a celebrar el Bicentenario, los 200 años de su independencia, invisibilizando el ‘colonialismo interno’, categoría con la que el sociólogo mexicano Pablo González Casanova había definido nuestras tierras, pensando que solo ese colonialismo «podría explicar por qué en las sociedades duales el colonialismo permanecía aún después de la independencia política de las naciones», y agregaríamos, después de los intentos vanos de modernizar sus ciudades en pos de alcanzar la civilización urbana. Tanto la paciente 0, como la gran boda, pudieron reflejar la visibilidad de esos procesos históricos de discriminación

e invisibilización social que el virus iluminó (para el autor citado se trata de un colonialismo que solo se comprende en la relación asimétrica entre una población en sus distintas clases sociales, dominada y/o explotada por otra población que también se explica por sus diferentes clases).⁹

Pero como un hilo que construye estas páginas entre un ir y venir (como el ovillo con el que tejemos y destejemos), Guayaquil materializó y expuso contundentemente esa colonialidad, en la

[...] amplia inversión simbólica desatada desde la administración local, para construir sentidos de autenticidad histórica y pertenencia identitaria que se contraponen a la narrativa dominante del Estado-nación, señalando al mismo tiempo los límites de la representación “nacional” al apuntar a los fragmentos de su constitución histórica.¹⁰

El proyecto Malecón 2000 fue, como señalara Andrade, el impulso para imprimir una identidad asociada a la noción de ‘guayaquileñidad’, en torno de la cual la cultura, el patrimonio e incluso «la emergente escena de arte contemporáneo — concretamente en las artes visuales— aquella que con relativa consistencia, ha comentado sobre el devenir de la ciudad»,¹¹ encontraron relevancia. La conexión entre cultura, patrimonio y arte a través de su expresión en la creatividad urbana, recursos vinculados al poder, llevaron a un malecón (donde estos vínculos más se concretaron) renovado o regenerado espacialmente entre: «producción de un reordenamiento es-

9 González Casanova 1969: 241, citado por Jaime Torres Guillén. “El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova”, en *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 45 (México: Ciesas, 2014): 89.

10 Xavier Andrade. “Patrimonio, concepto y alternativas” en *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*, L. Durán, E. Kingman Garcés y M. Lacarriéu (editores). (Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, Flaco Ecuador, Universidad de Buenos Aires, 2014): 235.

11 Andrade. “Patrimonio, concepto y alternativas”.

pacial dirigido [...] al turismo global y local en franjas organizadas bajo la lógica de pasarelas comerciales, la construcción mediática de una imagen postal de la ciudad, la construcción de formas de ciudadanía dependientes e infantilizadas y la homogeneización de la esfera pública»,¹² todo ello resuelto bajo la revitalización de monumentos de héroes en plazas, parques, la renovación de nomenclaturas de edificios, y otros tantos dispositivos concentrados en el Malecón, promoviendo la ‘cuarta revolución’ de Guayaquil.

Andrade reflexiona sobre un proyecto de ‘más ciudad’, y un proceso disciplinario de la ciudadanía (habla de la construcción de «menos ciudadanía»¹³). Reforzado por mis propias percepciones, cuando en los últimos meses vividos en el barrio Las Peñas, casi todas las tardes-noches regresaba caminando por el Malecón, y la sensación de control se acrecentaba día a día, aunque no marcado por disciplinas cuerpo a cuerpo, sino mediante la instauración de nuevas rejas, pero no solamente, también de recursos electrónicos en las mismas rejas, un tanto desapercibidos por los transeúntes, aunque efectivos en caso de posibles trasgresiones. Me adhiero, en este sentido, a la perspectiva de Andrade, cuando señaló:

El resultado es complementario a la aniquilación de la esfera pública de debate sobre el destino de la ciudad, signada por el espíritu celebratorio de la renovación urbana, o sea la ausencia de discursos alternativos sobre cultura y patrimonio que puedan movilizar efectivamente otro tipo de adhesiones y despertar otras formas de memoria que no dependan de la versión patriarcal y patricia que se ha impuesto eficazmente.¹⁴

12 Ibid.

13 Andrade. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, 31.

14 Andrade. “Patrimonio, concepto y alternativas”, 237.

Como si se tratara de un regreso al pasado, baste con retrotraernos a la epidemia de fiebre amarilla que azotó tanto a Buenos Aires como a otras ciudades hacia fines del siglo XIX, para encontrarnos con el higienismo urbano que se transformó en una forma de planificación de las ciudades (de hecho, la propia San Pablo cuenta con un barrio denominado Higienópolis). Una limpieza no solo física (como en aquellos tiempos, cuando se potabilizara el agua, se pusieron cloacas, entre otros arreglos), sino sobre todo poblacional y moral, que regresa para replicarse en el siglo XXI, previamente a esta pandemia; sin embargo, en el presente con la misma, expulsando vendedores ambulantes, seres marginales, jóvenes indeseables, pero también controlando los cuerpos con normas concretas: regular vestimentas, establecer códigos corporales como no sentarse con los pies sobre los bancos, no besarse, pero también no ser ni parecer homosexual, trans, travesti, indigente. Ese ejercicio disciplinario no solo regulado por policías estatales, sino también por seguridad privada, mucho más invisible, vuelve sobre mi memoria. Así como aquellos relatos de quienes en abril del 2016, cuando aconteció el terremoto y casi sin experiencia en catástrofes naturales de este tipo, los que sí contaban con sabiduría sobre el tema arengaban hacia el Malecón, hacia la vera del río, y la policía no dejaba ingresar pues ya se encontraba cerrado, o cuando en alguna noche tardía procuraba volver hacia mi casa por el Malecón y los ingresos, nuevamente, obturaban mi paso.

El Malecón sirve «como paradigma del paisaje deseado y creado como “metástasis” en otras áreas (la metáfora es oficial), paradigma que convierte a la ciudad en un espacio controlado y privatizado», señala Andrade.¹⁵ Llamativamente, antes de la llegada del virus pandémico

15 Andrade. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, 32.

podíamos recrear espacios donde la biopolítica que surgió con el capitalismo, la industrialización, la urbanización y los Estados modernos¹⁶ marcaban la vida cotidiana de Guayaquil, tanto como las de otras ciudades de la región. El poder sobre la población, como hemos observado, se producía con un control higiénico y moralizador de los espacios públicos y la sociabilidad (característica urbana por excelencia). Con la pandemia, esos espacios públicos parecieron diluirse. Mucho comenzó a hablarse del encierro, por efecto del ‘quédate en casa’, la tan mentada cuarentena, a veces más estricta, otras menos estricta; sin embargo, el encierro ya existía, siendo la representación de espacios públicos cerrados, controlados, electrificados, aparentemente muy seguros.

La pandemia, al menos en Guayaquil, pero no solamente, visibilizó dos formas de la «colonialidad del poder»:¹⁷ por un lado, el control social con base en mapas selectivos y excluyentes de sujetos y grupos sociales engarzados en la estructura colonial histórica y constitutiva de la ciudad; por el otro, con base en intentos de encierros domésticos, no obstante, esencialmente transgredidos por habitantes necesitados de salir en pos de su sobrevivencia, aunque con experiencias biopolíticas de encierros públicos, no solo los días hábiles, sino sobre todo los fines de semana. Es decir, dejó ver el orden jerárquico diferente y específico propio de los procesos estructurales de conformación de la ciudad, con relaciones de poder históricamente continuas y solo entendibles en relación a discursos y prácticas coloniales, donde la cultura, el patrimonio y el arte han sido recursos por excelencia.

16 Michel Foucault. *Seguridad, Territorio, Población* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006).

17 Anibal Quijano. “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) (Bogotá: Siglo del Hombre, 2007).

Entre la ciudad colonial y la ‘ciudad creativa’: estéticas del virus

Guayaquil, como otras ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Bogotá, Río de Janeiro, la misma Quito), fue modelada por el gobierno local, de a poco, pero con paso firme, desde fines del siglo xx y aún más comenzado el siglo xxi, mediante la noción y el plan de la denominada ‘ciudad creativa’. Esta noción, elaborada por Charles Landry en 1995 en el contexto de la ciudad de Londres, fue también promovida por Richard Florida¹⁸ por relación a la perspectiva de la ‘economía creativa’ y a las denominadas ‘clases creativas’ (cabe acotar que Florida, en este período de pandemia, ha postulado una ciudad a futuro en perspectiva similar a lo que ya había postulado prepandemia). Esta noción y visión ha sido apropiada por la Unesco en 2004 cuando se crea la Red de Ciudades Creativas que busca fomentar «el aprovechamiento del potencial creativo, social y económico de las colectividades locales, con el objetivo de promover la diversidad cultural». Asimismo, los gobiernos locales de las ciudades latinoamericanas —replicando el modelo de Medellín, Colombia— elaboraron planes estratégicos en los que la idea de creatividad se constituyó como una herramienta de la recualificación urbana. La creatividad, la economía creativa, la inclusión de clases y ciudades creativas nacieron de una crítica a la noción de cultura como ‘bellas artes’ y/o como «trascendencia y/o excelencia cultural». En el caso de Guayaquil, considerando que se conformó como ciudad comercial, juzgada como carente de cultura y patrimonio, el proyecto Malecón 2000, así como la revitalización de Las Peñas, pero también los desfiles, celebraciones, músicas, entre otras expresiones culturales rescatadas del panteón de la me-

¹⁸ Richard Florida. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life* (New York: Basic Books, 2002).

moria urbana; se constituyeron en los elementos claves de la creación de una identidad o de la llamada ‘guayaquileñidad’ a través de un discurso, pero también de prácticas urbanas que contribuyeron a gestar y consolidar comportamientos sociales —obviamente no sin disputa e incluso sin descartar las artes en el sentido naturalizado del campo artístico—.

La cultura como recurso¹⁹ o la cultura «sin autor» —como la ha llamado Nicolás Bautes,²⁰ asociada a la idea de creatividad—, viene atravesando los procesos de configuración urbana. Autores como Jordi Borja²¹ han definido este urbanismo como «urbanismo escenográfico» en el que diseño y estética se reproducen en pos de la recualificación de algunos espacios de las ciudades. El concepto de ‘ciudad creativa’ ha jugado y aún juega un rol crucial en los proyectos de renovación urbana mediante instalaciones de diferentes tipos de dispositivos en los espacios públicos, generando: 1) estetizaciones en relación a un relativo pintoresquismo que crea «lugares excepcionales» y «ganancias de localización» para dichos lugares;²² 2) recualificaciones por encima del habitar, la habitabilidad y la vivienda en tanto residencia; 3) producción de espacios para contemplar y circular en armonía con un paisaje cultural idílico. Tal como se ha observado hasta la actualidad, los autores que retoman esta noción y extrapolan la misma a los planes de las ciudades latinoamericanas, lo hacen acríticamente, sin discutir con la idea totalizadora de la ciudad como nicho que alberga agentes culturales implicados en cadenas creativas, como espacio creativo a partir del cual se encauza la creatividad como

19 George Yúdice. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global* (Madrid: Gedisa, 2002).

20 Nicolás Bautes. “Ativismo Urbano, Estetizacao resistente e economia cultural, no Rio de Janeiro”, em *Cidade e Sustentabilidade. Mecanismos de Controle e Resistência* (Brasil: Terra Vermelha, 2010).

21 Jordi Borja y Zaida Muxi. *El espacio público: ciudad y ciudadanía* (Barcelona: Electa, 2003).

22 Pierre Bourdieu. *La miseria del mundo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999).

dimensión que excede a la cultura como ‘bellas artes’, pero que incluye las artes, y como conjunto de espacios reducidos a las industrias culturales. Es decir, que la visión asociada a la ‘ciudad creativa’ implica el sentido de cultura-recurso —incluyendo las artes, no obstante, como espacios de innovación y desarrollo cultural—, al mismo tiempo que se espera que la dimensión de lo cultural como promoción social y comunitaria inclusiva, conduzca al ‘urbanismo social’ (cuestión que, en el caso de Guayaquil, hemos señalado siguiendo a Andrade, ha concluido en menos ciudadanía y más ciudad).

La ‘guayaquileñidad’ ha producido políticas de lugares en las que se impusieron mecanismos de inclusión/exclusión en tanto parámetros de ordenamiento de los espacios y los sujetos implicados. Así, aunque el Estado aparece como un actor supuestamente neutral o ausente, es fortalecedor de estigmas mediante intervenciones asociadas a los procesos de estetización. Sin embargo, la pandemia y la eventual cuarentena a que ha llevado el COVID-19 parece desestructurar procesos previamente ordenados y en los que la conflictividad se ha tratado, y en algunos casos se ha logrado, subsumir.

En este sentido, ¿qué vínculos y/o tensiones se producen entre la creatividad urbana y el habitar la ciudad en el contexto de la pandemia? ¿Es posible que la creación artística se redefine en estos tiempos y en relación a la ciudad? ¿Hasta dónde lo urbano se reinventa, o hasta dónde se reproduce un modelo que contribuye a multiplicar procesos de segregación y desigualdad preexistentes? ¿Es posible que la ‘normalidad’ —en este caso asociada a esa idea de ‘ciudad creativa’ naturalizada— se convierta en esa ‘nueva normalidad’ tan reiterada en el lenguaje de los gobiernos, infectólogos, incluso de la propia OMS, y que la misma implique una redefinición del mundo urbano, un rediseño del orden y, por ende, nuevos derechos a la ciudad y de los ciudadanos?

Las formas de habitar las ciudades —particularmente las latinoamericanas— en el contexto de la pandemia, parecen ser similares; sin embargo, los desarrollos del virus en cada lugar han hecho cambiar discursos y prácticas de los gobiernos y evidentemente también de las poblaciones. La vuelta al barrio, a través de consumos en comercios de proximidad, fue una de las decisiones que aún persiste, por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires. Una decisión planteada en clave de enamoramiento del barrio, cual si fuera la ‘sociedad folk’ que tanto enamoró a Robert Redfield sobre principios del siglo xx, pensando, a su vez en el barrio imaginado como ‘buen barrio’ y en el que se espera que, finalmente, sea posible la presencia y copresencia de ‘buenos vecinos’.²³ El amor por el vecino se ha hecho evidente en algunos pueblos y ciudades europeos, aunque también es visible en Buenos Aires, donde incluso el arte fue el recurso por excelencia para incrementar esa visión asociada a la solidaridad barrial. Así, los balcones y terrazas se han transformado en esos espacios que dieron lugar al cara-cara y a la expresión cultural a través de músicas y canciones (la sonoridad fue fundamental en estas formas de encontrarse, escucharse, bailar un poco y hasta ayudar a cantar). La creación artística ha tomado la forma del vecindario, saltando del teatro y del espectáculo a la exterioridad de la casa, o a ese umbral²⁴ que hace de puente entre la casa y la calle. Algunos gobiernos incitaron a otros comportamientos,

23 Carmen Bernand. “Ségrégation et anthropologie, anthropologie de la ségrégation. Quelques éléments de réflexion”. En C. Bernand (Ed.), *La ségrégation dans la ville* (Paris: L'Harmattan, 1994).

24 Siguiendo a Stavrides, el umbral es el punto en el que confluyen dos o más mundos distintos entre puntos de contacto y separación. Las prácticas lo cruzan y cambia según quien lo cruce, bajo qué condiciones y en qué dirección. Los umbrales pueden constituir el esquema a partir del cual la sociedad construye simbólicamente la experiencia de negociación y, al mismo tiempo, los artefactos materiales que permiten esa negociación. El umbral es una zona intermedia en la que ámbitos supuestamente diferenciados pierden sus márgenes y se diluyen uno en el otro. Stavrides, S. *Hacia la ciudad de los umbrales*, (Buenos Aires, Madrid, México: Akal), 2016.

muy bien aceptados por la sociedad. Tal es el caso de la India y en particular de Delhi, tal como relata Arundhati Roy sobre la reacción de la población ante el primer discurso que hablaba de la necesidad de distanciamiento social:

[...] pidió un día un día de “toque de queda del pueblo”, el 22 de marzo. No dijo nada sobre lo que su gobierno iba a hacer en la crisis, pero pidió a la gente que salga a sus balcones, toquen las campanas y golpeen sus ollas y sartenes para saludar a los trabajadores de la salud [en otras ciudades esto se manifestó en aplausos]. No es sorprendente que la solicitud de Narendra Modi (el primer ministro) fue recibida con gran entusiasmo. Hubo marchas, bailes comunitarios y procesiones. No hubo mucho distanciamiento social. En los días siguientes, los hombres fueron por barriles de estiércol de vaca sagrada, y los partidarios de BJP organizaron fiestas para beber orina de vaca. Para no quedarse atrás, muchas organizaciones musulmanas declararon que el Todopoderoso era la respuesta al virus y pidieron a los fieles que se reunieran en mezquitas en gran número.²⁵

Un festejo que dejó de serlo en el momento en que unos días después se anunció el aislamiento (dijo que lo hacía como el anciano de ‘nuestra familia’ e incluso el autor de este relato señaló: «el hombre que ama los espectáculos creó a la madre de todos los espectáculos»), provocando el encierro de las clases medias y de los ricos en sus barrios privados, expulsando de las grandes ciudades a los trabajadores y los pobres como «una acumulación no deseada», hasta cerrar fronteras, incluso para los caminantes, quienes fueron obligados a volver a los campamentos de esas mismas ciudades, algo que ni siquiera pudieron hacer los desempleados o los ‘sin techo’.

25 Arundhati Roy. “La pandemia es un portal” (Argentina: Comunicar: una página del pensamiento antiidentitario), 2020. Disponible en: <http://comunicar.com.ar/arundhati-roy-la-pandemia-portal/>.

Pero a poco de transitar cuarentenas diversas, en algunos casos como en Guayaquil o Lima (por solo mencionar dos ciudades) con toques de queda a determinadas horas, las tensiones se visibilizaron y se cruzaron esos diferentes habitares. Tal vez la tensión mayor se constituyó en torno de ciudades-fantasma (ciudades solitarias, aunque no solo en las noches, como podía observarse antes de la pandemia en el centro de Guayaquil) que, sin embargo, permanecieron poco tiempo bajo esa visión, pues los sectores populares, periféricos, trabajadores informales, inundaron las calles en busca de la subsistencia, negando el virus (no solo se vio en Guayaquil, también en Ciudad de México o en Lima). La relación compleja entre ese proyecto de creatividad urbana para Guayaquil y lo que trajo la pandemia, tal vez no solo fue ese transitar multitudinario de hombres y mujeres en busca de la necesidad cotidiana, sino lo que Moscoso Rosero describió como «los tiempos de devastación colonial» que debieran exigir el «derecho al buen morir, esto es, la posibilidad de convivir con la pérdida, es decir, convivir con nuestros muertos y con nuestros vivos», en consecuencia, la necesidad de pensarse como «merecedores de una vida digna, una muerte digna y un duelo digno». ²⁶ Borrar el ritual colectivo se manifestó en esa tensión cotidiana entre encontrarse con cadáveres en las calles e incluso en el Malecón y esos espacios que fueron parte de ese proyecto, también colonial, relacionado con la ‘ciudad creativa’.

La tensión entre habitar en torno de la creatividad urbana y el tan mentado confinamiento pandémico no acaba en lo ya comentado. Pues, a medida que el virus ha crecido, el orden urbano parece reproducirse y dar espacio a la visibilización de las desigualdades. En Buenos Aires, la llegada del virus a las

26 Mafe Moscoso Rosero. "Guayaquil, 'colonial' virus", en *El Rumor de las Multitudes* (Madrid: El Salto 2020). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus>.

villas de emergencia, incluso a la 31 ubicada en el barrio de Retiro²⁷ —una de las que el gobierno local introdujo en la cartografía de los espacios objetivos para desplegar la creatividad estética de lo urbano— incidió en el requerimiento de cuarentenas / aislamientos comunitarios, y más adelante en cercos sanitarios, encerrando en sus propios barrios a los habitantes, donde el color, los grafitis, o los murales fueron obnubilados por la presencia policial, la asistencia social y la gente desesperada en la incertidumbre cotidiana. En el mismo sentido, Arundhati Roy, volviendo a la India, dijo: «Las carreteras principales pueden estar vacías, pero los pobres están hacinados en cuartos estrechos en barrios marginales y chabolas», al mismo tiempo que comenzó a verse el África, tanto como un continente donde el virus parecía inexistente (aunque luego pudo observarse que se ha vuelto tan amenazante como en otras regiones), y entonces, pasó a verse a la pobreza como una cuestión cultural, relegando, en dicho discurso, el papel de las desigualdades socioeconómicas. Cuando la pobreza se hizo visible para el virus, también se visibilizó el confinamiento como «concepto burgués», recordándonos el hacinamiento en que habitan los sectores relegados de las grandes ciudades.²⁸

El modelo de creatividad urbana se pensó como un plan asociado al uso de la cultura como mediador de un ‘urbanismo social’ en lugares de relegación urbana, imaginado como integrador en la socialidad y el encuentro sociourbano, al tiem-

27 La 31 es una villa históricamente emblemática, en tanto fue allí que el Padre Carlos Mugica fue el referente de los curas del Tercer Mundo en los 70, pero también fue allí donde falleció en 1974, asesinado por la Triple A, una organización parapolicial. La 31 ha querido ser desalojada por años, debido a su ubicación (el barrio de Retiro, no solo es el centro de varias estaciones ferroviarias, también allí se emplaza el Hotel Sheraton, próximo a la villa, se ubican barrios de clase alta que, generalmente, atribuyen la inseguridad a la villa).

28 Hamza Esmili. “El confinamiento es un concepto burgués: cómo el aislamiento afecta a las distintas clases sociales”. Entrevista realizada por Norberto Paredes. *BBC News Mundo*, 2020. Esmili es sociólogo y habitante de una banlieu en Saint Denis.

po que se ha visto como la exaltación recualificada de ciertas zonas frente a la construcción de enclaves acusados como problemáticos y disruptivos en la ciudad. Evidentemente, la cultura sin autor utilizada para dar color a la creatividad urbana persiste en su lugar. Al mismo tiempo, estos espacios desolados frente a la pandemia se han tensado ante transeúntes que ya no disfrutaban de los mismos, ni son el *flâneur* que atraviesa los pasajes y umbrales que Benjamin experimentó en la París del siglo XIX (umbrales físicos, temporales, sensoriales). Si la creatividad fue asociada a la vida, la muerte y la soledad impregnaron esos espacios creativos.

El umbral benjaminiano tiene, sin embargo, otras manifestaciones. También queda abierto entre las diversas clases sociales, y el *flâneur*, como burgués que se siente incómodo con su condición, se dispone a atravesarlo. Pero aquí se encuentra bien a la vista el principal escollo con que se enfrenta. La relación que, como intelectual, entabla el *flâneur* con las clases más bajas de la sociedad, puede pasar por imágenes predeterminadas que conducen a la conmisericordia. En ellas se traiciona la experiencia de cruzar el umbral.

Las artes en busca de un lugar en las ciudades de la pandemia. ¿Y en la pospandemia?

¿Cómo serán las ciudades pospandemia? ¿Es posible que la ‘normalidad’ (en este caso asociada a esa idea de ‘ciudad creativa’ naturalizada) se convierta en esa ‘nueva normalidad’, tan declarada en los últimos tiempos?

Algunas manifestaciones producidas durante la pandemia, en tanto tiempo excepcional y liminar, parecen retrotraer el mundo de lo urbano a lo conocido, no obstante, en tiempos de incertidumbre y de un futuro aún desconocido. Algunos expertos y gestores de gobierno utilizan la ciudad como un re-

curso para repensar la ‘nueva urbanidad/sociabilidad’ en un escenario de propagación del virus y de confinamientos que, como en la metáfora del acordeón o del martillo y la danza, se flexibilizan y se endurecen. Con un pie puesto en el futuro, se habla de un nuevo paradigma urbano que, sin embargo, poco de diferente encuentra en relación al modelo que hemos descrito para la ciudad de Guayaquil y otras.

Tal como el virus global, el urbanismo creativo y el ‘urbanismo táctico’ —como en el presente se lo llama— son modelos que, aunque parten de pensamientos eurocéntricos urbanos, se viralizan por un entramado de ciudades y metrópolis que llegan hasta América Latina (siempre considerando los procesos históricos, y las apropiaciones sociales que conducen a diferencias locales). La peatonalización parece ser un eje crucial de este tipo de acupuntura urbana (con base en intervenciones tácticas en espacios de pequeña escala), una estrategia iniciada antes de la pandemia, pero vista hoy como el eje vector de una mejor movilidad. Vinculada a la misma, vuelve la idea de ciudades ajardinadas, con mayor vegetación, calles y espacios públicos reimaginados (flexibles, plásticos) que, como después de la Segunda Guerra Mundial en Londres, por ejemplo, se espera que permitan renacer de las cenizas a las ciudades catástrofe afectadas por la pandemia.

A la cultura asumida como creatividad debe agregarse el rol del arte o la creación artística. Como señalamos algunas páginas atrás, en Guayaquil, ciudad vista como no cultural (incluso y a pesar de que, en los últimos años, se instaló la Universidad de las Artes, que ha impulsado proyectos artísticos, pero también la revitalización de edificios patrimoniales), el punto de arranque de los proyectos que tuvieron como eje el Malecón, también incluyeron el arte, particularmente el arte visual urbano complementario de otras propuestas creativas ya mencionadas. El barrio Las Peñas no solo se ha

fortalecido como el barrio histórico, sino también como el lugar donde los artistas residen o tienen sus talleres e incluso venden sus obras. Articulado a esta iniciativa, en el año 2017, el alcalde Jaime Nebot exhibió y difundió un plan vinculado a las escalinatas del Cerro del Carmen, objetivo del llamado Plan Guayarte: puesto en muros públicos, escaleras, paredes privadas, en las que pintores nacionales e internacionales serían invitados para desplegar su arte urbano. El ejemplo más claro de este proyecto fueron las escalinatas del cerro donde se pintó un mural que, en ese año, se encontraba en su fase de culminación. Pero este no sería el único lugar intervenido, sino también se proponía construir espacios en barrios como Urdesa, donde se pudieran mezclar entretenimiento, gastronomía, creatividad y arte urbano. El arte público urbano en el contexto de este tipo de proyectos implicaba la inclusión de las artes en el circuito asociado al campo artístico (concursos, jurados, selecciones, reconocimientos, etc.); sin embargo, su vínculo con la ciudad creativa no llevó necesariamente a pensar en una nueva ciudad cultural. Y, como ya hemos señalado, estos proyectos se han elaborado en torno de construir creatividad y orden urbano, bajo el supuesto de que se trataría de iniciativas inclusivas y promotoras de bienestar para todos.

Pero, ¿qué está sucediendo con la creación artística en las ciudades de la pandemia? Por un lado, como hemos manifestado previamente, hay una intencionalidad de profundizar valores propios del urbanismo creativo, si bien ahora denominados como urbanismo táctico, acupuntura urbana, entre otros. Por el otro, pareciera que la creación artística o la inclusión del arte resulta controvertida: o bien como metáforas de la propia pandemia, o como espacios de entretenimiento esporádicos generados por artistas o por la propia comunidad del espacio local y desde el espacio doméstico, en ocasiones recuperando las prácticas artísticas que, en algunas ciudades

(particularmente las de Estados Unidos) están desarrollándose con el formato de grafitis o arte urbano público, con imágenes vinculadas al COVID-19, pero también, en contraste, el arte se ha metido hacia adentro de las casas y entonces los sentimientos propios del virus son espacios de catarsis que hasta han llevado a ciertos artistas a revertir sus temas de trabajo y exposición.

El vínculo entre la ciudad creativa y el arte urbano ha sido impulsado durante la pandemia, sin éxito, en la ciudad de Buenos Aires. Recientemente, el jefe de gobierno de la ciudad propuso salidas los fines de semana para los niños, e integró a este objetivo la propuesta de mejorar la comunicación sobre la propia pandemia para los chicos, mediante nuevas intervenciones en el espacio público, desde circuitos lúdicos hasta artísticos, pero involucrando también a los vecinos a través de su participación en acciones de este tipo en sus puertas, balcones, ventanas, de modo que esos chicos sean parte de las iniciativas y reviertan el sentido denso del virus, la cuarentena y el encierro.

En esa propuesta hay una idea de valoración de lo bello asociado a lo creativo y el arte. Sin embargo, en los murales o arte público desarrollados en ciudades como Nueva York, Los Ángeles, Miami, en tanto son los mismos artistas los que deciden salir del encierro a intervenir los espacios públicos, hay procesos que, como ha dicho el artista callejero Jilly Ballistic en Nueva York, procuran generar un «enfoque para su alegría o dolor», de desahogo de la angustia y la frustración, con el objetivo de lograr que las personas vuelvan sobre sus emociones. Las piezas de este artista en sociedad con Plannedalism, denominadas *Spread No Virus* recorren la ciudad. Pero mucho más contundente es la imagen de dos personajes con trajes similares a los usados por los médicos, mientras intentan defenderse del virus con un plumero, un desinfectante y una

aspiradora, una intervención realizada por Hijack en Los Ángeles. El artista ha dicho: «Me dicen que parece que estamos en tiempos de guerra».²⁹ Esta última frase nos conduce hacia otras épocas, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas (1915 en Zúrich) señalaban que no otorgarían belleza artística (presuponiendo que el arte o la obra de arte solo era una condensación de lo bello como valor) a una sociedad capaz de promover una guerra como la que acontecía.³⁰ En cierta forma, muchas de estas intervenciones públicas, relegan la estética que tanto se ha buscado en la ‘ciudad creativa’ para desplegar imágenes del virus, de quienes podrían, eventualmente, llevarnos en una ambulancia; es decir, obras visiblemente antiestéticas, no obstante, en las que probablemente los mismos artistas podrían aventurar que, en estos murales, hay otra idea de belleza o de valoración emocional de esta pandemia. Hemos mencionado ciudades estadounidenses, pero también podemos tomar un ejemplo en Ciudad de México, un mural desarrollado por la artista Jazmín Siddiqui, quien relató:

Pinté el mural en la Ciudad de México porque había viajado a América Central para hacer un workshop tour, gira organizada por el Instituto Goethe que se vio interrumpida por la crisis de Coronavirus. Entonces, decidí pintar nuestra situación, destacando el aspecto positivo en lugar del negativo. El enfoque de este mural es cuidarnos unos a otros. En su centro vemos varias figuras preparando una comida con guantes de látex para servírsela a una anciana aislada. A la izquierda hay otra escena, con un niño y su máscara FFP3 alimentando a otros

29 Testimonios extraídos de la nota de Agustina Fontirroig: “El arte callejero en tiempos de COVID-19: los artistas resisten con dibujos y grafitis alusivos (e irónicos) a la pandemia” (*Intripper: Travel Media*, 25 de marzo de 2020).

30 Fietta Jarque. “La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra” (entrevista a Arthur Danto) (*Madrid: El País*, 1 de abril de 2020).

mientras evitan acercarse demasiado. Para rendir homenaje a México, elegí incorporar símbolos de la cultura mexicana.³¹

Este último ejemplo resulta interesante para pensar en el carácter controvertido del rol del arte en las ciudades de la pandemia, llevándonos a repreguntarnos, ¿en qué lugar quedará la creación artística urbana en la pospandemia?

Podemos aventurar que el cierre de museos, galerías, centros de exposición y culturales llevaron a los artistas visuales a continuar en la calle aquella obra que antes llevaban al circuito cerrado de la cultura, o que han desplegado en los espacios públicos, intervenciones que ya venían desarrollando bajo modelos creativos urbanos.

Pero también, la pandemia impuso otras ideas o modalidades de transformar la ciudad, como se propuso en el proyecto gestado por María Fernanda López (docente de la Universidad de las Artes, Guayaquil). La propuesta que, originariamente, estaba pensada para ser materializada en el espacio público, se decidió llevar a la web, al espacio de lo digital, debido al contexto de pandemia. Como señalara López, por un lado, este era el año en que Guayaquil se observaba como la ciudad pujante de Latinoamérica (tal vez porque, como ya mencionáramos, se celebrarían los 200 años de su independencia), pero al mismo tiempo, se trataba de una ciudad que, a pesar de su despliegue creativo preexistente a la propagación del virus, cargaba y aún carga con el peso del estigma en el menú de las urbes de la región, según la misma docente, debido a que es una ciudad con ausencia y vacío de arte urbano, comparada con otras. Desde esta perspectiva, comenzó a ser su intención promover el desencasillamiento del arte urbano, en general visto como no-arte.

31 "El arte urbano se expresó en tiempos de coronavirus" (Buenos Aires: Revista Noticias, Arte), 31 de marzo de 2020. Disponible en: <https://noticias.perfil.com/noticias/arte/el-arte-urbano-se-expreso-en-tiempos-de-coronavirus.phtml>.

El objetivo de la curaduría digital como dispositivo político, según esta mirada, procura condensar en la activación de la imagen y producir cambios en la ciudad mediante una cartografía de las intervenciones, un diálogo entre artistas, pensando a su vez en un espacio de resiliencia, resistencia y emancipación y también como un espacio de sobrevivencia en el contexto de la cuarentena y la pandemia.³² Pero la curadora espera llegar al espacio ‘real’ de la ciudad cuando la pandemia se supere y, entonces, pueda capitalizarse esta experiencia en la intervención del Cerro Santa Ana y, por ende, del barrio.³³

Efectivamente, Guayaquil ha sido de las ciudades más golpeadas por la catástrofe epidemiológica que aún afecta al mundo. Difundida mediáticamente, escrita y leída, escuchada y viralizada en las redes sociales desde sus propios nativos y residentes como la ciudad donde el virus, la enfermedad y la muerte acechó en toda su extensión y profundidad, lleva a preguntarnos por su existencia previa a este drama social, pero, sobre todo, por las posibles transformaciones que puedan acontecer pospandemia (considerando hasta dónde ese proyecto creativo que, desde los gobiernos locales, se impuso y que parte de la sociedad guayaquileña naturalizó y aceptó, ha dejado una impronta que, tras la pandemia, pueda generar tránsitos hacia otras formas de pensar, experimentar y vivenciar la ciudad). En la misma sintonía, preguntarnos si el rol del arte y la creación artística que, a partir de la UArtes especialmente, han tomado un lugar de relevancia, será clave en la redefinición de nuevas cartografías socioculturales. Centralmente: ¿es posible que una aparente ‘nueva normalidad’ incite, no solo a la profundización de la creatividad urbana previa, sino a una re-

32 López es la curadora de la Bienal Digital de Arte Urbano “Haciendo calle”.

33 *Primicias*. “Arte urbano para transformar a Guayaquil, desde lo digital” (2020). Disponible en: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/arte-urbano-transforme-guayaquil-desde-digital/>.

definición mediante nuevas inscripciones culturales/artísticas, al rediseño y reinención de un nuevo ordenamiento, por lo tanto, al forjamiento de derechos a la ciudad, pero, sobre todo, a la construcción de ciudadanías con derechos de reconocimiento y redistribución social?

Visto desde el día a día de la pandemia, parece impensable, al menos por ahora, que estos procesos transformativos sean posibles, pues el encierro ha ganado terreno, la oclusión de los espacios públicos y la indiferencia o incluso el prejuicio respecto de 'otros' vistos como enemigos potenciales por afectación virósica, se han impuesto como experiencias marcadas en la vida urbana cotidiana. En ese sentido, parece imposible que los usos de los espacios públicos y la sociabilidad en los lugares de la creatividad urbana retorne para una población que, en mayor o menor grado, se encuentra cargada de una estructura de miedos, con miedos estructurales e históricos (desde terremotos, hasta inseguridades diversas propias de la ciudad) y nuevos miedos, más invisibles, más indomables, y que nos enfrentan a nuestra condición de mortales.

Sin embargo, situaciones y contextos previos a este 2020 podrían autorizar el ensueño de esos cambios. Pero ¿de qué cambios? En 2005, Arthur Danto, en una entrevista realizada por Fietta Jarque, citaba y describía una instalación de las puertas de Christo (*The Gates*) que había tomado cuerpo en el Central Park de Nueva York. Danto remarcaba que esa obra no solo había interesado a las personas desde la contemplación de la obra de arte, sino desde el «caminar a través de umbrales [...] tenía un efecto transformador, pues era más importante participar que simplemente mirar», y agregaba que no se trataba solo de una obra y una experiencia estética (como probablemente, hasta hoy, se observa en las propuestas valorativas de la creatividad y la creación artística en las ciudades), sino de un lugar envolvente de emoción intensa, aunque quisiera

agregar: un lugar de apropiaciones diversas y multisituadas, así como de alterizaciones y reconocimientos que la pandemia ha contribuido a diluir, pero que esta instalación aparentemente pudo reunir.

Ahora bien, ¿alcanza con este tipo de proyectos o propuestas, para que se produzca esa reinención y transformación de lo urbano y sobre todo se impongan derechos a la ciudad y ciudadanos con derechos? Es casi seguro que no. El COVID-19 nos invisibilizó en el encierro de los espacios domésticos, simultáneamente en que visibilizó una conformación física y social desigual preexistente que, obviamente, los proyectos creativos no habían transformado. Por ende, solo podría suceder que volviéramos a lo conocido, con más miedos hacia el 'otro', con una sociabilidad entrecortada, y probablemente, agudizando sectores espaciales y atomizados que las propuestas de creatividad habían intentado reunir, al menos en los momentos de esparcimiento, si bien regulados. No obstante, la cultura y las artes no son solo ámbitos estéticos y contemplativos, también pueden ser parte de procesos sociales de disputa. Pienso en las últimas manifestaciones contra el racismo que, no solo tomaron las ciudades norteamericanas o algunas europeas, o en las que tuvieron lugar en Guayaquil y Quito, también en Santiago de Chile, contra la crisis socioeconómica y sanitaria, en las que masivamente se salió a las calles, y las calles fueron tomadas y apropiadas desafiando al COVID-19. Y entonces, repienso la potencial desciudadanización para reflexionar sobre una profunda ciudadanización.

Para finalizar, ¿no será posible que, en ciudades que aparentan ser insostenibles ante el virus, sea justamente donde creatividad, cultura, artes, sean parte de las disputas por la redistribución y, al mismo tiempo, movilicen los espacios y contesten públicamente estructuras coloniales a fin de revertir el orden conocido y cristalizado? Creo que sí es posible,

siempre y cuando la pandemia no deje huellas retrógradas de pasados superados, y sí sea la misma pandemia la que contribuya a detonar esas reversiones y transformaciones.

Bibliografía

- Andrade, Xavier. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, en: *Guaragua: Revista de Cultura Latinoamericana*, Año 11, N° 26, Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CE-CAL), 2007: 31-52.
- — —. “Patrimonio, concepto y alternativas” en: *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*, L. Durán, E. Kingman Garcés y M. Lacarrieu (editores), Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, Flacso Ecuador, Universidad de Buenos Aires, 2014: 228-247.
- Bautes, Nicolás. “Ativismo Urbano, Estetizacáo resistente e economía cultural, no Rio de Janeiro”, em: *Cidade e Sustentabilidade. Mecanismos de Controle e Resistência*. Brasil: Terra Vermelha Editora, 2010.
- Bernand, Carmen. “Ségrégation et anthropologie, anthropologie de la ségrégation. Quelques éléments de réflexion”. En C. Bernand (Ed.), *La ségrégation dans la ville*. Paris: L’Harmattan, 1994.
- Borja, Jordi y Muxi, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Cueva, Juan Martín. “No volvamos a la normalidad” en *La Línea de Fuego, Revista Digital*, 23 de abril de 2020. Disponible en: <https://lalineadefuego.info/2020/04/23/no-volvamos-a-la-normalidad-por-juan-martin-cueva/>

- Esmili, Hamza. “‘El confinamiento es un concepto burgués’: cómo el aislamiento afecta a las distintas clases sociales”. Entrevista realizada por Norberto Paredes. *BBC News Mundo*, 2020.
- Fontirroig, Agustina. “El arte callejero en tiempos de COVID-19: los artistas resisten con dibujos y grafitis alusivos (e irónicos) a la pandemia”. *Intriper: Travel Media*, 25 de marzo de 2020.
- Florida, Richard. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 2002.
- Foucault, Michel. *Seguridad, Territorio, Población*. Curso en el Collège de France (1977-1978). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- González Casanova, Pablo. *Sociología de la explotación*. México: Siglo XXI, 1969.
- Jarque, Fietta. “La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra”. Entrevista a Arthur Danto. Madrid: *El País*, 1 de abril de 2020.
- Landry, Charles. *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovation*. London: Earthscan, 1995.
- Lomnitz, Claudio. “Estamos saturados de presente”. Entrevista de Bertha Hernández, México: *Crónica*, 12 de marzo de 2016, cronica.com.mx.
- Moscoso Rosero, Mafe. “Guayaquil, ‘colonial’ virus”, en *El Salto, El Rumor de las Multitudes*, blog, 2020. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus>.
- Primicias. “Arte urbano para transformar a Guayaquil, desde lo digital”. Ecuador, 2020. Disponible en: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/arte-urbano-transforme-guayaquil-desde-digital/>.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más*

- allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- Revista Noticias. “El arte urbano se expresó en tiempos de coronavirus”. *Arte*. Buenos Aires, 31 de marzo de 2020. Disponible en: <https://noticias.perfil.com/noticias/arte/el-arte-urbano-se-expreso-en-tiempos-de-coronavirus.phtml>.
- Roy, Arundhati. “La pandemia es un portal”, en *Comunizar: una página del pensamiento antiidentitario*. Buenos Aires, 2020. Disponible en: <http://comunizar.com.ar/arundhati-roy-la-pandemia-portal/>.
- Stavrides, Stavros. *Hacia la ciudad de los umbrales*. Buenos Aires, Madrid, México: Akal, 2016.
- Torres Guillén, Jaime. “El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova”, en *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, N° 45. México: Ciesas, 2014: 85-98.
- Yúdice, George. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Madrid: Gedisa, 2002.